Министерство культуры Российской Федерации
ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова»

На правах рукописи

Назарова Дария Константиновна

Русские народные песни как источник тематизма произведений С. С. Прокофьева 1935–1953 годов

Специальность 5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство)

(искусствоведение)

Диссертация
на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель
кандидат искусствоведения,
доцент И. В. Королькова

Санкт-Петербург
2025

Оглавление

ВВЕДЕНИЕ 3
Глава 1. Становление метода работы Прокофьева с фольклорным материалом: «Русская увертюра» и ее предвестники 16
1.1. Фольклорная линия творчества в ранние годы и в период эмиграции 16
1.2. «Русская увертюра» и её место в ряду произведений данного жанра 22
1.3. Цитаты народных песен в «Русской увертюре», их роль в музыкальной драматургии 27
Глава 2. Развитие метода: обработки русских народных песен для голоса с фортепиано 39
2.1. История создания обработок ор. 104 и ор. 106 39
2.1.1. Народные песни, послужившие основой композиторских сочинений .. 40
2.1.2. Песня «Зеленая рощица»: к проблеме поиска источника 51
2.2. Творческий подход композитора к обработке народных песен 67
2.2.1. Редактирование поэтических текстов народных песен 67
2.2.2. Работа с напевами 81
2.2.3. Разновидности формы обработок 87
2.2.4. Особенности гармонии обработок песен 108
2.2.5. Обработки народных песен С. С. Прокофьева в контексте жанра 113
Глава 3. Творческий итог в работе с народно-песенным тематизмом: музыкально-театральные жанры 124
3.1. Роль народно-песенного тематизма в сценических произведениях 124
3.2. Опера «Повесть о настоящем человеке»: вторичное цитирование фольклорных источников и стилизация 132
3.3. Балет «Сказ о каменном цветке»: специфика работы с народными напевами 142
3.3.1. Уральская тематика в творчестве Прокофьева и рождение авторского замысла 142
3.3.2. Специфика работы композитора с народными напевами при создании партитуры балета «Сказ о каменном цветке» 160
ЗАКЛЮЧЕНИЕ 191
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ 195
ПРИЛОЖЕНИЯ 209

ВВЕДЕНИЕ

Сергей Сергеевич Прокофьев (1891–1953) вошел в историю музыки как художник-новатор, оставивший после себя многогранное творческое наследие. Одним из источников авторского стиля явилась народная песня, к которой композитор проявлял интерес на протяжении всей жизни. Фольклорными мотивами пронизаны его произведения самых различных жанров — от камерно-вокальных до музыкально-театральных и симфонических[1].

Особенно тесно связан с фольклором поздний (советский[2]) период творчества Прокофьева, началом которого принято считать 1935 год. Начиная с «Русской увертюры» (1936), композитор регулярно прибегает к цитированию текстов и мелодий народных песен в своих сочинениях. Важную роль в музыкальном наследии Прокофьева играют обработки русских народных песен ор. 104 (1944) и ор 106 (1945), так как значительная их часть была использована в других произведениях, в том числе в его опере «Повесть о настоящем человеке» (1947–1948) и балете «Сказ о каменном цветке» (1948–1950).

Музыкально-театральные произведения Прокофьева имеют огромную популярность как в России, так и за рубежом. Его балетные шедевры позднего периода — «Ромео и Джульетта» и «Золушка» — уже много лет не сходят со сцен всемирно известных театров. В этом контексте значительно меньшее внимание уделяется «Повести о настоящем человеке» и «Сказе о каменном цветке», что представляется исторической несправедливостью. Их музыкальный материал при

---

[1] Разработка темы данного исследования была начата в рамках магистерской диссертации автора (Долгова Д. К. «Фольклорные истоки балета С. С. Прокофьева “Сказ о каменном цветке”»: выпускная квалификационная работа (диссертация магистра).СПб.: Академия Русского балета имени А. Я Вагановой, 2022. С. 38. (Рукопись)).

[2] Исходя из внешних обстоятельств жизни композитора, его творческий путь принято разделять на три периода: дореволюционный (до 1917 г. включительно), зарубежный (1918 – начало 1935 гг.) и советский (1935–1953 гг.). Однако возможна и другая периодизация: детство в Сонцовке (1891–1904), петербургский (1904–1918), зарубежный (1918–1936) и московский (1936–1953). Московский период в свою очередь подразделяется на предвоенные годы (1936–1940); годы войны, эвакуации, первые послевоенные годы (1941–1948) и последние годы жизни и творчества (1948–1953) (см.: Русская музыкальная литература: учебное пособие для музыкальных училищ. Вып. 5. / под ред. Е. Царевой. М.: Музыка, 2010. С. 132).

верном понимании художественно-драматургического замысла является благодатной почвой для раскрытия русской тематики и национального колорита как важной составляющей этих сочинений. Напевы народных песен, процитированные в названных выше произведениях, не были ранее использованы никем из отечественных композиторов и являются яркими образцами уральского и севернорусского фольклора.

Актуальность темы исследования. Несмотря на значительный интерес к творчеству С. С. Прокофьева в отечественном музыковедении, проблема цитирования народно-песенных источников в его опусах до сих пор не была полноценно раскрыта ни в одном из известных трудов. Между тем, изучение принципов работы С. С. Прокофьева с фольклорным материалом позволяет выявить новые источники тематизма его произведений, а также дополнить представления об особенностях музыкального мышления[3] и творческого метода композитора.

В монографии «Прокофьев» И. В. Нестьева, изданной в 1957 году, присутствуют разделы, посвященные «Русской увертюре», обработкам народных песен, опере «Повесть о настоящем человеке», балете «Сказ о каменном цветке». Исследователь опубликовал сведения об истории создания и поиска материалов для этих опусов без каких-либо конкретных отсылок на литературу или архивные документы[4]. Кроме того, в его книге обнаружен ряд неточностей, связанных с атрибуцией источников произведений.

Во всех последующих работах авторы либо ссылаются на информацию, указанную Нестьевым, что порождает еще большее количество разночтений

---

[3] М. Г. Арановский трактует термин следующим образом: «Музыкальное мышление — <...> практика музыкального творчества, состоящая в принятии решений, касающихся образования музыкального текста. Но осуществляется этот процесс двумя разными творческими механизмами, один из которых опирается на сознательное выполнение мыслительных операций, а другой работает латентно, в «темноте» глубин бессознательного…» (Арановский М. Г. Музыка и мышление // Музыка. Жизнь. Статьи, интервью, воспоминания / Ред.-сост. Н. А. Рыжкова. М.: Гос. инст. искусствознания, 2012. С. 87–131).

[4] Исключение составляет неточная ссылка на расшифровки свердловских песен для балета (см. Нестьев И. В. Прокофьев. М.: Музгиз, 1957. С. 559).

(В. В. Протопопов[5], Н. И. Рогожина[6]), либо вовсе ограничиваются анализом средств выразительности (Т. В. Боганова[7], Е. А. Золотухина[8]), а проблему цитирования народных напевов откровенно признают незначительной (С. В. Катонова[9]).

Таким образом, в процессе работы с научной литературой по теме исследования выявился ряд проблем, главной из которых является отсутствие полных и достоверных сведений об источниках, положенных в основу названных выше сочинений[10]. Этот фактор затрудняет возможность установить степень преобразования фольклорного материала в жанрово-стилевом и структурно-композиционном отношениях. Кроме того, в трудах исследователей не уделяется должного внимания историческому контексту создания прокофьевских опусов и не выявляется их значение в развитии таких жанров, как увертюра на русские темы, обработка народных песен, отечественные опера и балет.

Объект исследования составляют сочинения различных жанров, написанные С. С. Прокофьевым после его возвращения на родину и основанные на фольклорном материале.

Предметом изучения стал творческий метод композитора, проявившийся в способах цитирования, обработки и развития народно-песенного материала в собственных произведениях.

Материалами исследования выступают:

---

[5] Протопопов В. В. Обработки народных песен // История русской советской музыки / отв. ред. В. А. Васина-Гроссман. М.: Музгиз, 1959. Т. 3. С. 75–90.

[6] Рогожина Н. И. Песни и романсы С. С. Прокофьева. М.: Советский композитор, 1971.

[7] Боганова Т. В. Национально русские традиции в музыке С. С. Прокофьева. М.: Советский композитор, 1961.

[8] Золотухина Е. А. Черты русской гармонии в цикле С. С. Прокофьева «Обработки народных песен» ор. 104 // Студент года 2017: лучшая научная работа / Под общ. ред. Г. Ю. Гуляева. Пенза: Наука и Просвещение, 2017. С.297–306.

[9] Катонова С. В. Музыка советского балета. Л.: Советский композитор, 1979. С. 104–114.

[10] См. подробнее об этом в статьях: Долгова (Назарова) Д. К. Обработки русских народных песен С. С. Прокофьева: проблема поиска источников Долгова // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2022. № 3. С. 121–130.; Долгова (Назарова) Д. К. Народные уральские напевы в балете Сергея Прокофьева «Сказ о каменном цветке» // Opera musicologica. 2024. Т. 16. № 2. С. 138–165.

— произведения С. С. Прокофьева, включающие цитаты народных песен или представляющие собой их обработку;

— документы фондов архивно-рукописных материалов Российского национального музея музыки (РНММ)[11] и Российского государственного архива литературы и искусства (РГАЛИ)[12];

— фонограммы архивов Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН[13] и Научного центра народной музыки им. К. В. Квитки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского[14];

— сборники русских народных песен, опубликованные к моменту создания рассматриваемых в работе прокофьевских опусов.

Цель настоящей диссертации заключается в исследовании особенностей воплощения фольклорного материала С. С. Прокофьевым в различных музыкальных жанрах.

В связи с поставленными целями необходимым является решение нескольких **задач**[15]:

— определить роль фольклора в творческом наследии Прокофьева;

— рассмотреть историю интереса композитора к народному творчеству и найти достоверные источники сочинений, включающих народно-песенный материал;

— изучить приемы работы композитора с этнографическими образцами, выявить степень точности их цитирования;

— проследить отражение характерных черт стиля композитора в симфонических, камерно-вокальных и театральных сочинениях, основанных на фольклорном тематизме;

---

[11] РНММ Ф. 33.

[12] РГАЛИ Ф. 1929.

[13] ФА ИРЛИ ФВ 0081-02, ФВ 0140-02, ФВ 3492-04.

[14] НЦНМ МГК Ф0847-05.

[15] Частично сформулированы раннее в рамках магистерской диссертации автора. (Долгова Д. К. «Фольклорные истоки балета С. С. Прокофьева “Сказ о каменном цветке”»: выпускная квалификационная работа (диссертация магистра). СПб.: Академия Русского балета имени А. Я Вагановой, 2022. С. 45. (Рукопись)).

— выявить специфику переосмысления первичных жанров народной музыки Прокофьевым.

Степень изученности темы.

Несмотря на значительный интерес к творчеству композитора в отечественном музыковедении, степень изученности проблемы цитирования нельзя назвать удовлетворительной. Так, балет «Сказ о каменном цветке» — наименее исследованное произведение Прокофьева среди прочих музыкально-театральных опусов. Отсутствие должного внимания к нему отчасти связано с неудачей первой постановки (1954). Позднее, благодаря новому прочтению и внесению редакционных изменений в клавир Ю. Н. Григоровичем, к балету пришел заслуженный успех[16]. Однако проблема использования композитором народного песенного материала так и осталась без внимания, поскольку значительная часть номеров, опирающихся на фольклорные источники, была купирована балетмейстером.

Библиография о Прокофьеве весьма обширна и затрагивает большое количество произведений и широкий спектр проблем. Наиболее ранний фундаментальный труд — монография И. В. Нестьева «Прокофьев»[17] — отражает состояние «прокофьевианы» второй трети XX века и является ценным источником сведений о жизни и творчестве композитора, с которым исследователь общался лично. Некоторая информация о фольклорных источниках и работе с ними не подкреплена конкретными отсылками на литературу или архивные материалы, а порой и вовсе содержит неверные сведения.

Произведения композитора, составляющие основу настоящей работы, в разный период времени оказывались в центре внимания исследователей. Так, исполнению Русской увертюры (ор. 72) в Израиле посвящена статья

---

[16] Подробнее см. об этом в статье автора настоящей диссертации: Долгова (Назарова) Д. К. Народные уральские напевы в балете Сергея Прокофьева «Сказ о каменном цветке» // Opera musicologica. 2024. Т. 16. № 2. С. 138–165.

[17] Нестьев И. В. Прокофьев. М.: Музгиз, 1957. (Монография была переиздана в 1973 году под названием «Жизнь Сергея Прокофьева»).

Н. Я. Кравец[18], в которой автор затрагивает вопрос о происхождении тематизма сочинения. Публикация Е. А. Золотухиной раскрывает особенности гармонического стиля Обработок народных песен (ор. 104)[19].

Среди литературы, посвященной сценическим опусам Прокофьева, в контексте изучения фольклорных источников тематизма вспомогательную роль играют как обобщающие труды (Е. Б. Долинская «Театр Прокофьева»[20] и М. Г. Раку «Время Сергея Прокофьева. Музыка. Люди. Замыслы. Драматический театр»[21]), так и работы, характеризующие конкретные произведения композитора — оперу (Н. А. Лобачева «Повесть о настоящем человеке: 60 лет спустя»[22]) и балет (С. А. Петухова «Балет С. С. Прокофьева “Сказ о каменном цветке”: замысел, создание, премьера»[23]).

В аспекте изучения связей стиля Прокофьева с народным музыкальным творчеством необходимо отметить «Три этюда из серии “Русское у Прокофьева”» И. И. Земцовского[24]. Главную тему первой части Третьего фортепианного концерта (ор. 26) он характеризует как «мелодию столь же русскую, сколь и прокофьевскую»[25]. Автор настаивает на том, что национальный тематизм наиболее органично проявляется в собственных мелодиях композитора. Вероятно, по этой причине поиски «заимствований из фольклора»[26] оказываются за пределами исследовательского интереса ученого.

---

[18] Kravetz N. S. Prokofiev and E. Senkar. The First Performance of the Russian Overture op. 72 in Israel in 1938 // Israel Studies in Musicology Online. 2006, №1. URL: https://min-ad.org.il/min-ad/article/view/216/200 (дата обращения: 12.12.2024).

[19] Золотухина Е. А. Черты русской гармонии в цикле С. С. Прокофьева «Обработки народных песен» ор. 104 // Студент года 2017: лучшая научная работа / Под общ. ред. Г. Ю. Гуляева. Пенза: Наука и Просвещение, 2017. С. 297–306.

[20] Долинская Е. Б. Театр Прокофьева. М.: Композитор, 2012.

[21] Раку М. Г. Время Сергея Прокофьева. Музыка. Люди. Замыслы. Драматический театр. М.: Слово/Slovo, 2022.

[22] Лобачева Н. А. Повесть о настоящем человеке: 60 лет спустя. М.: Композитор, 2008.

[23] Петухова С. А. Балет С.С. Прокофьева «Сказ о каменном цветке»: замысел, создание, премьера // Современные проблемы музыкознания. 2020. № 3. С. 141–222.

[24] Земцовский И. И. Три этюда из серии «Русское у Прокофьева» // Фольклор и композитор. Теоретические этюды. Л.: Советский композитор, 1977. С. 55–70.

[25] Там же. С. 76.

[26] Там же. С. 66.

Важнейшими категориями в контексте данной диссертации становятся понятия цитирования и стилизации. Автор настоящего исследования использует сложившийся в музыковедении термин «цитирование», понимая его в узком смысле. От стилизации в таком случае его отличает наличие тематического материала, отсылающего к конкретному первоисточнику.

В ходе изучения проблемы цитирования особое значение приобретают работы Н. М. Бачинской[27], А. В. Денисова[28], Л. П. Ивановой[29], С. В. Лавровой[30] и других ученых[31], посвященные систематизации музыкальных цитат.

Издание Н. М. Бачинской представляет собой уникальное собрание народных песен, процитированных в творчестве русских композиторов с конца XVIII по начало XX веков. Советский период отечественной музыки остался за рамками ее труда.

Проблема цитирования в контексте идеи фольклоризма в композиторском творчестве рассмотрена Л. П. Ивановой. Автор трактует цитирование как «внедрение в авторский текст внетекстового образования, замкнутого по форме сегмента с заданным семантическим значением»[32]. Исследовательница предлагает две системы классификации явлений фольклоризма. В первой из них выделяются типы вторичного бытования фольклора на основе его структурно-языковых

---

[27] Бачинская Н. М. Народные песни в творчестве русских композиторов / Под. ред. Е. В. Гиппиуса. М.: Гос. муз. изд., 1962.

[28] Денисов А. В. Музыкальные цитаты. Справочник. СПб.:Композитор, 2013; Денисов А. В. О соотношении «цитата-контекст» в музыкальном произведении // Южно-Российский музыкальный альманах. 2016. № 2(23). С. 13-21; Денисов А. В. Принцип цитирования в музыкальном искусстве XVII–XVIII вв. // Музыкальная академия. 2015. № 4. С. 164–172.

[29] Иванова Л. П. Типология фольклоризма в русской музыке XX века: специальность 17.00.02 - Музыкальное искусство (искусствоведение): диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения / Лариса Павловна Иванова, СПБГК им. Н. А. Римского-Корсакова. СПб., 2005.

[30] Лаврова С. В. Цитирование в творчестве современных композиторов. СПб.: Санкт-Петербургская государственная консерватория им Н. А. Римского-Корсакова, Кафедра композиции, 2007.

[31] Йоффе Б., Ханон Ю. К вопросу «освоения чужого» в музыке (предложение классификации музыкальных цитат) / Б. Йоффе, Ю. Ханон. URL: https://borisyoffe.de/ru/ru-ueber-die-buecher/zur-frage-der-aneignung-des-fremden-in-der-musik-vorschlag-3 (дата обращения: 14.12.2024).

[32] Там же. С. 104.

особенностей. Обработку, цитирование и стилизацию[33] Иванова относит к одной группе, предполагающей целостное включение фольклорного образца в авторский текст. Вторая классификация проводится на основании рассмотрения фольклоризма как эстетической категории, в рамках которой предлагается три его типа: этнографический, адаптивный и творчески свободный. Опусы Обработок народных песен Прокофьева музыковед относит к адаптивному типу, отмечая особое их положение в ряду аналогичных сочинений его современников-соотечественников.

А. В. Денисов выделяет формы межтекстовых взаимодействий (транскрипция, заимствование, цитата), а также критерии разграничения видов воспроизведения чужого (своего) текста, при этом обращение композиторов к фольклорному материалу в его исследовании не рассматривается.

С. В. Лаврова трактует понятие цитирования весьма широко и выделяет девять разновидностей работы композитора с чужим текстом. Цитата-знак (1), не включенная в авторский стиль и цитата темы, включенная в стиль композитора (2) представляют собой первичный способ работы с заимствованным материалом. Следующие три вида — стилевое цитирование (3), композиционная модель (4) и стилистическое цитирование, псевдоцитата (5) охватывают скорее типичный (узнаваемый) комплекс выразительных средств при отсутствии конкретной темы. Последние четыре категории — коллаж, аллюзия, автоцитата и двойное цитирование — представляют собой варианты комбинации предыдущих принципов с разной смысловой нагрузкой.

Музыка Прокофьева С. В. Лавровой не рассматривается, но пользуясь предложенным ей инструментарием, можно сделать некоторые выводы. Включение композитором тематизма Обработок народных песен (ор. 104) в балет «Сказ о каменном цветке» (ор. 118) и оперу «Повесть о настоящем человеке» (ор. 117) представляет собой разновидность автоцитаты. Однако в данном случае

---

[33] Трактуется исследователем как «целенаправленная установка на фольклорный стиль» (см.: Иванова, Л. П. Фольклоризм в русской музыке XX века / Л. П. Иванова. Астрахань: Изд-во Астрахан. гос. ун-та, 2004. С. 66).

термин требует уточнения, так как композитор изначально обращается к уже заимствованному из фольклора материалу. В настоящей диссертации предлагается трактовать общенаучное понятие «вторичное цитирование» в контексте композиторского творчества как наиболее подходящее для описания самоцитирования с включением ранее использованного материала.

А. П. Милка в монографическом очерке, посвященном ранним сочинениям С. М. Слонимского, разграничивает такие виды преломления фольклора в его творчестве, как музыкально-цитатный, конкретно-мелодический, образно-психологический и сюжетно-поэтический[34]. Кроме того, музыковед вводит понятие «интонационное состояние», трактуемое им как «результирующее обобщенное впечатление от суммы прослушанных песен»[35]. Явление последующего воспроизведения этого состояния «средствами другого музыкального языка» представляется близким идее стилизации и может быть применено к опусам Прокофьева.

Положения, выносимые на защиту:

1. В советский период в творчестве С. С. Прокофьева возрастает значение русского музыкального фольклора. Его истоки прослеживаются в произведениях различных жанров (камерно-вокальных, камерно-инструментальных, симфонических, вокально-симфонических, театральных).

2. В процессе создания произведений, тематизм которых опирается на русскую народную музыку, композитор взаимодействует с отечественными фольклористами — А. В. Рудневой, Е. В. Гиппиусом, А. Н. Аксеновым и Б. Ф. Смирновым, открывшими ему яркие песенные образцы.

3. При работе с народными мелодиями Прокофьев имел доступ к их расшифровкам и работал с нотным материалом, но не с фонограммами.

4. Напевы, которые С. С. Прокофьев включает в свои произведения, представляют многообразные фольклорные жанры (лирические, свадебные,

---

[34]Милка А. П. Сергей Слонимский. Монографический очерк. Л. ; М. : Советский композитор, 1976. С. 6.

[35] Там же.

хороводные, плясовые песни, баллады, причитания, былины) и региональные стили.

5. Композитор использует различные методы работы с фольклорным материалом: от практически точного цитирования до стилизации.

6. Темы народно-песенного происхождения у Прокофьева органично вплетаются в музыкальную ткань произведений наряду с авторским материалом и могут подвергаться тем же приемам развития.

Научная новизна

В данной работе установлены народно-песенные источники музыкального тематизма ряда сочинений Прокофьева. Они были выявлены автором в архивах и публикациях.

В исследовании впервые изучаются методы художественного воплощения найденных этнографических образцов в композиторском творчестве, что дополняет и расширяет представление о стилевых особенностях музыки С. С. Прокофьева.

Часть заимствованного материала в поздних музыкально-театральных опусах ранее была использована композитором в его Обработках русских народных песен для голоса с фортепиано, ор. 104. Для описания этого явления автор настоящей работы вводит понятие «вторичное цитирование»[36]. Исследование данного приема позволяет расширить представление об особенностях обращения Прокофьева с фольклорным тематизмом в различных музыкальных жанрах.

Теоретическая и практическая значимость

Итоги, полученные в процессе изучения взаимодействия Прокофьева с фольклорным материалом, дополняют представления о специфике его стиля и творческого метода, а также позволяют оценить вклад композитора в развитие национального музыкального стиля.

---

[36] См.: Долгова (Назарова) Д. К. Народные уральские напевы в балете Сергея Прокофьева «Сказ о каменном цветке» // Opera musicologica. 2024. Т. 16. № 2. С. 138–165.

Результаты исследования могут быть использованы в курсах лекций по музыкально-историческим дисциплинам («Музыкальная литература», «История музыки») в рамках раздела «Композитор и фольклор».

Представленный в работе документальный материал содержит сведения об источниках тематизма, что дает возможность изучения обнаруженных образцов как в музыкально-фольклористическом аспекте, так и в контексте творчества Прокофьева.

Методология и методы исследования

Работа включает три направления исследования: изучение сочинений Прокофьева; анализ фольклорных источников; поиск и интерпретацию других (биографических, эпистолярных и пр.) документов, раскрывающих детали творческого процесса композитора.

Имманентное изучение рассматриваемых произведений опирается на принципы целостного анализа, разработанные в отечественном музыкознании в московской (Л. А. Мазель, В. А. Цуккерман) и петербургской (Е. А. Ручьевская) школах.

При исследовании фольклорных образцов, их фонографических и нотных записей используются методы анализа композиционно-ритмического строения песен, разработанные отечественными фольклористами (Е. В. Гиппиус, А. В. Руднева, Б. Б. Ефименкова, О. А. Пашина). В вопросах интонационного и ладового анализа народных напевов автором учитываются положения, изложенные в трудах Б. В. Асафьева, Ф. А. Рубцова, Т. С. Бершадской, А. М. Мехнецова.

Архивные рукописи и эпистолярное наследие композитора введены в исследование на основе источниковедческих и текстологических методов, сформированных в работах М. Г. Арановского[37], А. И. Климовицкого[38]. А. П. Милки[39], Т. В. Шабалиной[40].

---

[37] Арановский М. Г. Из наблюдений над нотными записными книжками Прокофьева // Рукопись в структуре творческого процесса: очерки музыкальной текстологии и психологии творчества / М. Г. Арановский. М.: Композитор, 2009. С. 306–343.

В процессе изучения работы композитора с заимствованным фольклорным материалом затрагивается вопрос цитирования, разработанный в работах А. В. Денисова, Л. П. Ивановой, С. В. Лавровой.

Категория тематизма рассматривается в данной работе на основе концепции Е. А. Ручьевской[41], согласно которой «музыкальная тема — это элемент структуры текста, репрезентирующий данное произведение и являющийся объектом развития, лежащий в основе формообразования»[42]. Применение классификации функциональных типов тематизма к анализируемым в настоящей работе произведениям представляется продуктивным в контексте изучения творческого метода Прокофьева.

Используемый в работе термин «фольклорный тематизм» впервые вводится в научный оборот Г. Л. Головинским[43]. Ученый трактует его как тематизм, образованный «цитированием народной мелодии или ее фрагментов (при любом видоизменении), либо воспроизведением какого-либо определенного фольклорного жанра в его конкретных приметах»[44], отмечая при этом, что обращение к фольклору композитором может быть и неосознанным. Употребляемое автором настоящей диссертации понятие народно-песенного тематизма является частным случаем фольклорного и ограничивается идеей цитирования (воспроизведения) песенных жанров народной музыки.

Соответствие диссертации паспорту специальности 5.10.3. Исследование соответствует следующим пунктам специальности 5.10.3 — Виды искусства (музыкальное искусство) (искусствоведение): п. 16 (История музыки), п. 17

---

[38] Климовицкий А. И. О творческом процессе Бетховена. Л.: Музыка, 1979.

[39] Милка А. П. «„Искусство фуги“ И. С. Баха: К реконструкции и интерпретации». СПб.: Композитор, 2009; Милка А. П. «„Долой самодержавие!“ — воскликнул Иоганн Себастьян Бах» // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение, 2024. № 14(4). С. 638–648.

[40] Шабалина Т. В. Рукописи И. С. Баха: Ключи к тайнам творчества. СПб.: Logos, 1999.

[41] Ручьевская Е. А. Функции музыкальной темы. Ленинград: Музыка, 1977.

[42] Там же. С. 8.

[43] Головинский Г. Л. Композитор и фольклор: Из опыта мастеров XIX–XX веков. Очерки. М.: Музыка, 1981.

[44] Там же. С. 103–104.

(Этномузыкознание), п. 26 (Музыкальное источниковедение. Музыкальная текстология).

Степень достоверности и апробация результатов

Результаты исследования были представлены в докладах: на международной конференции «Этномузыкология: история, теория, практика» (Санкт-Петербург, 2018, 2019, 2020, 2021, 2022, 2023, 2024), на ежегодной внутривузовской научно-методической конференции «Аспирантские чтения» (Санкт-Петербург, 2023, 2024, 2025), на межвузовской научной конференции «Музыкальный автограф» (Санкт-Петербург, 2019), на конференции молодых ученых «Фольклористика и культурная антропология сегодня» (Москва, 2019), на VI Всероссийской научно-практической конференции «Музыкальное искусство: проблемы теории, истории и педагогики» (Петрозаводск, 2022), на научной конференции молодых учёных, аспирантов и студентов «Музыкальная наука в XXI веке» (Екатеринбург, 2024), на научно-практических конференциях «Сергей Прокофьев: вчера — сегодня — завтра» (Санкт-Петербург, 2021) и «Наследие советской культуры в контексте современного музыкального балетного искусства и науки» (Санкт-Петербург, 2022), на международной научно-практической конференции «Народная музыка сквозь века и границы» (Санкт-Петербург, 2024).

Концепция автора отражена в четырех опубликованных научных статьях, три из которых входят в перечень журналов, рекомендованных ВАК РФ.

Глава 1. Становление метода работы Прокофьева с фольклорным материалом: «Русская увертюра» и ее предвестники

1.1. Фольклорная линия творчества в ранние годы и в период эмиграции

Несмотря на то, что песенный фольклор никогда не являлся центральным компонентом творчества Прокофьева, некоторые свидетельства об определенном интересе и собственном взгляде композитора на народную музыку относятся еще к ранним этапам его творческого становления. Символично то, что первое сочинение пятилетнего композитора — мелодия в лидийском ладу на девять тактов — носит название «Индийский галоп»[45].

Народная песня с самого детства окружала Прокофьева — как в бытовом плане, так и в отношении музыкального воспитания. Его первый учитель Р. М. Глиэр, приезжавший заниматься с ним в Сонцовку, вспоминал:

«Вечерами до нас доносились гармоничные звуки красивых украинских песен, распевавшихся возвращающимися с полевых работ крестьянами… Несомненно также, что эти детские музыкальные впечатления дали будущему композитору то глубокое и тонкое ощущение народного музыкального языка, которое так полно и ярко проявляется во многих его произведениях на всем протяжении творческого пути.

Уже тогда в его фортепианных «песенках» нередко слышались народно-песенные обороты. Я придавал этому большое значение и стремился направить его внимание к народной песне. Среди нот, которые Сережа особенно часто и охотно просматривал, были сборники русских народных песен Балакирева, Римского-Корсакова, Лядова»[46].

---

[45] Прокофьев С. С. Автобиография / Редакция, подготовка текста М. Козловой. Изд. 2-е, доп. М.: Советский композитор, 1982. С. 31.

[46] Глиэр Р. М. Воспоминания о С. С. Прокофьеве // Сергей Сергеевич Прокофьев: Книга для школьников. М.: Музыка, 1990. С. 18–28.

Глиэр нередко пытался привлечь своего ученика к импровизации на темы мелодий, звучавших в Сонцовке, однако тот отказывался, предпочитая им собственно сочиненные[47]. Отсутствие у Прокофьева любопытства в отношении местного фольклора подтверждается и более поздним высказыванием его самого:

«В детстве в Сонцовке я часто слышал, как по субботним вечерам или в воскресенье дивчины на селе "спевали". Была ли Сонцовка районом, бедным песнями, или же раздражали меня вокальные приемы деревенских певуний, не щадивших своих голосов, но в их "спеваниях" я не воспринял красоты народной песни и не запомнил ни одного напева. В то же время я допускаю, что подсознательно эти песни все же проникали в меня, и теперь русский материал сочинялся с большой легкостью»[48].

В период обучения в Петербургской консерватории (1904–1914) в своем дневнике он рассказывает о просьбе своей знакомой Л. М. Глаголевой сочинить музыку для ассирийского танца на «какой-нибудь мотив»: «Я отвечал, что для ассирийской музыки она с успехом может взять сковороду — и дело будет улажено <…> Я тут объяснил, что одного мотива мало, а надо еще гармонию; гармонии же у ассирян, очевидно, никакой не было, и придется употреблять общепринятые восточные гармонии. Тогда не проще ли взять что-нибудь из уже существующей музыки?...»[49]. В результате ассирийский танец был поставлен на музыку марша из первого действия оперы «Царица Савская» Ш. Гуно.

Другое высказывание композитора также относится к восточному[50] танцу — лезгинке, который он увидел на концерте, устроенном кадетами в Ессентуках:

---

[47] Власова Е. С. Сонцовский дневник Р. М. Глиэра // С. С. Прокофьев: к 125-летию со дня рождения. Письма, документы, статьи, воспоминания / Под ред. Е. С. Власовой. М.: Композитор, 2016. С. 20.

[48] Прокофьев С. С. Краткая автобиография // Прокофьев С. С. Материалы, документы, воспоминания / Сост. С. И. Шлифштейн. Изд. 2. М.: Музгиз, 1961. С. 34–35.

[49] Прокофьев С. С. Дневник. 1907–1933: В 3 т. М.: Классика–XXI, 2017.Т.1: 1907–1915. С. 65.

[50] Лезгинка — кавказский танец (в данном случае кабардинский). Несмотря на то, что в географическом плане Кавказ не является востоком, народную кавказскую музыку русские композиторы часто воспринимали как «восточную». В подтверждение этому служит тот факт, что М. А. Балакирев свое фортепианное сочинение «Исламей» (в его основе та же лезгинка, что

«Танец мне не понравился, но очень забавляла музыка, состоявшая из повторения четырех тактов на какой-то первобытной гармонии…»[51].

Одним из первых сочинений Прокофьева, в котором он использует народные темы, стала «Увертюра на еврейские песни» (ор. 34). Она была написана в 1919 году для еврейского секстета «Зимро» во время пребывания Прокофьева в Нью-Йорке. Участники ансамбля — Йосиф Чернявский и Семен Бейлизон (Беллисон) — показывали темы народных песен из своих личных записей, «некоторые из которых оказались дряблыми, но другие совсем хорошими», согласно заметкам в дневнике композитора[52]. В результате Прокофьев выбрал две мелодии — клезмерского танца «флейлехс» и свадебной песни лирического характера, которые стали соответственно темами главной и побочной партии в сонатной форме увертюры. Национальный колорит дополнил инструментальный состав сочинения — кларнет, струнный квартет и фортепиано, звучание которых напоминает традиционный клезмерский ансамбль.

Интересно высказывание Я. Л. Сорокера по поводу данного опуса: «В Увертюре ярко претворилось свойство Прокофьева — автора фольклорных сочинений: умение найти точки соприкосновения, внутреннего — “подспудного”— родства двух различных по характеру тем, спаять их в единое целое, заставляя верить, что они родились для одного произведения»[53].

Сам же композитор в письмах к другу Н. Я. Мясковскому оценил свое сочинение более скромно: «Увертюре на еврейские темы я не придаю значения: сочинил я ее в 1½ дня (инструментовал неделю) и даже не хотел ставить опуса. Звучит она действительно бойко, как будто играют не 6 человек, а больше: с

и в квартете Ор. 92 Прокофьева, речь о котором пойдет далее в тексте) называет «Восточной фантазией».

[51] Прокофьев С. С. Дневник. 1907–1933: В 3 т. М.: Классика–XXI, 2017.Т.1: 1907–1915. С. 85.

[52] Прокофьев С. С. Дневник. 1907–1933. В 3 т. М.: Классика–XXI, 2017. Т. 2: 1916–1925. С. 231.

[53] Сорокер Я. Л. Камерно-инструментальные ансамбли С. Прокофьева. М.: Советский композитор, 1973. С. 15.

музыкальной же точки зрения — стоящая в ней только, пожалуй, заключительная партия, и то, я так думаю, вероятно, вследствие моей слабости к диатонизму»[54].

Не придает особого значения Прокофьев и ранним обработкам народных песен — «Снежки белые» и «На горе-то калина», позднее вошедшим в ор. 104. Между тем, они являются одним из первых его обращений к русскому фольклору. И. В. Нестьев датирует их 1931 годом, однако, по всей видимости, они были созданы раньше. Так, в письме 1930 года на вопросы Мясковского об этих сочинениях композитор отвечает: «Русские песни, гармонизированные Прокофьевым, — весьма малозначащие какашки. Если я вдруг напечатаю их (без опуса), то пришлю Вам»[55].

Мясковский узнает о песнях из программ текущих концертов своего друга и коллеги. Известно, что песни исполнялись 6 января 1930 года, на что указывают записи из дневника Прокофьева: «Вначале чувствовался вполне определенный холодок, на затем публика расшевелилась — на “Наваждении”[56], на Марше из “Апельсинов”[57] (повторены) и на когда-то гармонизованных мной русских песнях, выкопанных Кошиц[58] (я совсем забыл о них)» [59]. Кроме того, в программе его сольного концерта в качестве пианиста за 27 марта 1931 года в четвертом отделении помещены сочинения «Жалоба» и «Куст калины», обозначенные как «русские народные песни в обработке С. Прокофьева»[60]. Никаких других упоминаний данных песен не найдено в творческой биографии их автора. Таким образом, с высокой долей уверенности можно предположить, что песни,

---

[54] Прокофьев С. С., Мясковский Н. Я. Переписка / Вступ. статья Д. Б. Кабалевского; сост. и подг. текста М. Г. Козловой и Н. Р. Яценко. М.: Советский композитор, 1977. С. 158.

[55] Прокофьев С. С., Мясковский Н. Я. Переписка. М.: Советский композитор, 1977. С. 330.

[56] Из «Четырех пьес для фортепиано» ор. 4.

[57] Марш из оперы «Любовь к трем апельсинам» ор.33.

[58] Кошиц (Порай-Кошиц) Нина Павловна (1892-1965) — певица. В 1913 году окончила Московскую консерваторию как пианистка. В 1920 году эмигрировала в США.

[59] Прокофьев С. С. Дневник. 1907–1933: М.: Классика–XXI, 2017. Т. 3: 1926–1933. С. 390.

[60] Мироненко Е. С. Сергей Прокофьев и Молдова: биографические и творческие связи // С. С. Прокофьев: к 125-летию со дня рождения. Письма, документы, статьи, воспоминания / Ред.-сост. Е. С. Власова. М.: Композитор, 2016. С. 108.

исполненные в марте 1931 года, и есть те самые обработки, речь о которых шла в письме Мясковского. Название «Куст калины», скорее всего, результат двойного перевода (с русского на французский, и обратно — на русский языки) заголовка «На горе-то калина», «Жалоба» — лирической песни «Снежки белые», поэтический текст которой передает душевные переживания горюющей девушки.

Исходя из переписки Прокофьева с Мясковским, очевидно, что обработки были написаны значительно раньше 1930 года. Ключом к разгадке их возникновения, скорее всего, является запись из прокофьевского дневника от 27 марта 1920 года:

«Сочинение сегодня не ползло и вообще настроение было вялое. Однако перед вечером мне удалось гармонизировать две русские песни для какого-то сборника и они вышли так хорошо, что я совсем развеселился»[61].

К сожалению, никакой информации о том, что это был за сборник, кто выступал его составителем не обнаружено, и, раз Прокофьев пишет в 1930 году фразу «если я вдруг напечатаю их», то почему сборник все-таки не был издан за эти десять лет?

Песни «На горе-то калина» и «Снежки белые», в отличие от источников более поздних обработок 1940-х годов, являются образцами, записанными в период до начала использования фонографа в экспедиционной практике. Слуховые нотации этих песен, вопреки словам Н. И. Рогожиной, сообщающей в работе «Песни и романсы С. С. Прокофьева»[62], что они «заимствованы из записей Е. Э. Линевой», можно найти в сборнике Ф. М. Истомина и Г. О. Дютша «Песни русского народа»[63] (1886).

Уже в советский период композитор создает ряд сочинений, прямо или косвенно связанных с народным творчеством. Так, в ор. 66 он включает песню

---

[61] Прокофьев С. С. Дневник. 1907–1933. В 3 т. М.: Классика–XXI, 2017. Т. 2: 1916–1925. С. 275.

[62] Рогожина Н. И. Песни и романсы С. С. Прокофьева. М.: Советский композитор, 1971. С. 157.

[63] Истомин Ф. М., Дютш Г. О. Песни русского народа собраны в губерниях Архангельской и Олонецкой в 1886 году / Записали: слова Ф. М. Истомин, напевы Г. О. Дютш. СПб., 1884. С. 159.

«Анютка», создание которой связано с участием в конкурсе газеты «Правда». Редакцией было предложено авторам несколько текстов народных песен, среди которых композитор выбрал «Анютку». Сочинение получило вторую премию[64].

Для песен «За горою у криницы» (из этого же опуса) и «Проводы» (ор. 79; позднее вошла в кантату «Здравица»), а также нескольких других («От края до края», «Будьте здоровы», «Золотая Украина»), вошедших в сюиту «Песни наших дней» (ор. 76), композитор обратился к текстам, опубликованным в сборнике «Творчество народов СССР»[65], который был издан в 1937 году редакцией газеты «Правда» и посвящен 20-летию Октября[66]. Относительно этих произведений композитор высказывается: «Я пользовался здесь собственными мелодиями, но приближался к народному стилю. Надеюсь, что они будут легко восприниматься и запоминаться»[67].

Органичное сочетание подлинных народных напевов и авторского материала в «народном стиле» в 1930-е годы также находит развитие в жанре инструментальной музыки — «Русской увертюре», речь о которой пойдет в следующем разделе.

---

[64] В примечании к нотному тексту указано — «Слова по частушке». Неизвестно, в связи с чем композитор таким образом интерпретирует жанр поэтического текста. Его подлинная этнографическая запись (а также близких вариантов) не была обнаружена. Известна лишь запись песни 1931 года на тот же текст в исполнении певицы, народной артистки РСФСР Ольги Васильевны Ковалевой (1881–1962) и сопровождении квартета домр.

[65] Творчество народов СССР / под ред. А. М. Горького, Л. З. Мехлиса. М.: Правда, 1937.

[66] Больше половины опубликованных текстов являются переводом с языков народов СССР. В процессе перевода они значительно редактировались в соответствии с политическими установками того времени. Подлинность большого количества текстов вызывает сомнения.

[67] Нестьев И. В. Жизнь Сергея Прокофьева / Ин-т истории искусств министерства культуры СССР, 2-е изд. М.: Советский композитор, 1973. С. 409.

1.2. «Русская увертюра» и её место в ряду произведений данного жанра[68]

«Русская увертюра» (ор. 72) — одно из первых сочинений С. С. Прокофьева после его возвращения на родину в середине 1930-х годов Ее замысел композитор вынашивал на протяжении почти двух десятилетий: впервые идея «миниатюрной “Русской симфонии”» возникла в процессе завершения Первой Симфонии[69]. Однако речь об использовании цитат народно-песенного происхождения, судя по записям в его дневнике, на тот момент еще не шла:

«После этой симфонии у меня новый план: такая же маленькая “русская” симфония — в чистейшем русском стиле. Посвящена она будет Дягилеву, в память его яростных проповедей, чтобы я, русский, писал, чисто по-русски»[70].

Под «проповедями» С. П. Дягилева, вероятно, Прокофьев подразумевал его обвинения в «интернациональности» стиля композитора. Свое возражение он аргументировал тем, что «не следует, конечно, под именем “национальной” понимать народные темы и вообще смотреть на это узко, но русский дух должен быть — и этому я не чужд…»[71].

Однако приложение к договору со Всесоюзным радио предполагало выражение «русского духа» именно через национально окрашенный тематизм[72]. Возможно, этот факт и повлек жанровую трансформацию изначальной идеи: в «Русской увертюре» Прокофьев впервые в своем творчестве воплощает русский колорит при помощи подлинных мелодий народных песен, продолжив тем самым традицию композиторов XIX века — М. И. Глинки, Н. А. Римского-Корсакова, М. А Балакирева, С. И. Танеева).

---

[68] Раздел основан на материалах статьи автора диссертации: Долгова (Назарова) Д. К. Народные песни как источник тематизма «Русской увертюры» С. С. Прокофьева // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2025. № 2. С. 48–62.

[69] Нестьев И. В. Жизнь Сергея Прокофьева. М.: Советский композитор. 1973. С. 164.

[70] Прокофьев С. С. Дневник. 1907–1933: В 3 т. М.: Классика–XXI, 2017. Т.2: 1916–1925. С. 87.

[71] Прокофьев С. С. Дневник. 1907–1933: В 3 т. М.: Классика–XXI, 2017. Т.1: 1907–1915. С. 551.

[72] Нестьев И. В. Жизнь Сергея Прокофьева. М.: Советский композитор. 1973. С. 397.

Таблица 1. Симфонические увертюры на темы русских народных песен в творчестве композиторов XIX века

Произведение	**Форма**	**Темы**
М. И. Глинка «Симфония-увертюра» (1834)	Сонатная со вступлением	1) Лирическая песня «Я не знала ни о чем в свете тужить» (тема вступления) 2) Хороводная «круговая» песня (источник не установлен[73]; тема главной партия)
М. А. Балакирев «Увертюра на темы трех русских народных песен» (1858)	Сонатная со вступлением	1) Былина «Как не белая береза в поле прилегала» (тема вступления) 2) Хороводная песня «Во поле береза стояла» (тема главной партии) 3) Хороводная песня «Я вечор млада во пиру была» (тема побочной партии)
Н. А. Римский-Корсаков «Увертюра на темы трех русских песен» (1866; 1880)	Сонатная со вступлением	1) Подблюдная песня «Слава богу на небе» (тема вступления) 2) Хороводная песня «У ворот, ворот» (тема главной партии) 3) Свадебная песня «На Иванушке чапан» (тема побочной партии)
С. И. Танеев «Увертюра русскую тему» (1882)	Сонатная со вступлением	Лирическая (историческая) песня «Про татарский полон» (тема вступления)

Как видно из Таблицы 1, все предшественники Прокофьева, несмотря на различия в количестве используемых цитат, опирались на сонатную форму со вступлением. Тема последнего во всех случаях представляет собой мелодию народной песни и имеет обрамляющую функцию по отношению к основным разделам (то есть является также и темой заключения). При этом фольклорные источники в представленных сочинениях являются основой тематизма[74].

---

[73] См. подробнее об этом: Горячих В. В. М. И. Глинка и идея русской симфонии // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2020. № 6. С. 148–163.; Левашева О. Е. Михаил Иванович Глинка. М.: Музыка, 1987. С. 217–222.; Протопопов В. Два крупных сочинения молодого Глинки — Симфония-увертюра и Каприччио на русские темы // М. И. Глинка: Сб. материалов и статей / Под ред. Т. Ливановой. М.; Л.: Гос. муз. изд., 1950. С. 117–161.

[74] Темы основного раздела увертюры С. И. Танеева интонационно близки материалу вступления, что придает ей черты монотематизма.

Сам Прокофьев к тому моменту уже обращался к данному жанру. Помимо «Увертюры на еврейские темы» ор. 34, упомянутой в первом разделе данной главы, в годы пребывания за рубежом Прокофьевым была создана еще одна увертюра — «Американская» ор. 42 (1926). Она была написана по заказу звукозаписывающей компании «DuoArt» для камерного состава из семнадцати инструментов. Произведение полностью базируется на авторских темах, однако в нем обращает на себя вниманием желание композитора отклониться от характернейшего для жанра увертюры принципа сонатности: «Мне не хочется писать сонатное аллегро: возьму рондообразную форму, по принципу Шумана — побольше материалу, поменьше разработки (разработки достаточно было в Симфонии)...»[75].

Таким образом, к моменту создания ор. 72, Прокофьев уже имел опыт работы в жанре увертюры, и, вероятно, обнаружив гармоничность сочетания свободы формы и самобытного народно-песенного тематизма, счел ее наиболее подходящей для своего нового симфонического произведения.

Известно, что основная часть увертюры была создана на даче Прокофьева в Тарусе летом 1936 года. Исходя уже из названия произведения, становится очевидным, что для того, чтобы войти в музыкальную жизнь Москвы, композитор отдал предпочтение актуализировавшейся в тот период национальной тематике. Яркость материала было решено подчеркнуть мощью четверного состава оркестра.

Различные исследователи дают противоречивую информацию об источниках цитат и их количестве. И. В. Нестьев указывает на «две плясовые мелодии в главной партии, непосредственно заимствованные из фольклора»[76] и сообщает, что в письме к Б. Е. Гусману от 12 июля 1936 года Прокофьев просит «прислать записи народных песен в качестве материала для будущей увертюры». В действительности письмо содержит следующие строки: *«Для внесения ясности*

---

[75] Прокофьев С. С. Дневник. 1907–1933: В 3 т. М.: Классика –XXI, 2017. Т.3: 1926–1933. С. 67.

[76] Нестьев И. В. Жизнь Сергея Прокофьева. М.: Советский композитор. 1973. С. 397.

в дело, сообщаю Вам, что Ваши указания о присылке мне русских тем выполнены не были…».

Ответ Гусмана композитору не был обнаружен в архиве, и в результате вопрос о том, были ли в дальнейшем предоставлены автору «Русской увертюры» нотации песен, остаётся открытым. Неясно и о каких именно темах-цитатах говорит Нестьев — всего в увертюре можно выделить четыре мелодии плясового характера.

Саймон Моррисон в своей книге о советских годах Прокофьева пишет: «в чем-то похожая на “Петрушку” Стравинского, прокофьевская увертюра включает мотивы, заимствованные из русского народного танца, салонной песни и литургического песнопения, все это собрано в рондо-сонату. Композитор выделяет мотив народного танца в первом, третьем и пятом разделах, мотив салонной песни во втором разделе и мотив литургического песнопения — в четвертом»[77]. Вероятно, Моррисон подразумевает под этой фразой не прямое цитирование конкретных песен, а стилистическую близость тематизма увертюры подлинному фольклору. По крайнее мере, никаких сведений о том, откуда заимствовал Прокофьев мелодии, в его тексте нет. Более того, в своей работе музыковед ссылается на статью[78] своей коллеги Нелли Кравиц, в которой представлены любопытные сравнения тем увертюры с образцами народных песен из сборников различного времени (Н. Львов, И. Прач «Собрание народных русских песен с их голосами», Н. А. Римский-Корсаков «Сто русских народных песен», В. М. Щуров «Стилевые основы русской музыки»). Несмотря на обнаруженные интонационные сходства, Н. Кравиц в заключение статьи подытоживает, что подтвердить или опровергнуть информацию, представленную Нестьевым, она не смогла.

---

[77] «Somewhat like Stravinsky’s Petrushka, Prokofiev’s Overture includes motives derived from Russian folkdance, salon song and liturgical chant, all packaged into a sonata-rondo form». — см. Morrison S. The people’s artist: Prokfiev’s Soviet years. New York: Oxford university press, 2008. P. 48.

[78] Kravetz N. S. Prokofiev and E. Senkar. The First Performance of the Russian Overture op. 72 in Israel in 1938 // Israel Studies in Musicology Online. 2006, №1. URL: https://min-ad.org.il/min-ad/article/view/216/200 (дата обращения: 12.12.2024).

Авторы других монографий о композиторе[79] не уделяют внимания «Русской увертюре» или же вовсе дают ошибочную информацию. Так, И. И. Мартынов в книге «Сергей Прокофьев: жизнь и творчество» утверждает, что «как и обычно, Прокофьев отказался от цитирования подлинных народных песен и весь материал его увертюры оригинален»[80].

В действительности, как и указывал на то Нестьев, Прокофьев использует в увертюре «две плясовые мелодии», однако их жанровая принадлежность определена не вполне точно. Обе песни были обнаружены автором настоящей работы в сборнике «Хор имени Пятницкого: 20 русских народных песен»[81]. Неясно, как они попали в руки композитора: известно, работа над сочинением имела стремительные темпы и была завершена к концу сентября. Премьера увертюры состоялась 29 октября 1936 года в Большом зале Московской Консерватории силами филармонического оркестра под управлением венгерского композитора Эугена Сенкара[82]. На сборнике же возле фразы «Подписано к печати» указана дата 4 декабря 1936. Таким образом, исключается вероятность того, что Прокофьев самостоятельно выбрал песни из готового сборника. Можно предположить, что человек, обеспечивший композитора расшифровками песен, имел прямое отношение к подготовке издания[83].

---

[79] См., например, Савкина Н. П. Сергей Сергеевич Прокофьев. М.: Музыка. 1982; Вишневецкий И. Г. Сергей Прокофьев. М.: Молодая гвардия, 2009.

[80] Мартынов И. И. Сергей Прокофьев: Жизнь и творчество. М.: Музыка, 1974. С. 349.

[81] Хор имени Пятницкого: 20 русских народных песен / записи Вл. Захарова; ред. текстов и примеч. П.М. Казьмина. М.: Музыка, 1936. 72 с.

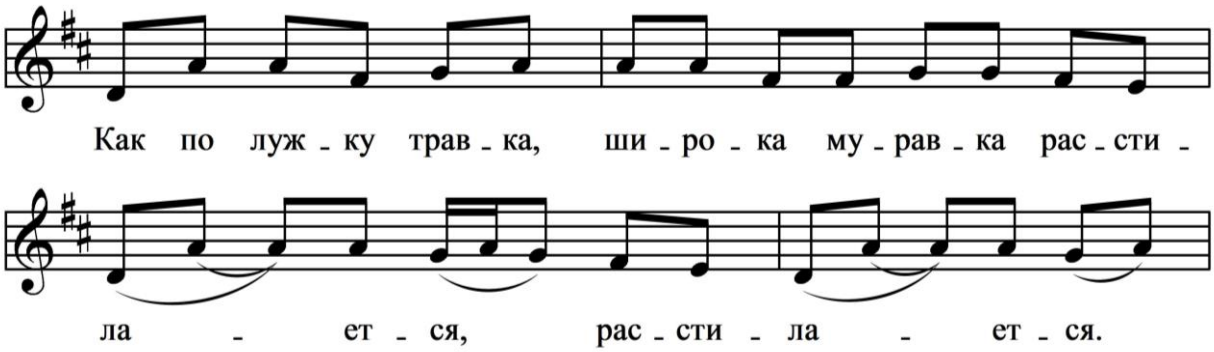
[82] Kravetz N. S. Prokofiev and E. Senkar. The First Performance of the Russian Overture op. 72 in Israel in 1938 // Israel Studies in Musicology Online. 2006. №1. URL: https://min-ad.org.il/min-ad/article/view/216/200 (дата обращения: 12.12.2024).

[83] См.: Долгова (Назарова) Д. К. Народные песни как источник тематизма «Русской увертюры» С. С. Прокофьева // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2025 № 2. С. 48–62.

1.3. Цитаты народных песен в «Русской увертюре», их роль в музыкальной драматургии[84]

Две песни, использованные Прокофьевым в качестве второй и третьей тем главной партии, имеют близкое региональное происхождение. Первая из них — «Как по лужку травка» — была записана в 1912 году от хора деревни Глотовка Ельнинского уезда Смоленской губернии (запевает — М. Гражданенкова). Авторы сборника атрибутируют ее как свадебную величальную песню, исполняемую «во время свадебного пира»[85]. Ее сюжет воплощает идею припевания пары. Силлабический стих становится основой двустрочной композиции, в которой каждая строка складывается путем повтора полустишия: первая — шестисложного, вторая — пятисложного. Напев представлен в гетерофонной фактуре с элементами ленточного голосоведения. Ладовая структура напева основана на квинтовой ячейке большетерцового заполнения с субтоном:

Пример 1. Свадебная песня «Как по лужку травка»



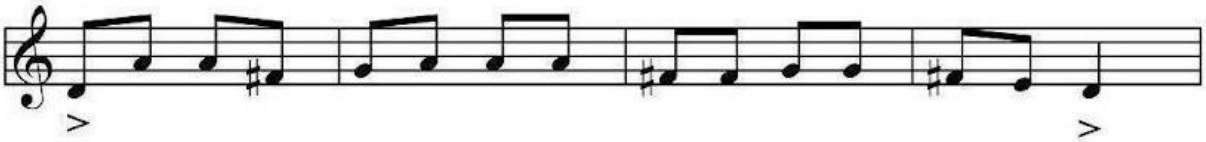
В экспозиционном разделе увертюры Прокофьев сохраняет мелодические, ритмические и тонально-тесситурные особенности напева (Ре мажор в теме при основной тональности увертюры — До мажор!):

---

[84] Раздел основан на материалах статьи автора диссертации: Долгова (Назарова) Д. К. Народные песни как источник тематизма «Русской увертюры» С. С. Прокофьева // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2025. № 2. С. 48–62.

[85] Хор имени Пятницкого: 20 русских народных песен / записи Вл. Захарова; ред. текстов и примеч. П.М. Казьмина. М.: Музыка, 1936. С.70.

Пример 2. Мелодия свадебной песни «Как по лужку травка» в увертюре

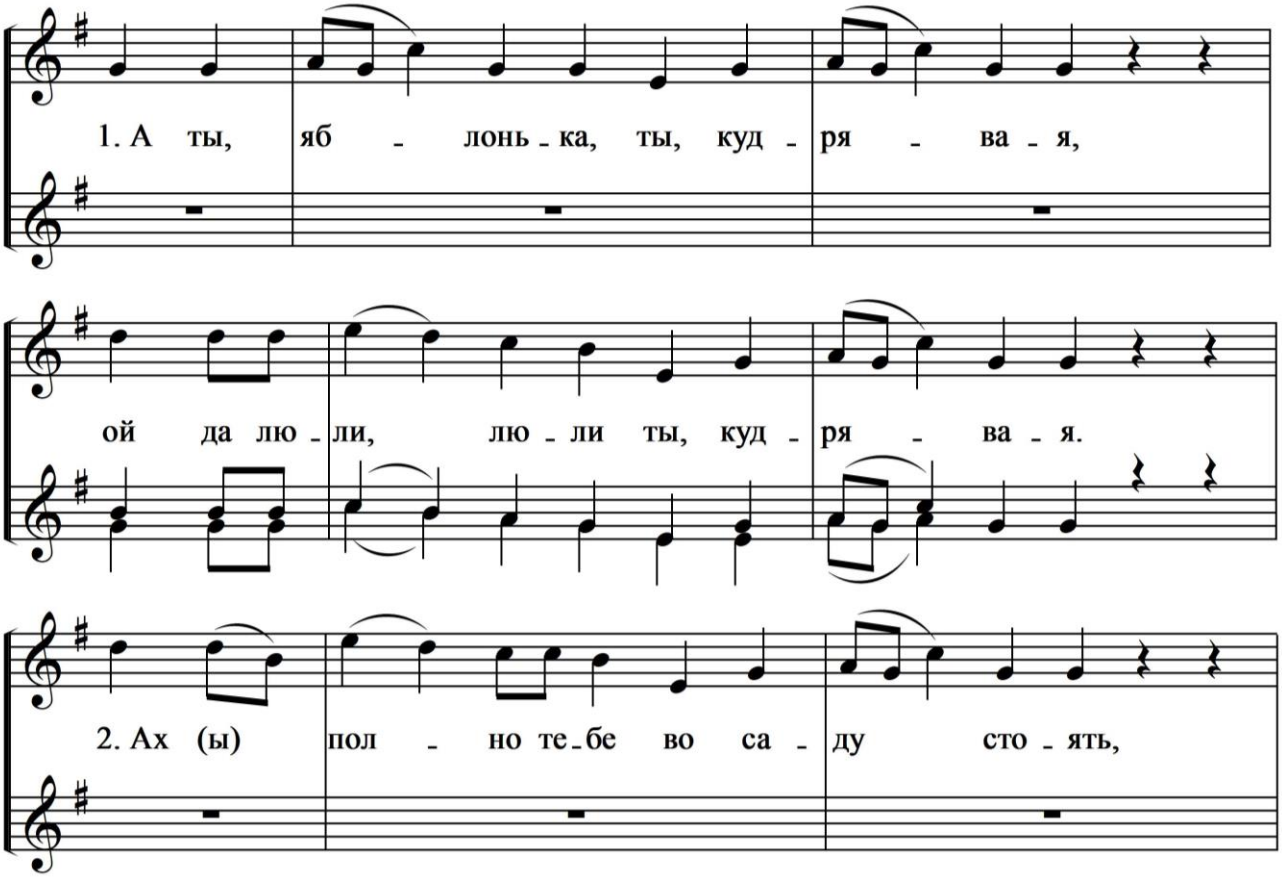


Основные изменения касаются структурно-композиционных и метрических параметров. Прокофьев использует материал двух одноголосных мелострок — первой и самого начала второй. Он преобразует шестивременной принцип организации напева и структурирует его на основе четырехсложного звена, тем самым нивелируя цезуру:

Таким образом, мелодия свадебной песни приобретает равномерно-акцентный характер и в таком виде напоминает общеизвестные частушечные наигрыши (типа «Сени»). Вероятно, по этой причине, она была определена Нестьевым как плясовая.

Вторая песня — «А ты, яблонька» — также имеет непосредственное отношение к свадебному обряду. В комментариях указано, что ее «обычно пели, как только просватают девушку: “Девки, ребята, идемте невесту дразнить”. Парни и девушки шли к невесте пели “А ты, яблонька”. Невеста плакала и причитала». Образец записан от певиц А. Ивановой и А. Картузовой из с. Печки Калужской губернии в 1934 году:

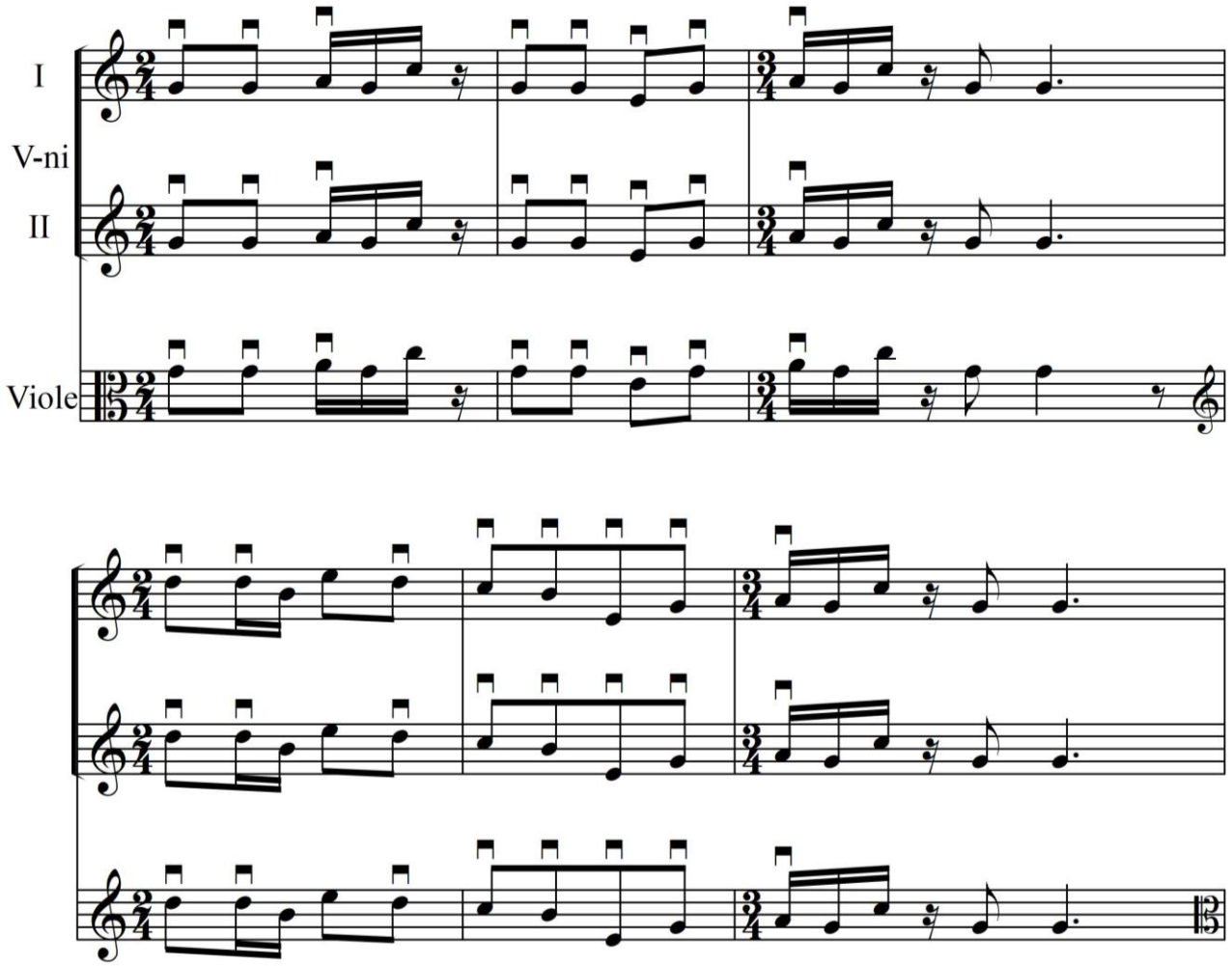
Пример 3. Свадебная песня «А ты, яблонька»



В основе калужской свадебной песни, как и смоленской, лежит силлабический стих. В данном случае двустрочная композиция основана из двух пятисложных полустиший в первой строке и рефрена «Ай, люли-люли» с повтором второго полустишия во второй. Однако, авторы сборника в ходе тактировки напева руководствовались акцентами стиха, а не границами полустиший.

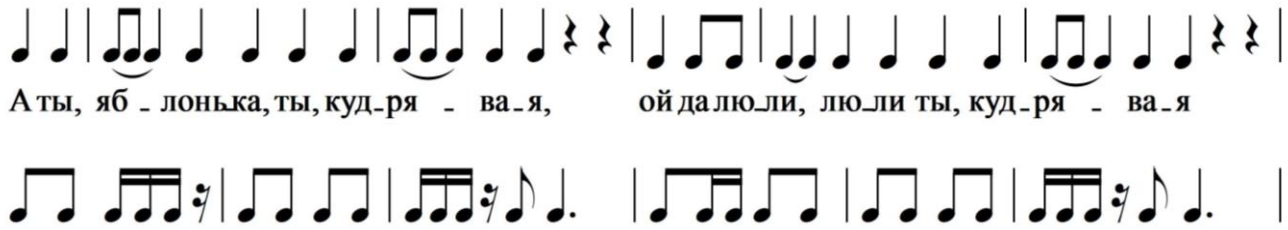
Как и в случае с предыдущей темой, Прокофьев по-своему ставит тактовые черты в мелодии, тем самым подвергая ее метрическим изменениям, но при этом сохраняет идею переменности в размере. Он также не меняет звуковысотные особенности песни, ориентируясь на мелодию верхнего голоса первой строфы, и лишь в начале фразы, соответствующей рефрену песни (на четвертую восьмую второй строки), заимствует вариант из последующей строфы:

Пример 4. Мелодия свадебной песни «А ты, яблонька» в увертюре



Но на этот раз автор «Русской увертюры» оказывается более свободным в трактовке длительностей: напев представлен в партитуре в двукратном ритмическом уменьшении. Кроме того, паузы в конце строк он заменяет тянущимися длительностями, а пятый звук от начала темы при этом, напротив, сокращает путем добавления шестнадцатой паузы:

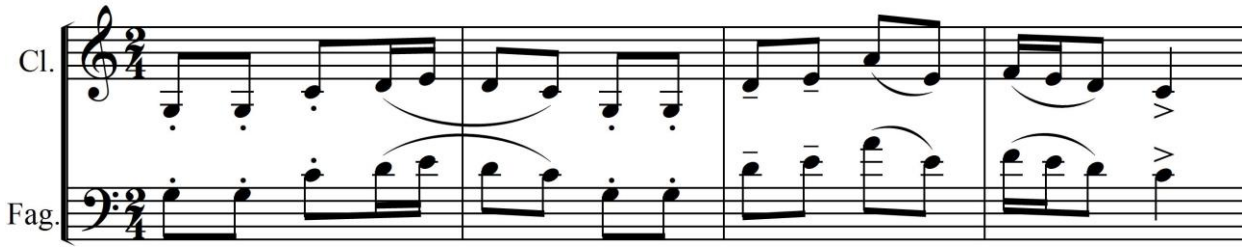
Схема 1. Ритмическое строение песни «А ты, яблонька»



Как уже было указано выше, увертюра написана в форме рондо-сонаты с центральным эпизодом вместо разработки и зеркальной репризой. После краткого

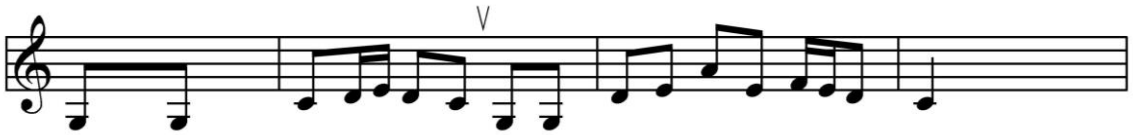
вступительного построения начинается главная партия. Она не имеет типовой структуры и состоит из трех тем. Первая из них *(a)* экспонирует основную тональность сочинения — До мажор, и, как неоднократно отмечалось исследователями, имеет плясовой характер:

Пример 5. Первая тема главной партии



Интерес, как и в случае с процитированными мелодиями, в данной теме представляет метрическая организация и внутренняя неквадратность простого на первый взгляд четырехтакта. По аналогии с другими образцами, можно было бы предположить, что гипотетический первоисточник темы мог иметь трехдольный метр с акцентом на третьем слоге (то есть при тактировке образовывался затакт, состоящий из двух восьмых):

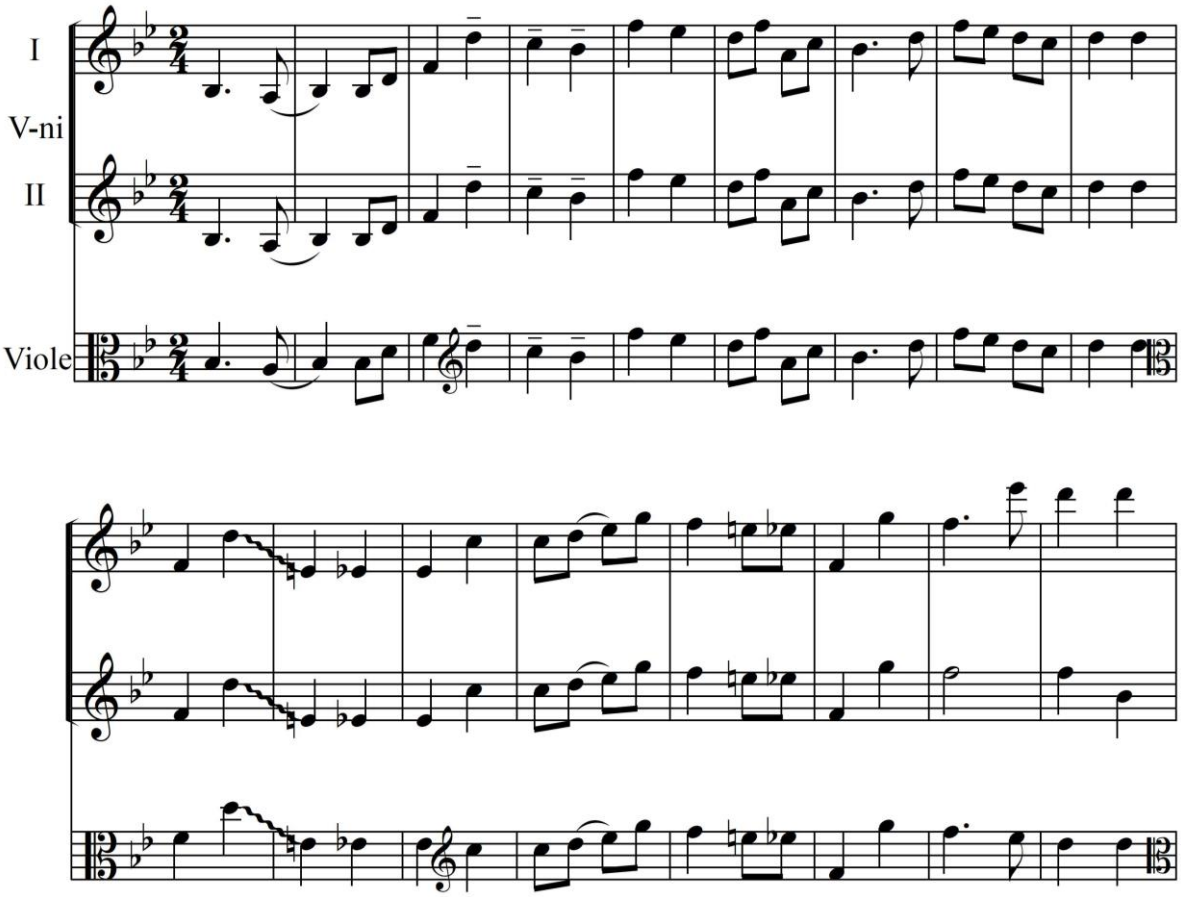
Пример 6. Первая тема главной партии (вариант тактировки)



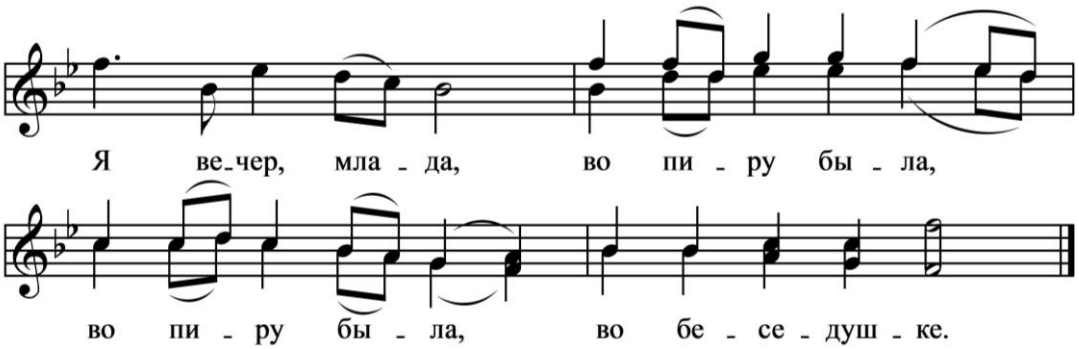
Продолжение темы имеет развивающий характер, однако ее окончание на тонике придает ощущение замкнутости всему первому разделу главной партии. Таким образом, тональность двойной доминанты (Ре мажор) в следующем (среднем) разделе главной партии оказывается неподготовленной. Раздел основан на чередовании второй *(b)* — основанной на мелодии песни «Как по лужку травка» (см. Пример 2) — и первой тем. Третья тема *(c)* возвращает основную тональность (см. Пример 4).

После кратких ярких пассажей *(x)*, выполняющих связующую функцию, вступает побочная партия (она же первый эпизод), тему которой Нестьев и ассоциировал с широко распространенной плясовой песней «Во пиру была»:

Пример 7. Тема побочной партии



Пример 8. Плясовая песня «Во пиру была» из сборника Н. А. Римского-Корсакова

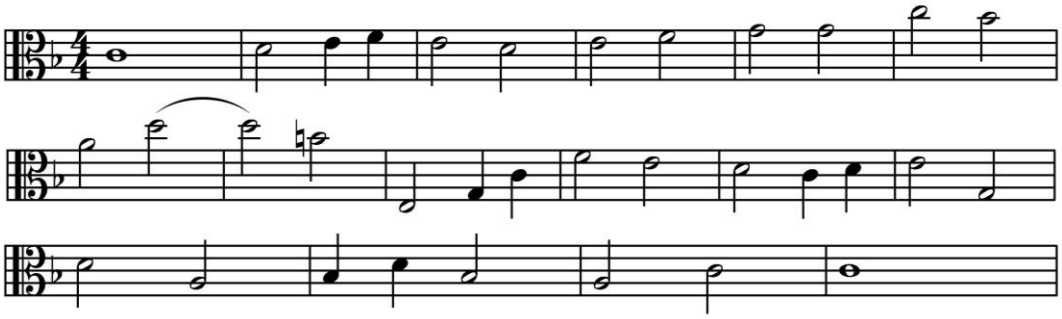


Тема написана в простой трехчастной форме с развивающей серединой в тональности субдоминантовой сферы — Си-бемоль мажор. Несмотря на близкий народно-песенной стилистике «зачин» мелодии, ее продолжение — типичный пример прокофьевской лирики широкого дыхания.

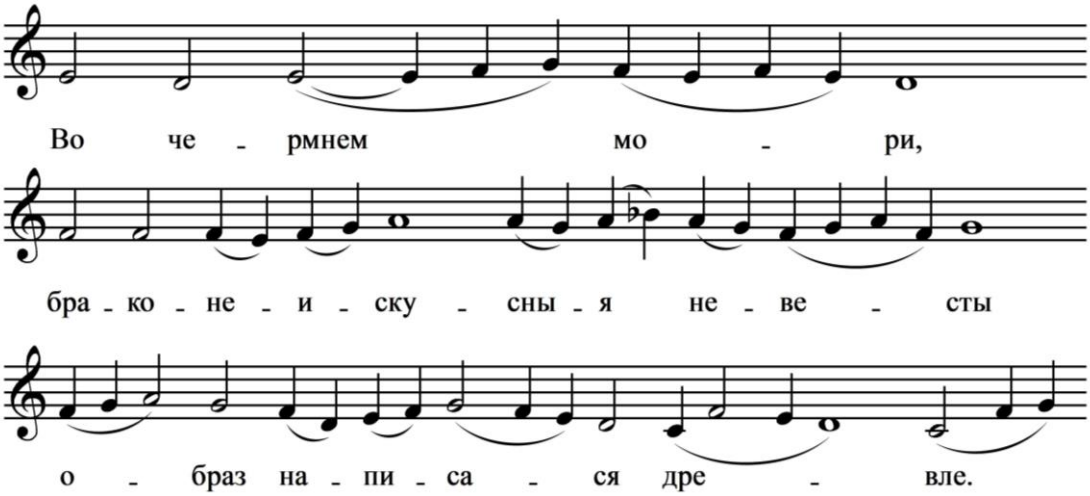
Второй рефрен оказывается сокращенным и включает в себя только первую тему *(а)* и основанное на ее материале развитие посредством общих форм

движения. Центральный эпизод написан в тональности субдоминанты — Фа мажор. Он имеет простую трехчастную форму и основан на двух темах, первая из которых, по мнению Н. Кравиц, «близка древним образцам русской церковной музыки — знаменному распеву»[86]. Исследовательница приводит в пример один из номеров сборника «Древнерусское певческое искусство» Н. Д. Успенского, общее мелодическое движение которого действительно напоминает прокофьевскую мелодию:

Пример 9. Первая тема центрального эпизода



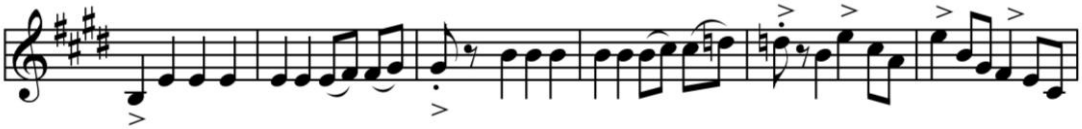
Пример 10. Н. Д. Успенский «Древнерусское певческое искусство»



Тема середины (Ми мажор) в наименьшей степени напоминает какие-либо русские народные напевы, при этом содержит в себе некоторую обобщенную танцевальность:

[86] Kravetz N. S. Prokofiev and E. Senkar. The First Performance of the Russian Overture op. 72 in Israel in 1938 // Israel Studies in Musicology Online. 2006. №1. URL: https://min-ad.org.il/min-ad/article/view/216/200 (дата обращения: 12.12.2024).

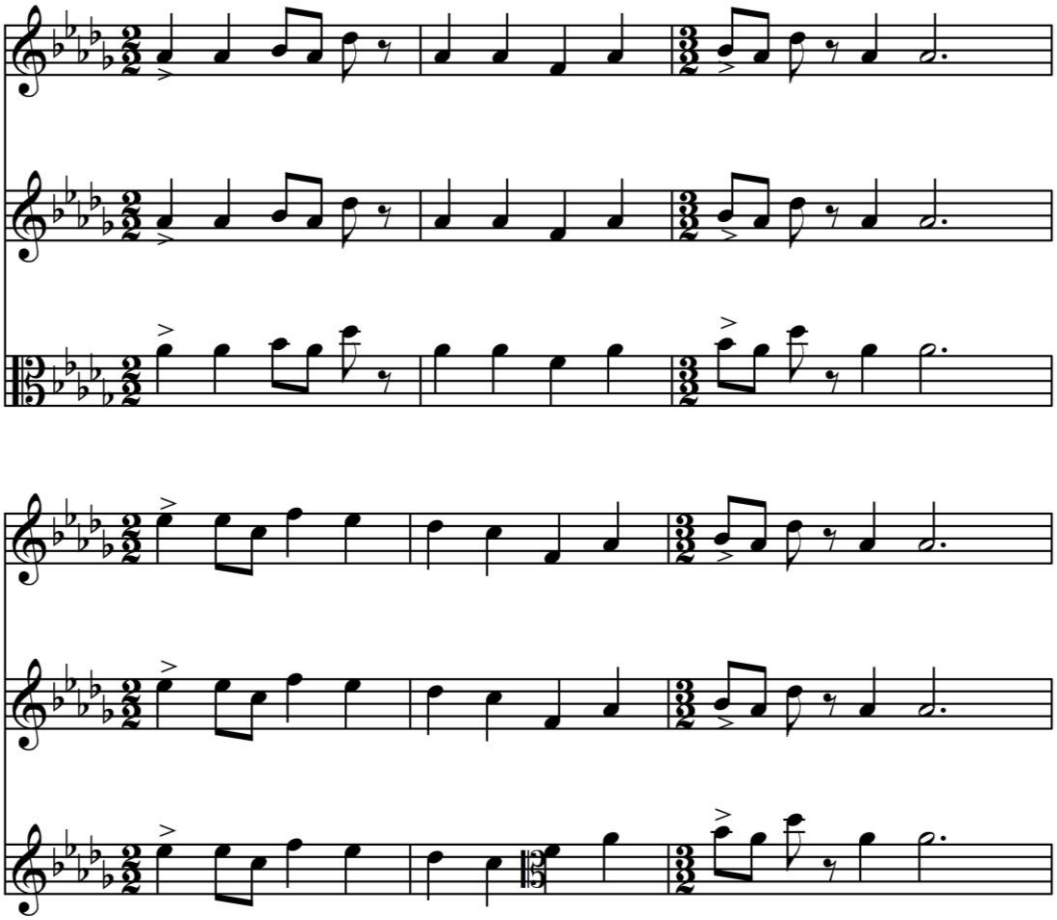
Пример 11. Вторая тема центрального эпизода



Реприза центрального эпизода носит синтезирующий характер, совмещая в контрапункте обе его темы. Впервые это соединение появляется в тональности Ре мажор, тем самым образуется так называемая ложная реприза, вслед за которой тот же материал звучит в основной тональности раздела — Фа мажоре.

Далее возникает третья тема главной партии *(c)*. Ее можно определить как сокращенный рефрен или начало общей репризы, новая тональность Ре-бемоль мажор способствует динамизации раздела (Пример 12):

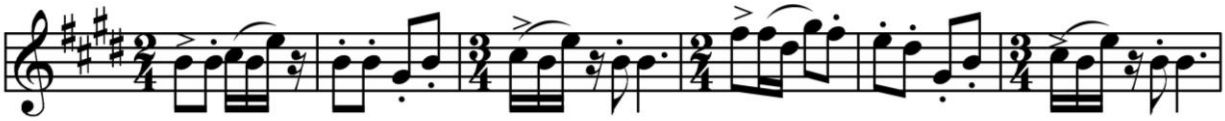
Пример 12. Проведение мелодии песни «А ты, яблонька» в ре-бемоль мажоре



В данном случае примечательно то, что в этом месте тема впервые предстает в ритмическом соответствии оригинальному напеву (счетная единица — четверть, вместо восьмой в экспозиции).

Тема побочной партии в репризе, как и положено, подчиняется основной тональности. После нее возвращается главная партия (она же последний рефрен), вновь начинающаяся с третьей темы в далекой тональности — на этот раз в Ми мажоре (Пример 13):

Пример 13. Проведение мелодии песни «А ты, яблонька» в Ми мажоре



Вслед за ней вступает первая тема в До мажоре. Завершается увертюра торжественной кодой, соединяющей в себе мотивы первой темы главной партии и основной темы центрального эпизода.

Таблица 2. Форма увертюры

1	4	7	8	10	12	16	19	27	31	35	37	39	41	44	45	54
C				B-dur			C-dur	F	As	E	D	F		C	E	C
a b a b c b a b c x				*d*	*d_r*	*d_1*	*a r*	*e*	*e_1*	*f*	*e+f*	*e+f*	*c x*	*d*	*c*	*a*	*a+e*
рефрен				эп. 1			рефрен	эп. 2				рефрен		эп.3	рефрен	
ГП			Св.ч.	ПП								Св.ч.		ПП	ГП	
Экспозиция												Реприза				Кода

Рассмотрев особенности формы и развития музыкального материала в «Русской увертюре», можно сделать вывод о том, что наибольшее развитие в ней получила первая тема главной партии (рефрена). Вторая — основанная на мелодии свадебной песни «Как по лужку травка» — возникает лишь в экспозиционном разделе, где практически никак не видоизменяется, и в дальнейшем вовсе нигде не звучит. Третья тема, представляющая собой цитату еще одного свадебного напева, также, как и первая, имеет сквозное значение, однако, в отличие от нее, не подвергается мотивной разработке. Прокофьев преобразует ее ритмически и использует прием тонального развития. Три другие темы развиваются преимущественно локально в рамках эпизодов. Исключение составляет проведение первой темы центрального эпизода в коде в контрапункте с первой темой главной партии.

***

Таким образом, рассмотрев историю соприкосновения Прокофьева с народной музыкой, можно прийти к выводу о том, что интерес к данной области вызревал у него постепенно. В ранний и средний периоды творчества он редко обращал внимание на аутентичные мелодии. В большей мере его увлекала музыка, в той или иной степени отражающая восточный колорит.

В разное время композитор тяготел к самым разным пластам музыкального фольклора — от севернорусских напевов до клезмерских наигрышей. Далеко не всегда обращение афишируется, Прокофьев сам не столько акцентирует внимание на первоисточниках и их цитировании (сохранении в неприкосновенности), сколько углубляется в разработку материала.

Подытоживая наблюдения над особенностями использования подлинных фольклорных образцов в увертюре, отметим, что Прокофьев в обоих случаях подвергает изменениям, в первую очередь, метрические и композиционные характеристики напева. Данный факт может свидетельствовать о том, что в центре его внимания находилась не народная песня как целостная художественная единица, а лишь ее мелодия, абстрагированная от поэтического текста и строфической структуры. Выводы о взаимодействии Прокофьева с

оригинальными мелодиями в «Русской увертюре» в дальнейшем могут быть сопоставлены с методом его работы с фольклором в 1940-х годах., что позволит проследить творческую эволюцию в этом направлении.

Несмотря на обнаруженные источники, по-прежнему остается не раскрытым ряд вопросов, касающихся как истории создания сочинения, так и особенностей взаимодействия композитора с аутентичными образцами: как и в каком виде к нему попали нотации песен? Прав ли был Нестьев, что в произведении только две цитаты, или поиски источников других тем могут оказаться перспективными? Наиболее принципиальным при этом кажется вопрос о происхождении первой темы. Если ее авторство принадлежит Прокофьеву, то получается, что композитор главным образом развивает свой, а не фольклорный материал, что принципиально отличает его увертюру от сочинений предшественников в этом жанре, и, напротив, сближает ее с симфониями этих же композиторов[87].

[87] Горячих В. В. М. И. Глинка и идея русской симфонии // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2020. № 6. С. 148–163.

Глава 2. Развитие метода: обработки русских народных песен для голоса с фортепиано

2.1. История создания обработок ор. 104 и ор. 106[88]

В принципах работы с фольклорным материалом Прокофьев следует своим путем, который можно описать его собственной фразой — советом своему коллеге Д. Б. Кабалевскому: «… возьмите мелодии народных песен и развивайте их так, как будто это Ваши собственные мелодии»[89].

Обработки русских народных песен ор. 104 были написаны С. С. Прокофьевым в конце 1944 года по предложению Е. В. Гиппиуса для участия в закрытом конкурсе Комитета по делам искусства (Всесоюзного гастрольно-концертного объединения) на создание нового эстрадного репертуара. Известно, что «по музыкальному разделу в конкурсе приняло участие 29 авторов, представивших 56 произведений»[90]. Первую премию присудили обработке Прокофьева — «В лете калина», вторую — «Зеленой рощице» (всего были присуждены одна «первая» премия и по четыре «вторых» и «третьих»)[91].

Цикл состоит из двенадцати песен[92], из которых одна относится к жанру свадебных, а остальные — хороводные и лирические. Обработки предназначены для женского голоса с фортепиано. При отсутствии сюжетной линии и драматургической идеи, цикл представляет собой ряд зарисовок лирического характера.

---

[88] Основные положения раздела рассмотрены также в статьях автора диссертации: Долгова (Назарова) Д. К. Лирическая песня «Соловей-соловьюшко»: источник, варианты, интерпретации // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2020. № 6. С. 58–70.; Долгова (Назарова) Д. К. Обработки русских народных песен С. С. Прокофьева: проблема поиска источников // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2022. № 3. С. 121–130.

[89] Прокофьев С. С. Материалы, документы, воспоминания / Сост. С. И. Шлифштейн. Изд. 2. М.: Музгиз, 1961. С. 421.

[90] Протопопов В. В. Обработки народных песен // История русской советской музыки / Отв. ред. Д. Б. Кабалевский. М.: Музгиз, 1956. Т. 1. С. 77.

[91] Там же. С. 76-77.

[92] Песни «В лете калина», «Зеленая рощица», «Кари глазки», «Я нигде дружка не вижу», «За лесочком», «Катерина», «Сашенька», «Чернец», «Сон», «Дунюшка», «Снежки белые», «На горе-то калина».

Создание двух дуэтов ор. 106 связано с участием композитора в конкурсе Всесоюзного радио. Весной 1945 года он пишет две обработки для мужского дуэта — тенора и баса с фортепиано[93], и в поисках музыкальных источников вновь обращается к Е. В. Гиппиусу. «Меня привлекали своей свежестью новые записи русского фольклора», — говорил композитор[94]. В отличие от предыдущего опуса обработок, известно, что он желал обратиться к песням эпического склада[95]. В качестве материала Прокофьев выбрал жанры, связанные с мужской певческой традицией — былину и лирическую песню.

2.1.1. Народные песни, послужившие основой композиторских сочинений[96]

В ходе исследования прокофьевских обработок народных песен одной из важнейших задач является поиск их достоверных источников. В данной работе он осуществлен путем:

— проверки сведений, представленных в литературе о Прокофьеве;

— обращения к сборникам народных песен, выпускавшихся под редакцией (при участии) Е. В. Гиппиуса и А. В. Рудневой, а также к их статьям, связанным с темой обработок Прокофьева и песен, положенных в их основу;

— изучения фонографических коллекций в фольклорных архивах, содержащих записи А. В. Рудневой и Е. В. Гиппиуса (Архив Научного центра народной музыки им. К. В. Квитки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского и Фонограммархив ИРЛИ РАН, Пушкинский Дом).

Кроме того, важными для исследования являются личные документы композитора (рукописи, письма). Их изучение помогает понять, в каком виде Прокофьеву был предоставлен материал собирателями.

---

[93] Песни «Всякий на свете-то женится» и «Московская славна путь-дорожка».

[94] Протопопов В. В. Обработки народных песен // История русской советской музыки / Отв. ред. Д. Б. Кабалевский. М.: Музгиз, 1956. Т. 1. С. 77.

[95] Нестьев И. В. Жизнь Сергея Прокофьева/ Ин-т истории искусств министерства культуры СССР, 2-е изд. М.: Советский композитор, 1973. С. 495.

[96] Данный аспект подробно рассмотрен автором настоящей диссертации в статье: Долгова (Назарова) Д. К. Обработки русских народных песен С. С. Прокофьева: проблема поиска источников // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2022. № 3. С. 121–130.

В настоящей работе использованы рукописи композитора из фонда архивно-рукописных материалов Российского национального музея музыки, а также материалы Российского государственного архива литературы и искусства:

Таблица 1. Рукописи композитора, обнаруженные в архивах

Песня	**РГАЛИ**	**РНММ**
«Сон»	Черновая рукопись (Ф. 1929. Оп. 1. ед. хр. 278); Копия переписчика (без подтекстовки) (Ф. 1929. Оп. 1. ед. хр. 279)	Копия переписчика (Ф. 33, ед. хр. 356)
«Катерина»	Черновая рукопись (Ф. 1929. Оп. 1. ед. хр. 278);	
«В лете калина»	Черновая рукопись (Ф. 1929. Оп. 1. ед. хр. 278);	Копия переписчика (Ф. 33, ед. хр. 368)
«Снежки белые»		Беловая рукопись (Ф. 33, ед. хр. 386)
«На горе-то калина»		Беловая рукопись (Ф. 33, ед. хр. 386)
«Дунюшка»	Копия переписчика (без подтекстовки) (Ф. 1929. Оп. 1. ед. хр. 279)	
«Чернец»	Черновая рукопись (Ф. 1929. Оп. 1. ед. хр. 278); Копия переписчика (без подтекстовки) (Ф. 1929. Оп. 1. ед. хр. 279)	
«Сашенька (Веселитесь вы, мои подруженьки)»	Черновая рукопись (Ф. 1929. Оп. 1. ед. хр. 278); Копия переписчика (без подтекстовки) (Ф. 1929. Оп. 1. ед. хр. 279)	Копия переписчика (Ф. 33, ед. хр. 357)
«Кари глазки»	Черновая рукопись (Ф. 1929. Оп. 1. ед. хр. 278);	Беловая рукопись (Ф. 33, ед. хр. 386)
«Я нигде дружка не вижу»	Черновая рукопись (Ф. 1929. Оп. 1. ед. хр. 278); Копия переписчика (без подтекстовки) (Ф. 1929. Оп. 1. ед. хр. 279); Поэтический текст (Ф. 1929. Оп. 2. ед. хр. 61)	
«За лесочком»	Черновая рукопись (Ф. 1929. Оп. 1. ед. хр. 278); Копия переписчика (без подтекстовки) (Ф. 1929. Оп. 1. ед. хр. 279)	
«Зеленая рощица»	Черновая рукопись (Ф. 1929. Оп. 1. ед. хр. 278);	

«Всякий на свете-то женится»	Черновая рукопись; Эскиз к публикации (Ф. 1929. Оп. 1. ед. хр. 280)	
«Московская славна путь-дорожка»	Черновая рукопись (Ф. 1929. Оп. 1. ед. хр. 280)	

В таблице представлены все описанные в каталоге нотные материалы РГАЛИ, касающиеся процесса обработок русских народных песен Прокофьева ор. 104 и ор. 106, РНММ — частично. В Российском государственном архиве литературы и искусства обнаружены все черновые рукописи за исключением песни «Дунюшка» и двух ранних — «Снежки белые» и «На горе-то калина», написанных в зарубежный период.

Черновые записи отражают ход работы композитора с напевами, процесс распределения поэтического текста и музыкального материала между вокальной партией и фортепианным сопровождением.

Так как сам Прокофьев не оставил сведений, отсылающих к конкретным этнографическим записям, или же раскрывающих историю создания обработок, для выявления особенностей его работы с материалом необходим поиск, сравнение и сопоставление вариантов, предположительно лежащих в основе опусов композитора.

Работа с письмами позволила выявить еще один аспект, связанный с процессом переработки композитором поэтического текста. В связи с этим интерес представляет письмо Е. В. Гиппиуса С. С. Прокофьеву от 12 июля 1945 года — в период создания обработок ор. 106:

14 июля *Москва 12.07.45*

Многоуважаемый Сергей Сергеевич,
простите меня за задержку, — совершенно
погибаю от работы и не имею ни минуты
времени отыскать и главное доставить
в Союз[97] *все, что Вами изучено. Нариманидзе*[98]

[97] Имеется в виду Союз композиторов.

очень спешит, поэтому я не могу
написать Вам все необходимые
пояснения к посылаемому ма-
териалу, он обещал передать Вам
эти пояснения на словах.
Вкратце: выберите то, что Вам
приглянется и сообщите Нариманидзе -
– я немедленно перешлю тексты
ко всем отобранным Вами напевам.
С субботы более свободен. Два
текста, которые Вы просили - посылаю.
Ваш Е. В. Гиппиус[99]

Один из ключевых вопросов при изучении обработок — с чем работал композитор? Были ли в его распоряжении фонографические записи, или он имел дело только с расшифровками исследователей? Письмо Е. В. Гиппиуса С. С. Прокофьеву от 12 июля 1945 года — в период создания обработок ор. 106 и другие, названные выше детали, свидетельствуют в пользу второго предположения. Текст письма дает основание полагать, что Е. В. Гиппиус отправлял напевы композитору отдельно от текстов. На это же указывает тот факт, что Прокофьев, как правило, использует только ту часть поэтического текста, которая была нотирована, или же вовсе дополняет его на основе других вариантов. Ярким примером тому является песня «Чернец»[100].

По мнению И. В. Нестьева, семь песен («Зеленая рощица», «Кари глазки», «За лесочком», «Дунюшка», «Я нигде дружка не вижу», «Сашенька», «Чернец») были взяты из собрания Е. В. Гиппиуса (экспедиции 1920-х годов на Русский Север — Вологодчина, Пинега, Заонежье). Кроме того, в ор. 104 вошли две обработки, написанные ранее («На горе-то калина», «Снежки белые»)[101].

---

[98] Николай Васильевич Нариманидзе — советский композитор, в 1937 г. окончил Московскую консерваторию по классу композиции у Н. Я. Мясковского. В 1937–1965 гг. — редактор фольклорной редакции издательства «Музгиз».

[99] РГАЛИ Ф.1929. Оп.1. ед. хр. 494.Текст письма представлен с соблюдением авторской орфографии, пунктуации, разметки страницы, построчного расположения текста.

[100] Подробнее — см. второй раздел настоящей главы.

[101] Нестьев И. В. Жизнь Сергея Прокофьева / Ин-т истории искусств министерства культуры СССР, 2-е изд. М.: Советский композитор, 1973. С. 494.

Остальные три, как указывает Нестьев, были заимствованы из записей А. В. Рудневой, сделанных в Воронежской области. Известно, что она передала композитору тетрадь, в которой были нотации пятнадцати народных песен. Во время работы с материалом Прокофьев также советовался с исследовательницей относительно того, может ли он «позволить себе нарушить ритмику и мелодию песни при обработке», на что получил положительный ответ[102].

Однако в разделе «От редакторов-составителей» книги «Русское народное музыкальное творчество», составленной из статей Рудневой, упоминается, что из пятнадцати предложенных исследовательницей песен композитор выбрал лишь две (без указания конкретных названий)[103]. В обработках ор. 104 также удалось обнаружить только два образца, этнографические источники которых были представлены Рудневой (песни «Сон» и «Катерина»).

Вероятно, третья песня — народная баллада «Спасибо тебе, зеленому кувшину». Этот образец не вошел ни в один из опусов обработок. Впервые он был опубликован в 1967 году В. М. Блоком в журнале «Советская музыка»[104], где было указано, что баллада была записана в 1944 году А. В. Рудневой от того же состава исполнителей, что и песня «Сон». Позднее она написала небольшую статью («Народная баллада “Зеленый кувшин” в обработке С. С. Прокофьева»[105]), в которой раскрыла музыкально-поэтические и композиционные особенности этнографического образца, а также методы «лаборатории Прокофьева». В подходе композитора Руднева отметила ряд приемов, которые оказались характерными и для других обработок композитора: удвоение единицы времени слогонот; объединение — сдваивание строф и более мелких композиционных элементов; сохранение тесситуры.

---

[102] Руднева А. В. Русское народное музыкальное творчество. М.: Советский композитор, 1990. С. 9.

[103] Там же, С. 9

[104] Блок В. М. Неопубликованные рукописи // Советская музыка. 1967. № 4. С. 93–99.

[105] Руднева А. В. Народная баллада «Зеленый кувшин» в обработке С. С. Прокофьева // День песни / сост. В. Лазарев. М.: Советский композитор, 1980. Вып. 2. С. 69–70.

В случае с песней «Зеленый кувшин» исследовательница не только оказала композитору помощь в подборе материала, но и стала редактором сочинения. Она отметила, что сама подписала по просьбе В. М. Блока «четыре стиха под нотами согласно наметкам, сделанным С. С. Прокофьевым» с целью «дать вторую жизнь песне». В статье указано, что «записи песен, рекомендованных Прокофьеву, переданы Рудневой в Музей музыкальной культуры им. Глинки»[106]. Тем не менее, в настоящее время в архиве музея эти рукописи не были выявлены.

На данный момент удалось обнаружить соответствия между обработками Прокофьева и следующими опубликованными этнографическими материалами, а также архивными фонографическими записями:

Таблица 2а. Источники обработок (ор. 104).

Песня из ор. 104	**Источник**	**Комментарии**
«Зеленая рощица» («Сказали — не придет»)	Народные песни Вологодской области / под ред. Е. В. Гиппиуса и З. В. Эвальд. Л.: Музгиз, 1938. С.37.	Тема среднего раздела трехчастной формы песни
«Снежки белые»	Песни русского народа: собраны в губерниях Архангельской и Олонецкой в 1886 году / Записали: слова Ф. М. Истомин, напевы Г. О. Дютш. СПб., 1884. С. 159.	Раздел 6, № 1
«На горе-то калина»	Песни русского народа: собраны в губерниях Архангельской и Олонецкой в 1886 году / Записали: слова Ф. М. Истомин, напевы Г. О. Дютш. СПб., 1884. С. 143.	Раздел 5, № 5
«Катерина» («Я сидела до сумерек»)	Руднева А. В. Анастасия Лебедева. М.: Советский композитор, 1972. С. 39-41.	№ 10 б, в
«Сон»	Руднева А. В. Русское народное музыкальное творчество. М.: Советский композитор, 1990. С.202.	Одна строфа; пример № 297
«Дунюшка» («Как у Дунюшки»/ «В зеленом саду соловьюшко»)	Народные песни Вологодской области / под ред. Е. В. Гиппиуса и З. В. Эвальд. Л.: Музгиз, 1938. С. 38.	Текст
«Я нигде дружка не вижу»	Песни Пинежья / под общ. ред. Е. В. Гиппиуса. М.: Гос. муз. изд., 1937.	№ 63

[106] Там же.

	Кн.2. С. 167-170.	
«Сашенька» («Что же ты Сашенька»)	Крестьянское Искусство Севера: Заонежье / Гос. ин-т истории искусств. Л.: Академия, 1927. С. 198.	№ 12
«Чернец» («Што не ноф моностырь становилсе»)	Песни Пинежья / под общ. ред. Е. В. Гиппиуса. М.: Гос. муз. изд., 1937. Кн.2. С. 204.	№ 128

Таблица 2б. Источники обработок (ор. 106).

Песня из ор. 106	**Источник**	**Комментарии**
«Московская славна путь-дорожка»	Двадцать русских народных песен в ранних звукозаписях / Фольклорная комиссия союза композиторов РСФР; сост. Е. В. Гиппиус. М.: Советский композитор,1979. С. 34-36	№ 10
«Всякой на свете-то женится» («Всякой на свете поженится»)	Былины. Русский музыкальный эпос / сост. Б. М. Добровольский, В. В. Коргузалов. М.: Советский композитор, 1981. С. 67-71	№ 6

В таблице 3 представлены сведения о фонозаписях песен, послуживших основой для создания обработок:

Таблица 3. Обнаруженные фонограммы источников

Песня	**Фонограмма**
«Сон»	Ф0847-05 (Архив Научного центра народной музыки им. К. В. Квитки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского)
«В зеленом саду соловьюшко»	Разбит при перевозке в 1934 году (Фонограммархив Пушкинского Дома)
«Что же ты Сашенька»	Разбит при перевозке в 1934 году (Фонограммархив Пушкинского Дома)
«Я нигде дружка не вижу»	ФВ 0081-02; ФВ 0250-1 (Фонограммархив Пушкинского Дома)
«Што не ноф моностырь становилсе»	ФВ 0140-02 (Фонограммархив Пушкинского Дома)
«Московская славна путь-дорожка»	ФВ 2568 (Фонограммархив Пушкинского Дома)
«Всякой на свете поженится»	ФВ 3492-04 (Фонограммархив Пушкинского Дома)

Из таблиц видно, что полностью выявлены материалы, послужившие основой для восьми обработок композитора, для двух песен они найдены

частично (только поэтический текст или тематический материал одного из нескольких разделов). Кроме того, удалось установить образец, напев которого послужил основой для песни «Дунюшка». И. В. Нестьев указывает, что мелодия взята из лирической песни «В зеленом саду соловьюшко», опубликованной в сборнике «Песни Пинежья»[107]. Однако в этом сборнике данная песня не обнаружена. Оказалась, что песня была записана в д. Лазарево (Шунгская волость) во время первой комплексной экспедиции Государственного института истории искусств (ГИИИ) в Заонежье летом 1926 года. К сожалению, валик с фонографической записью был разбит в 1934 году, однако ее расшифровка до сих пор хранится в рукописном фонде Фонограммархива Пушкинского Дома. Таким образом, нотацию песни удалось привлечь к данному исследованию.

Песня «Я нигде дружка не вижу» в том виде, в котором она опубликована в сборнике «Песни Пинежья», сочетает в себе результаты двух актов записи. Приведенная в издании часть напева представляет собою расшифровку фонограммы 1927 года, однако запев, отсутствующий в этом варианте, заимствован из повторной записи 1930 года (от тех же исполнителей). Именно в таком виде песня легла в основу обработки композитора. В совокупности с информацией о разбитых за десять лет до создания ор. 104 фоноваликах (см. Таблицу 3), данный факт позволяет сделать предположение о том, что Прокофьеву были доступны только нотации, а не фонограммы. Этот вывод подтверждают более поздние воспоминания Е. В. Гиппиуса из письма к В. М. Блоку:

«Все песни, рекомендованные мною Сергею Сергеевичу, я не только передал ему в нотных записях, но и пропел ему от начала до конца. Прокофьев дважды приходил ко мне послушать песни»[108].

Приведем полную паспортизацию песен, описанных в таблицах выше:

---

[107] Нестьев И. В. Жизнь Сергея Прокофьева / Ин-т истории искусств министерства культуры СССР, 2-е изд. М.: Советский композитор, 1973. С. 494.

[108] Блок В. М. Неопубликованные рукописи // Советская музыка. 1967. № 4. С. 94.

Таблица 4а. Сведения о времени, месте записи, исполнителях и собирателях (ор. 104).

Песня из ор.104	**Место**	**Дата (год)**	**Исполнители**	**Собиратели**
«Зеленая рощица» («Сказали — не придет»)	г. Ленинград (от колхозников Щетинского и Югского с/с Мяксинского р-на[109] Вологодской обл.)	1936	Г. О. Кукушкина, А. И. Белова, Г. И. Потретова, Л. М. Левина	З. В. Эвальд
«Снежки белые»	Архангельская губ., Онежский уезд, д. Андозеро	1886	М. И. Коневалов	Ф.М. Истомин, Г. О. Дютш
«На горе-то калина»	Архангельская губ., Кемский уезд, г. Кемь	1886	А. И. Семенова	Ф. М. Истомин, Г. О. Дютш
«Катерина» («Я сидела до сумерек»)	Воронежская обл., Чигольский р-н[110], пос. Александровкий	1940	А. Р. Лебедева	А. В. Руднева
«Сон»	Воронежская обл., Чигольский р-н, Лосевский с/с, с. Нижний Кисляй	1940	группа из хора Е. К. Степанюгиной	А. В. Руднева
«Дунюшка» («Как у Дунюшки»)	г. Ленинград (от колхозников Щетинского и Югского с/с Мяксинского р-на Вологодской обл.)	1936	Г. О. Кукушкина, А. И. Белова, Г. И. Потретова, Л. М. Левина	З. В. Эвальд
«Дунюшка» («В зеленом саду соловьюшко»)	Олонецкая губ., Повенецкий уезд, Шунгская вол., д. Лазарево[111]	1926	А. Т. Молчанова (57 л.)	Е. В. Гиппиус, З. В. Эвальд
«Я нигде дружка не вижу»	Архангельская обл., Карпогорский р-н[112], Сурский с/с, д. Поганец	1927, 1930	У. Ф. Ширяева (64 г.), А. Е. Хромцова (60 л.)	Е. В. Гиппиус, З. В. Эвальд

[109] В 1960 г. район был упразднен, его территория перешла в состав Череповецкого района.

[110] В 1959 г. район был упразднен, его территория перешла в состав Таловского района.

[111] В настоящее время в составе Медвежьегорского р-на республики Карелия.

[112] В 1959 г. район был упразднен, его территория перешла в состав Пинежского района.

«Сашенька» («Что жа ты Сашенька»)	Олонецкая губ., Петрозаводский уезд, Великогубская волость[113], д. Тарасы	1926	М. Г. Утицына	Е. В. Гиппиус, З. В. Эвальд
«Чернец» («Што не ноф моностырь становилсе»)	Архангельская обл., Карпогорский р-н, Ваймушский с/с, д. Ваймуша	1927	М. И. Ботова (20 л.) и хор	Е. В. Гиппиус, З. В. Эвальд

Таблица 4б. Сведения о времени, месте записи, исполнителях и собирателях (ор. 106).

Песня из ор.106	**Место**	**Дата (год)**	**Исполнители**	**Собиратели**
«Московская славна путь-дорожка»	Владимирская губ., Муромский уезд, с. Дьяково	1897	Четверо братьев Захаровых	Е. Э. Линева
«Всякой на свете-то женится» (былина «Всякой на свете поженится»)	Карельская АССР, Заонежский р-н, д. Зиновьево[114]	1932	Н. С. Богданова (72 л.)	М. Б. Каминская, Н. Н. Тяпонкина

В результате можно сделать некоторые уточнения, относящиеся к хронологии записи песен. Так, песня «Московская славна путь-дорожка» была записана во Владимирской губернии Е. Э. Линевой 1897 году[115], то есть во время первой экспедиции собирательницы и первого использования фонографа в подобного рода путешествиях, а не в 1900 году, как указывает Нестьев[116].

Наиболее широко представлены в сочинениях Прокофьева образцы севернорусских традиций — Заонежье, Пинега, Вологодская область, еще две песни записаны на юге России — в Воронежской области.

Неизвестными остаются этнографические источники еще трех песен: свадебной «В лете калина», хороводной «За лесочком» и народного романса

[113] В настоящее время в составе Медвежьегорского р-на республики Карелия.

[114] В настоящее время в составе Медвежьегорского р-на республики Карелия.

[115] Двадцать русских народных песен в ранних звукозаписях / Фольклорная комиссия союза композиторов РСФР; сост. Е. В.Гиппиус. М.: Советский композитор, 1979. С. 66.

[116] Нестьев И. В. Жизнь Сергея Прокофьева. / Ин-т истории искусств министерства культуры СССР, 2-е изд. М.: Советский композитор, 1973. С. 495.

«Кари глазки» (последние две — предположительно от Е. В. Гиппиуса[117]). Песня «В лете калина», скорее всего, ошибочно была отнесена И. В. Нестьевым к воронежским записям А. В. Рудневой. По имеющимся публикациям, она неизвестна в южнорусском регионе. Более вероятно, что ее запись также была предоставлена композитору Е. В. Гиппиусом, который в ходе «северных» экспедиций 1920-х годов неоднократно записывал варианты этой песни[118].

Проследив даты выпусков сборников, можно определить, какие образцы уже были представлены в публикациях на момент обращения композитора к народным песням («Снежки белые», «На горе-то калина», «Сказали — не придет», «Как у Дунюшки», «Сашенька», «Што не ноф моностырь становилсе», «Я нигде дружка не вижу»), а какие — нет («Катерина», «Сон», «Всякой на свете-то женится» и «Московская дорожка»). Эти сведения еще раз подтверждают тот факт, что материалы, предоставленные Прокофьеву от Рудневой, были еще не опубликованы и переданы ему в рукописном варианте.

Таким образом, приведенные выше факты (рукописи, письма, материалы из фонограммархивов и песенных сборников) позволяют более детально представить этапы творческого процесса создания обработок композитором, а также выявить некоторые новые источники. По всей видимости, не обращаясь к фонографическим записям, композитору удалось воспринять художественные образы, заложенные в народных напевах. Вероятно, в этом ему помогло знание не только единичных записей, а некоторых совокупностей вариантов используемых поэтических текстов. Полученные результаты являются необходимой частью работы, связанной с изучением творческого метода Прокофьева, и могут помочь проследить особенности воплощения стилевых черт народной песни в композиторских сочинениях, а также выявить специфику подхода композитора к жанру обработки.

---

[117] Нестьев И. В. Жизнь Сергея Прокофьева. / Ин-т истории искусств министерства культуры СССР, 2-е изд. М.: Советский композитор, 1973. С. 494.

[118] Свидетельства о бытовании песни «В лете калина» в Архангельской области были получены в ходе экспедиций Ленинградской консерватории в 1980-е гг.

2.1.2. Песня «Зеленая рощица»: к проблеме поиска источника[119]

Как было сказано в предыдущем разделе, не все этнографические источники, положенные в основу прокофьевских обработок, были установлены. Для исследования особенностей работы композитора над этими песнями предпринята попытка использования близких фольклорных вариантов в качестве источников. Выявленный на их основе песенный тип сравнивается с тематическим материалом обработок.

При изучении песни «Зеленая рощица» главной проблемой оказалось отсутствие сведений об этнографической записи, послужившей основой темы первого раздела обработки. Ее композиция представляет собой трехчастную форму с контрастной серединой и варьированной репризой. Собственно, «Зеленая рощица» является темой крайних разделов. Согласно монографии И. В. Нестьева, песня была записана М. Е. Пятницким в селе Усмань Воронежской губернии в 1916 году. Позднее она была расшифрована Е. В. Гиппиусом, через которого и попала к Прокофьеву.

Для определения точности использования композитором фольклорного материала предпринято исследование типологических признаков лирической протяжной песни «Зеленая рощица» / «Соловей, соловьюшко» (варианты запева одной песни) путем сопоставления вариантов напева, записанных в первой половине XX века в южнорусских областях (Воронежской, Курской, Белгородской), где эта песня получила широкое распространение. Для оценки степени устойчивости песенного типа были привлечены территориально удаленные варианты из Вологодской области. Сравнение ритмических, композиционных и ладовых моделей позволило выявить инвариант песни, на основе которого можно сделать заключение о принципах работы композитора с этнографическим материалом.

---

[119] Данная тема рассмотрена в статье: Долгова (Назарова) Д. К. Лирическая песня «Соловей-соловьюшко»: источник, варианты, интерпретации // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2020. № 6. С. 58–70.

Лирическая песня «Соловей-соловьюшко» широко распространена в фольклорных традициях России. Она известна с различными зачинами — «Соловей, соловьюшко, что ты не поешь?», «Что же ты, соловьюшко, невесел сидишь?», «Соловей, соловьюшко, смутен невесел», «Зеленая рощица, что ты не цветешь». В основе поэтического текста всех вариантов лежит авторский текст. Известно, что стихотворение «Неволя» было написано в 1832 году Николаем Цыгановым в жанре так называемой «русской песни»[120]. Возможно, мелодия песни также была сочинена поэтом[121].

Таким образом, можно полагать, что не только поэтический текст известных вариантов песни «Соловей, соловьюшко», но и напев восходят к сочинению Цыганова. Если это предположение верно, то в таком случае варианты песен из разных регионов России должны быть близкими по структурным и мелодическим параметрам.

Для анализа были выбраны следующие образцы. Порядок их расположения в списке неслучаен и обусловлен предполагаемой (внешней) степенью близости к обработке, которая его и открывает:

1) С.С. Прокофьев «Зеленая рощица», обработка для голоса и фортепиано, Ор.104 № 3 (Пример 1):

---

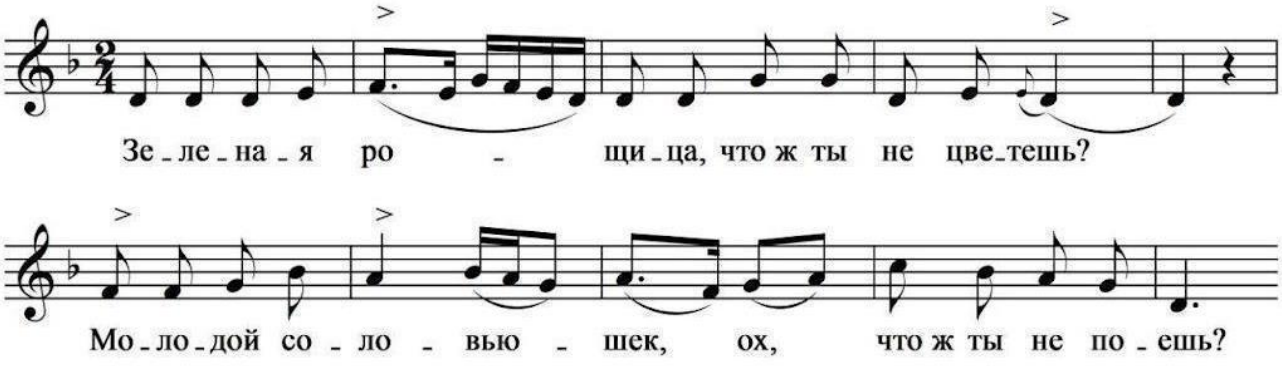
[120] В. Е. Гусев в антологии «Песни и романсы русских поэтов» пишет: «Разъезжая по России, Цыганов слушал и собирал народные песни, предания и поверия. Особую ценность, по свидетельству его друга драматурга Ф. А. Кони, представляло собрание волжских разбойничьих песен, которые Цыганов не успел издать» (Песни и романсы русских поэтов / Вступ. статья, подготовка текста и примеч. В. Е. Гусева. М.; Л.: Сов. писатель, 1965. С. 444).

Собственные стихотворения поэта написаны в стилистике народной лирики. В 1834 году посмертно был выпущен сборник его стихотворений (Цыганов умер в 1832 году), в котором можно увидеть и «Что же ты соловьюшко» (См.: Русские песни Н. Цыганова, М., 1834. 68 с).

[121] Известно, что многие из песен он импровизировал, аккомпанируя себе на гитаре. В. Е. Гусева приводит сведения о том, что эти песни «заучивались его друзьями или записывались и расходились в многочисленных списках анонимно» (Песни и романсы русских поэтов / Вступ. статья, подготовка текста и примеч. В. Е. Гусева. М.; Л.: Сов. писатель, 1965. С. 445).

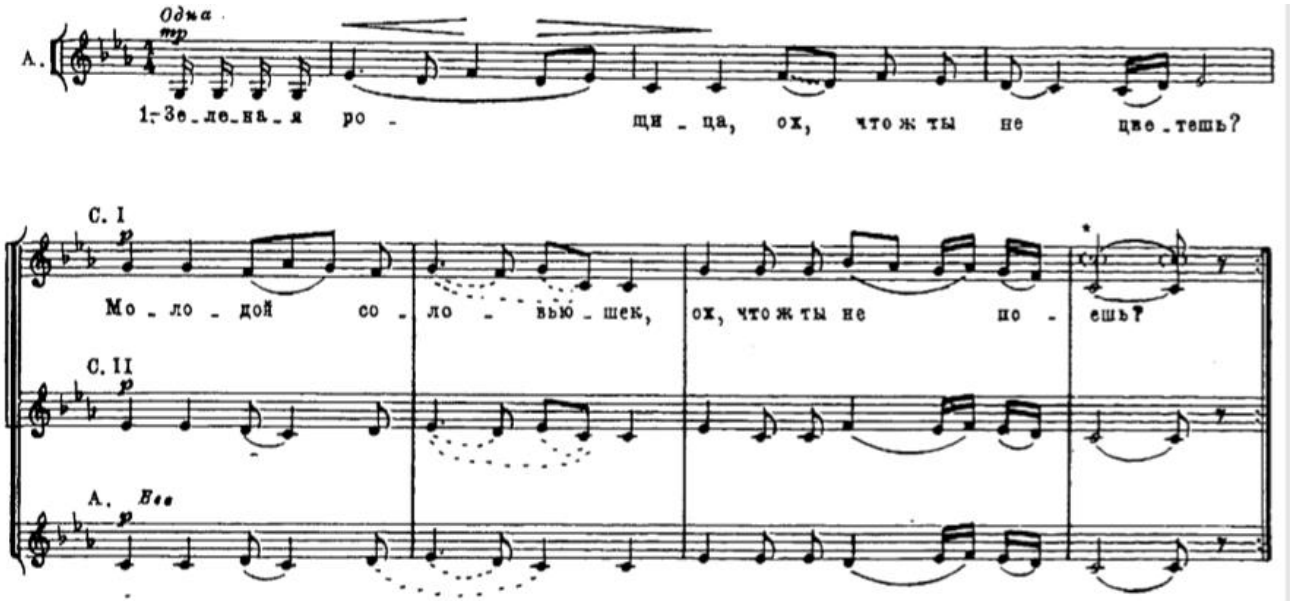
«Произведения Цыганова еще при жизни стали действительно петься, очень скоро оторвались от имени своего создателя, вошли в быт, а вскоре приобрели и подлинно всенародную известность, стали народными песнями. Такие песни, как “Что ты, соловеюшко…”, “Я посею, молоденька…”, “Течет речка по песочку…”, собиратели фольклора продолжают записывать и в наши дни, не всегда зная, что эти тексты имеют своего автора» — пишет В. Е. Гусев (Песни и романсы русских поэтов / Вступ. статья, подготовка текста и примеч. В. Е. Гусева. М.; Л.: Сов. писатель, 1965. С. 12).

Пример 1



2) В. Захаров «Зеленая рощица», хоровая обработка[122] (Пример 2):

Пример 2



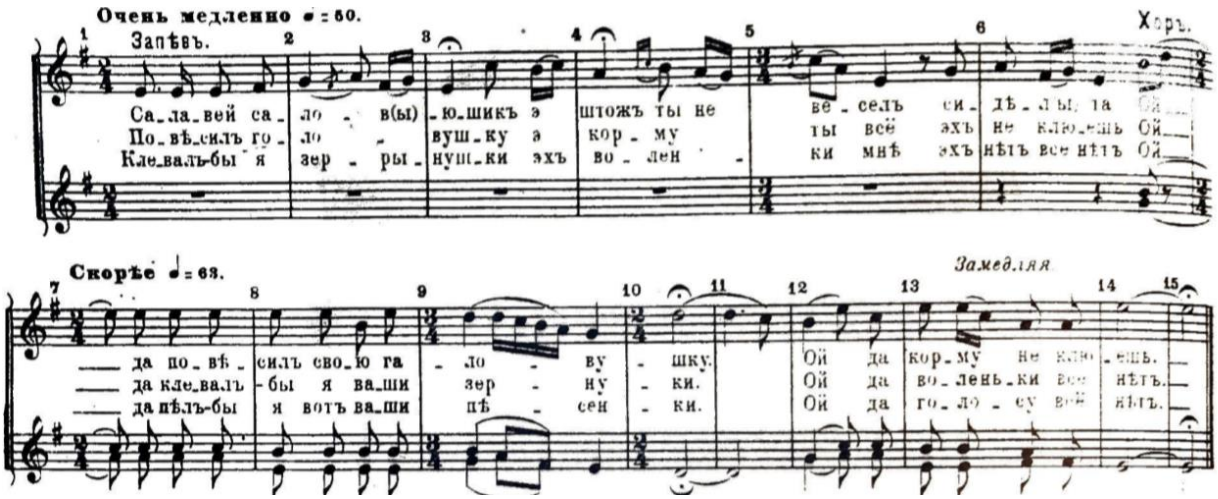
3) «Салавей, саловьюшик», песня записана М. Е. Пятницким в 1910 г. в селе Козловке Бобровского района Воронежской области[123] (Пример 3):

---

[122] Хор имени Пятницкого: Сто русских народных песен / Записи В. Захарова, ред. и примечания П. Казьмина. М.: Гос. муз. изд. 1958. С.76.

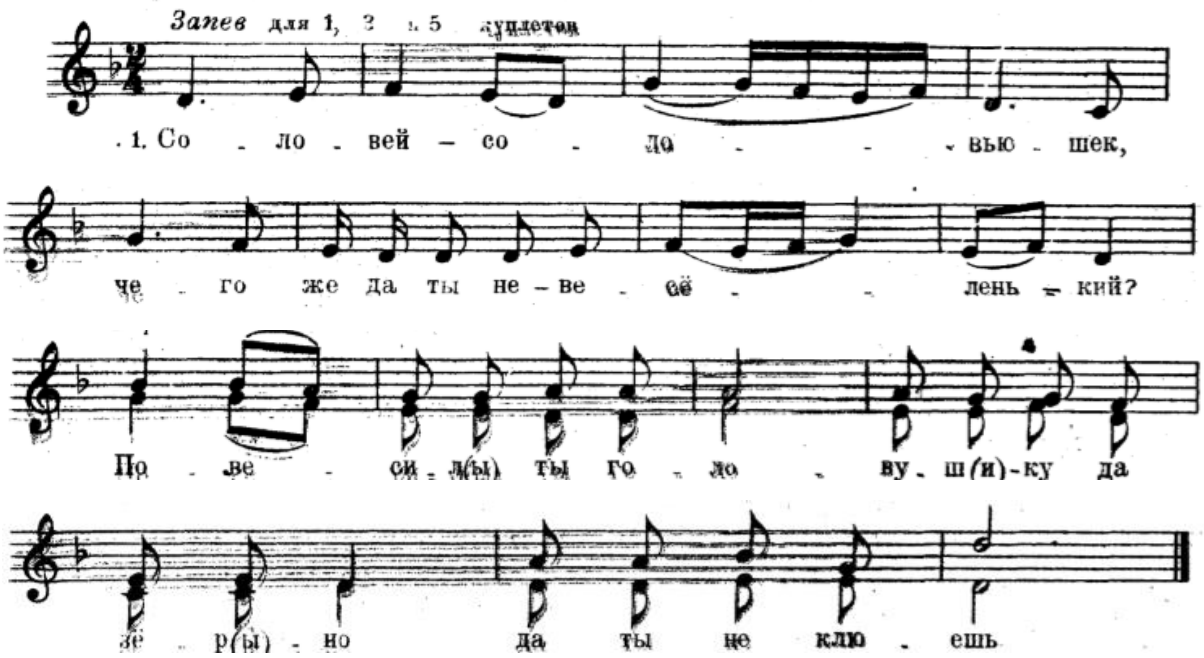
[123] Концерты М. Е. Пятницкого с крестьянами: статьи, очерки, рец., ноты и тексты песен. М.: Роберт Кенц, 1914. С. 33.

Пример 3



4) «Соловей-соловьюшек», песня записана А. В. Рудневой в д. Нижний Кисляй Лосевского р-на Воронежской обл. от колхозного хора под руководством Королевой[124] (Пример 4):

Пример 4

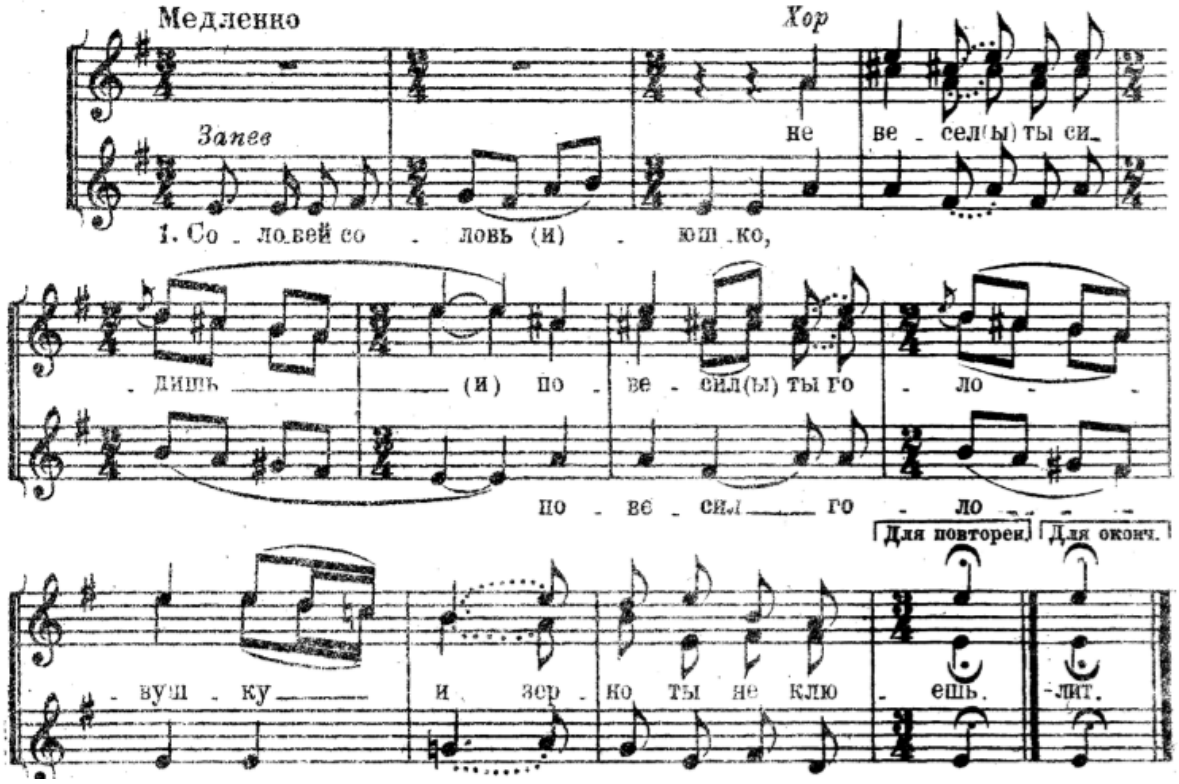


5) «Соловей-соловьюшко», песня записана С. Поповой в пос. Александровский Чигольского р-на Воронежской обл. от колхозниц

[124] Русские народные песни Воронежской области / Дом народного творчества Воронежской области. М.; Л: Музгиз, 1939. С. 31.

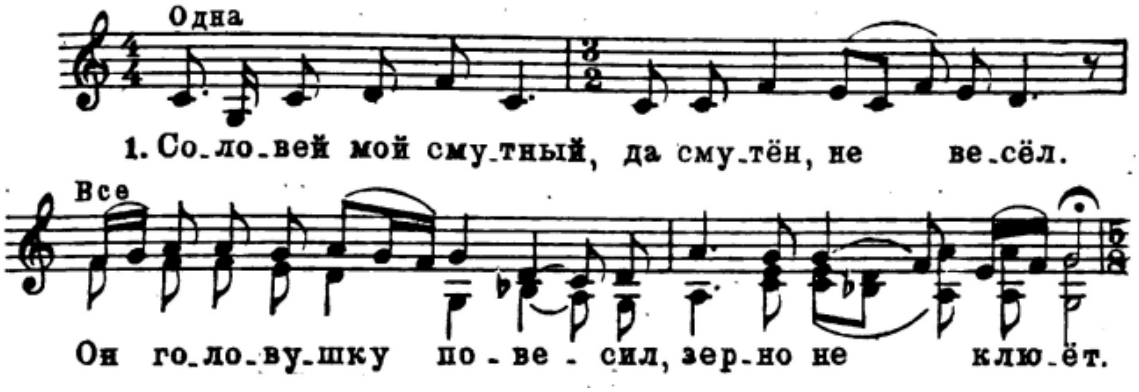
М. А. Евстратовой, Е. М. Долгушиной, В. Ф. Поповой, А. Р. Лебедевой и А. И. Прокофьевой[125] (Пример 5):

Пример 5



6)«Соловей мой, смутный», песня записана в 1954 году в с. Селино Дмитриевского р-на Курской от группы певиц, запевала П. А. Павлова[126] (Пример 6):

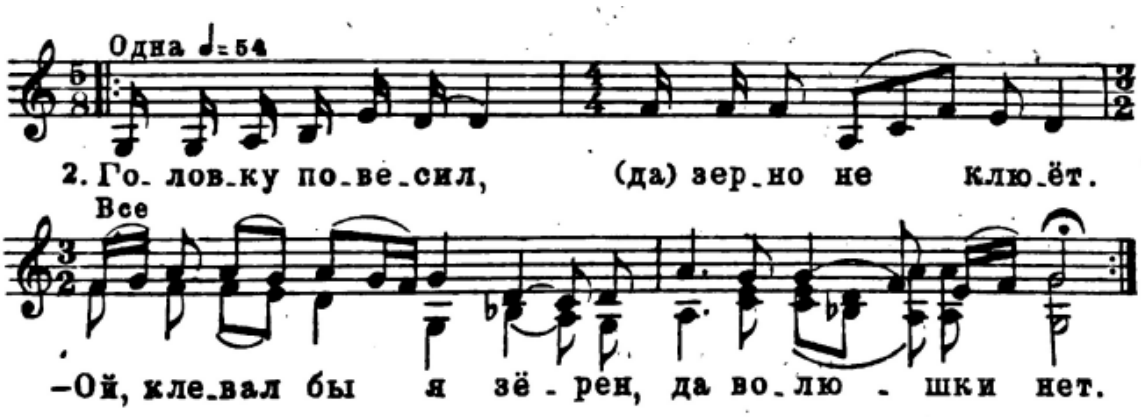
Пример 6



---

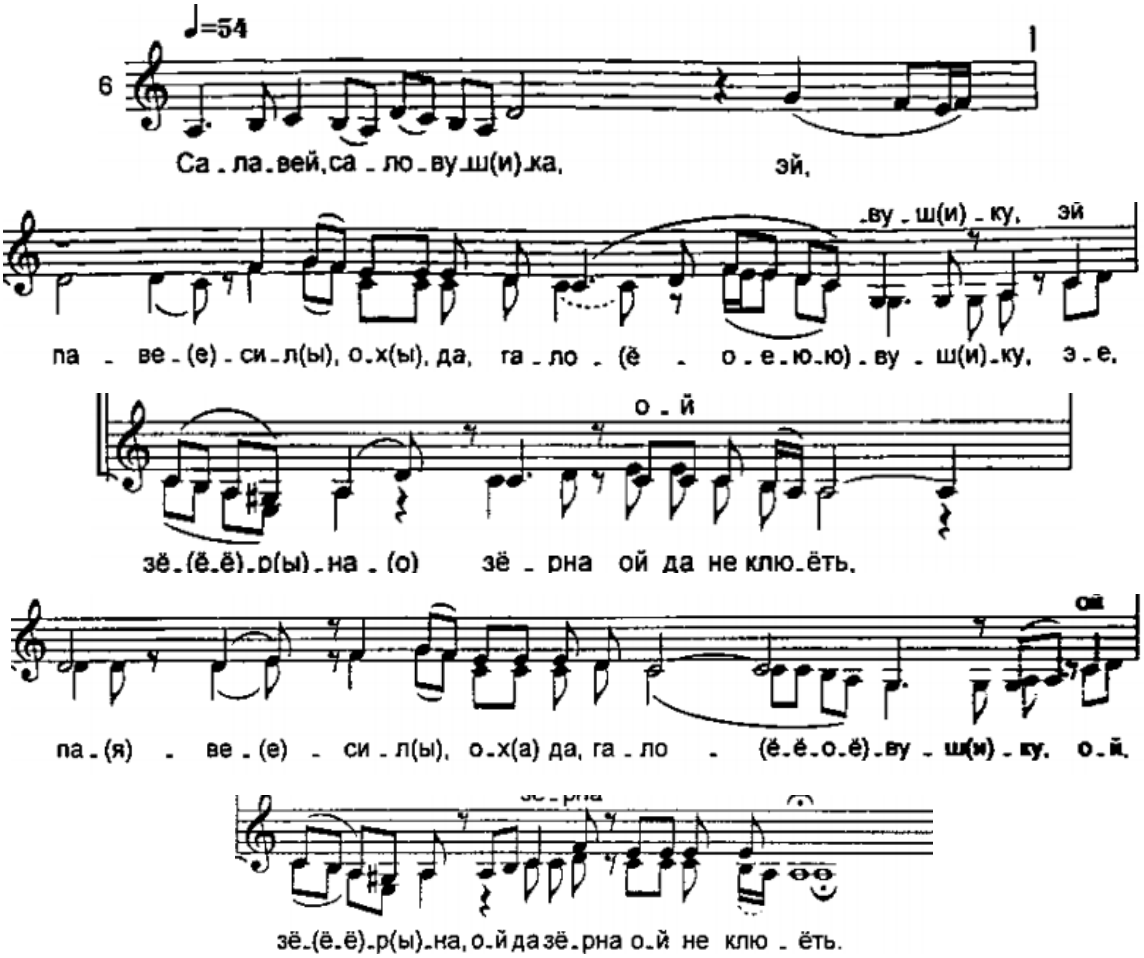
[125] Русские народные песни Воронежской области / Дом народного творчества Воронежской области. М.; Л: Музгиз, 1939. С. 33.

[126] Руднева А. В. Народные песни Курской области / Под ред. С. Аксюка. М.: Советский композитор, 1957. С. 89.



7) «Салавей, саловушка», песня записана в 1975 году с. Шелаево Валуйского р-на Белгородской обл. от Е. Т. Подерягиной, М. Т. Подерягиной, А. А. Саловой, А. К. Тепляковой, У. Н. Аридовой, И. Г. Сурина (запевает), И. П. Найденовой, Ф. П. Беленцовой, П. И. Слезкиной, Т. О. Болдиновой, А. С. Солодиновой[127] (Пример 7):

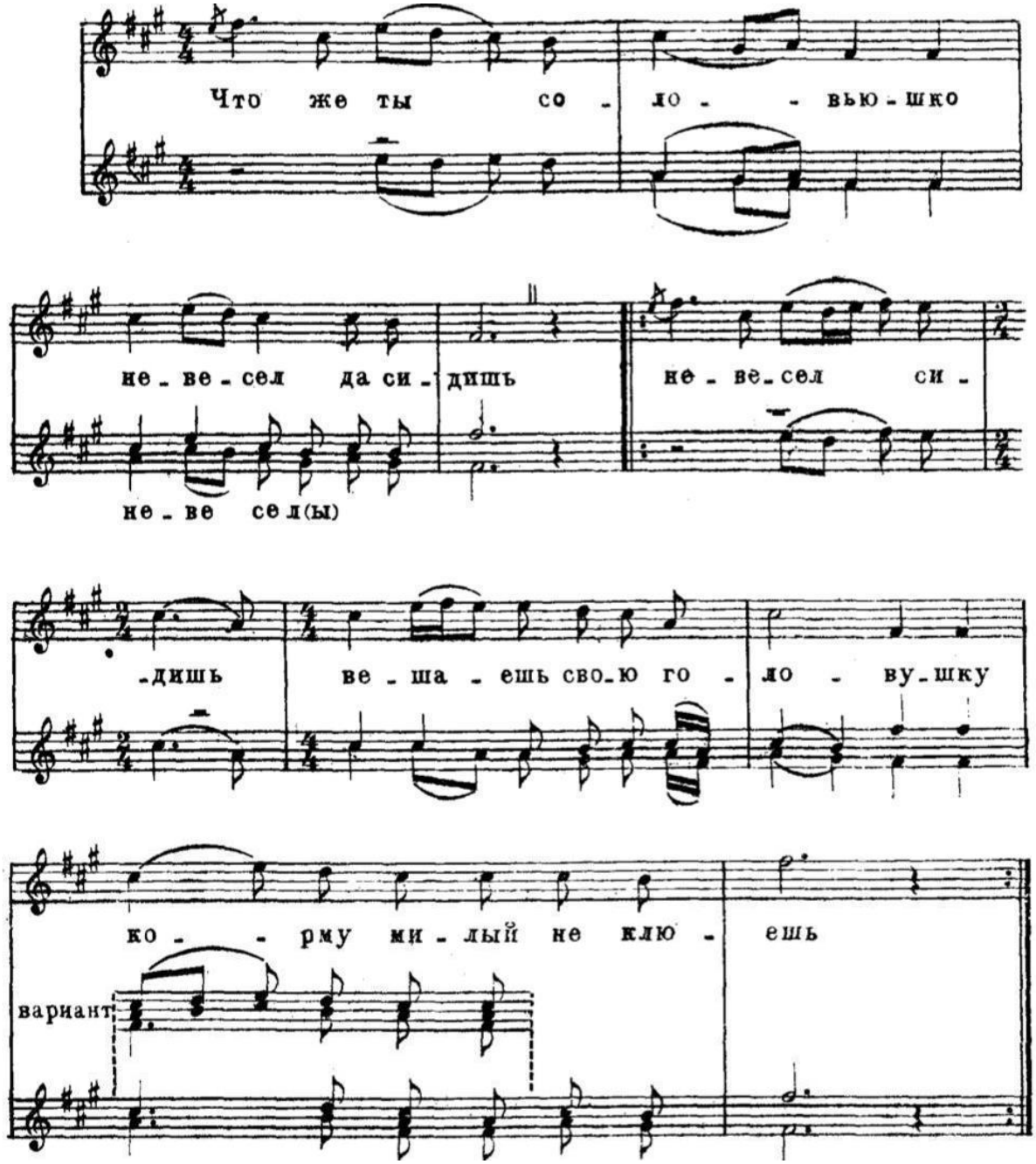
Пример 7



[127] Народное музыкальное творчество: хрестоматия / отв. ред. О. А. Пашина. СПб.: Композитор, 2008. С. 194.

8) «Что же ты, соловьюшко…», песня записана в 1937 году в д. Воротишино Мяксинского р-на[128] Вологодской обл. от М. Н. Пудовой, А. И. Гусевой, П. П, Синициной, А. Ф. Пудовой, А. Ф. Гусевой и П. П. Зиминой[129] (Пример 8):

Пример 8



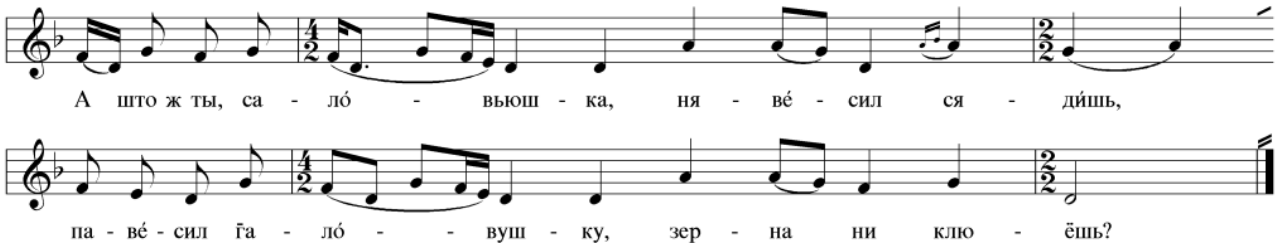
[128] В 1960 г. район был упразднен, его территория перешла в состав Череповецкого района.

[129] Народные песни Вологодской области / под ред. Е. В. Гиппиуса и З. В. Эвальд. Л.: Музгиз, 1938. С. 39.

Вторая в списке — хоровая обработка — единственный известный образец, имеющий, как и песня С. С. Прокофьева, зачин «Зеленая рощица». Обработка выполнена В. Захаровым для хора им. Пятницкого. Это дает возможность предположить, что она и сочинение из ор. 104 восходят к одному этнографическому источнику. В примечаниях к образцу указывается, что песня была записана от певцов хора в 1932 году и «на первых концертах исполнялась воронежскими певцами»[130]. Третий образец — запись М. Е. Пятницкого. Четвертая и пятая записи — 1930-х годов в Воронежской области. Шестая и седьмая — из соседних Белгородской и Курской областей. Последняя — вологодский вариант, территориально наиболее отдаленный от остальных.

Песня с рассматриваемым поэтическим текстом распространена и на других территориях России. Так, вариант, записанный в Куньинском районе Псковской области[131], опирается на ту же слогоритмическую модель, однако напев, имея общие мелодические обороты, реализован в узкообъемной ладовой структуре (тетрахорд в квинте), типичной для лирических песен западнорусских традиций. Таким образом, сюжет приспосабливается к политекстовым напевам, бытующим на соответствующих территориях.

Пример 9. Вариант песни из Куньинского района Псковской области



Все образцы имеют общий сюжет из области молодецкой лирики, связанной с темой «неволи». Песня построена в виде диалога героя с соловьем. Вопросам молодца («что ж ты не поешь?», «зерна не клюешь?») соответствуют ответы соловья (клевать зерна «воли нет», а петь песни — «голосу нет»). Далее, в более

[130] Хор имени Пятницкого: Сто русских народных песен / Записи В. Захарова, ред. и примечания П. Казьмина. М.: Гос. муз. изд., 1958. С. 301.

[131] Народная традиционная культура Псковской области: Обзор экспедиционных материалов из научных фондов Фольклорно-этнографического центра. В 2 т. Псков: Издательство Областного центра народного творчества, 2002. Т. 2. С. 307.

полных текстах, следует предостережение соловью о том, что его хотят посадить в «золотую клеточку» (см. вариант № 3–8). В некоторых вариантах продолжения сюжета также возникает любовная тематика (см. варианты № 2, 8).

В поэтическом тексте присутствует рифма (правда, с периодическими нарушениями), в чем можно усмотреть элементы литературной поэтики.

В основе всех вариантов лежит двустрочная строфа, в которой каждая строка имеет силлабический стих со слогочислительным показателем 7+5[132]. В следующих двух таблицах сравнивается ритмическое и композиционное строение названных выше вариантов (в таблицах дан уже обобщенный стих, позволяющий увидеть его структуру):

Таблица 5. Первая строка

	Первое полустишье	**Второе полустишье**
1	Зе - ле - на - я ро - щи - ца,	что ж ты не цве - тешь
2	Зе-ле-на-я ро - щи - ца,	что ж ты не цве-тешь
3	Са - ла - вей, са - ло - вью - шик,	што ж ты не - ве - сел
4	Со - ло - вей, со - ло - вью - шек,	че - го не - ве - сел
5	Со - ло - вей, со - ло - вьюш - ко,	не - ве - сел си - дишь
6	Со - ло - вей мой сму - тен,	сму-тен не - ве - сел

[132] Данная структура широко распространена в русском фольклоре и характерна для различных его жанров — лирических, свадебных, хороводных песен.

7	Са - ла - вей са - ло - вуш - ка Па - ве - сил га - ло - вуш - ку,	зер - на не клю - еть
8	Что же ты со - ло - вью - шко,	не - ве - сел си - дишь

Таблица 6. Вторая строка

	Первое полустишье	Второе полустишье
1	Мо - ло - дой со - ло - вью - шек,	что ж ты не по - ешь
2	Мо - ло - дой со - ло - вью - шек,	что ж ты не по - ешь
3	По - ве - сил га - ло - вуш - ку,	кор - му не клю - ешь
4	По - ве - сил го - ло - вуш - ку,	зер - но не клю - ешь
5	По - ве - сил го - ло - вуш - ку,	зер - но не клю - ешь
6	Го - ло - ву по - ве - сил,	зер - но не клю - ет

7	Па - ве - сил га - ло - вуш - ку,	что ж ты не по - ешь
8	Не - ве - сел си - дишь ве - ша - ешь го - ло - вуш - ку,	кор - му не клю - ешь

Ритмическую формулу строфы, наиболее отчетливо проявившуюся во вторых строках (первые строки содержат сольный зачин, в связи с чем, их ритмическое строение более разнообразно), можно представить в следующем виде:

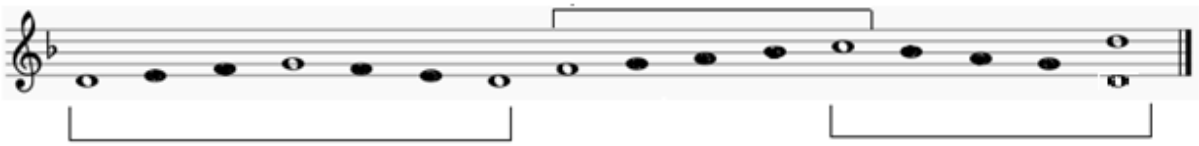
Со - ло - вей, со - ло - вуш - ка, что ты не - ве - сёл

Во всех анализируемых образцах (за исключением одноголосной обработки Прокофьева) ощущается тяготение к многоголосию гармонического склада, хотя варианты песен принадлежат удаленным друг от друга региональным традициям (южнорусская и севернорусская), в которых исторически складывались различные типы многоголосия. Данный факт позволяет сделать предположение о том, что песня относится к тому историко-стилевому этапу, в котором еще присутствовало линеарное мышление с процессуальным развертыванием мелодики, но уже с чертами более поздних форм многоголосия аккордово-гармонического типа.

Напев имеет сложноладовую[133] систему. В ее основе лежит соотношение двух ладовых структур, главные опорные тоны которых имеют малотерцовое

[133] Ф. А. Рубцова определяет сложные лады как «диатонические лады, образованные при соединении в один напев нескольких музыкальных фраз, имеющих каждая свою ладовую структуру» (Рубцов, Ф. А. Основы ладового строения русских народных песен / Ф. А. Рубцов. Л.: Музыка, 1964. С. 89).

соотношение. В общем виде ладовую схему можно представить следующим образом:



Первая ладовая система соотносится с первой мелострокой и демонстрирует квартовое соотношение основной и побочной опор. Во второй мелостроке происходит смена главной опоры, но с возвращением в конце к основному первоначальному опорному тону (ре).

Песня содержит несколько характерных мелодических оборотов. Во-первых, особое значение в ней имеет нисходящее движение (тесно связанное с повествовательной интонацией, типичной для лирических жанров), на котором построены почти все фразы. Чаще всего оно осуществляется параллельными терциями или даже трезвучиями. Во-вторых, большинство вариантов (№ 1, 2, 3, 6[134]) начинаются с «репетиций» на одном звуке в запеве. В целом, запев имеет волнообразную мелодическую линию, прочерченную от первой ступени к четвертой и обратно. Особенно выразительным является нисходящее движение от седьмой ступени к четвертой и заключительным скачком на квинту к основному тону в верхнем голосе (исключение — № 6, 7).

Композиционное строение рассмотренных вариантов может быть обобщено в следующей таблице:

Таблица 7. Композиционное строение вариантов

	Поэтический текст	**Мелодическая структура**	**Слогоритмика**	**Счетное время (восьмыми)**
1	ab/cd//	ab/cd//	ab/cb$_1$//	10+8/12+7//
2	ab/cd//	ab/cd//	ab/cb$_1$//	16+10/18+12//
3	ab/cd//	ab/cd//	ab/cd//	12+12/22+16//

[134] См. таблицы выше.

4	ab/cd//	ab/b_1c//	ab/ac//	16+14/16+12//
5	ab/cd//	ab/bc//	ab/a_1b_1//	12+16/16+12//
6	ab/cd//	ab/cd//	ab/cb1//	8+12 / 12+12//
7	abc/bc//	abc/bc//	abc/bc//	20+32+22//32+22//
8	ab/bcd//	ab/a_1a_2b//	ab/bab$_1$//	16+12/12+16+14//

Из таблицы видно, что все «воронежские» (№ 1-5) и «курский» (№ 6) варианты близки в композиционном строении. «Белгородский» (№ 7) и «Вологодский» (№ 8) образцы имеют ряд отличий, связанных с расширением масштабов за счет повторов слоговых групп.

Таким образом, рассмотренные выше варианты песни «Соловей-соловьюшко» можно объединить понятием песенного типа на основе единства:

— сюжета и содержания собственно поэтического текста;

— композиционных особенностей (двустрочная строфа неповторного строения);

— ритмической формулы, опирающейся на силлабический стих со слогочислительным показателем 7+5;

— сложноладовой системы, состоящей из двух простых ладов, главные опорные тоны которых имеют малотерцовое соотношение;

— характерных мелодических оборотов в зачинной и кадансовой зонах;

— склада (сочетание принципов разнофункционального двухголосия[135] с элементами гармонического изложения) и фактуры (аккордовая).

Тема, послужившая основой для обработки С. С. Прокофьева, по всем выше перечисленным критериям не переходит границу «порога вариативности»

[135] Разнофункциональность как отличительную особенность подголосочной полифонии особо подчеркивает Т. С. Бершадская в статье «Фактура гомофонно-гармоническая и гомофонно-полифоническая» (См.: Бершадская, Т. С. Фактура гомофонно-гармоническая и гомофонно-полифоническая / Т. С. Бершадская // Musicus. 2014. № 1. С. 14–17).

описанного песенного типа, что позволяет сделать вывод о довольно точном цитировании материала композитором. В композиционном и мелодическом отношениях используемый им напев оказывается наиболее близким воронежским вариантам. Диапазон песни, отсутствие широких распевов и преобладание поступенного движения позволяют сделать предположение о том, что этнографический образец, положенный в основу обработки, был записан от женского ансамбля. Таким образом, песня, изначально принадлежавшая сфере мужской песенности, становится в обработке композитора лирической композицией для женского голоса.

Использование народных мотивов в авторском поэтическом и музыкальном творчестве — довольно типичное явление, которое отражает целенаправленное действие композитора или поэта. Более необычным оказывается обратный процесс, когда авторское сочинение порождает ряд фольклорных версий. Оба этих явления можно наблюдать по отношению к стихотворению Цыганова «Неволя», написанному в стилистике народной лирики. Варианты народных песен, основанные на нем, послужили материалом для целого ряда композиторских обработок.

Разнообразие интерпретаций исходного текста позволяет проследить различные уровни его взаимодействия с музыкальными компонентами. Единство ритмического воплощения авторского текста говорит, с одной стороны, о его органичности. С другой стороны, определенное мелодическое сходство позволяет высказать предположения о том, что в совокупности дошедших до нас вариантов отражена некогда сымпровизированная мелодия Цыганова.

Интересен тот факт, что сочинение Цыганова получило широкое распространение не только в народных традициях, но и в творчестве русских композиторов. Одним из первых обратился к этому стихотворению Александр Дюбюк, написавший в 1844 г. на его основе сочинение для голоса и фортепиано. Женский хор С. В. Рахманинова (1896)[136] написан также на текст Цыганова.

---

[136] Шесть хоров для женских или детских голосов с фортепиано ор. 15.

Рассмотренный вариант из Курской области лег в основу одной из частей известной кантаты Г. В. Свиридова «Курские песни».

***

С момента возвращения в Советский Союз (1935 г.) Прокофьев регулярно включает в свои сочинения фольклорные поэтические тексты и напевы[137]. Отчасти, вероятно, это связано с требованиями того времени, желанием композитора встроиться в парадигму советской культуры, приняв метод соцреализма. В 1930-е годы он отходит от намеренного новаторства, характерного для его творчества в предыдущие десятилетия («Сарказмы», «Скифская сюита», «Классическая симфония», «Любовь к трем апельсинам») и подчиняет отдельные смелые приемы цельному художественному замыслу, примером чего могут быть такие сочинения как кантата «Александр Невский», балет «Ромео и Джульетта». В этом контексте обращение к жанру обработок народных песен является, с одной стороны, продолжением академической музыкальной традиции XIX века, с другой стороны, окончательный вариант этих сочинений отходит от эстетики русской классической школы.

Создание обработок ор. 104 и ор. 106 в некоторой степени можно назвать поворотным этапом фольклорной линии композитора. При работе над ними композитор лично общался с исследователями и собирателями народных песен (Е. В. Гиппиусом и А. В. Рудневой) и использовал подлинные образцы.

В ходе изучения истории создания этих двух опусов важным вопросом стало выявление источников обработок. Так как информация о них, представленная в литературе, как правило, оказывается неполной, содержит большое количество неточностей и нуждается в переоценке, более эффективными оказались другие методы — поиск архивных рукописных и фонографических материалов, послуживших основой для сочинений, сличение близких вариантов

[137] См. Песни для голоса с фортепиано ор. 66, 79, «Русская увертюра» (ор. 72), Второй струнный квартет [на кабардинские темы] (ор. 92), музыка к фильму «Иван Грозный» (ор. 116).

песни с целью выявления ее инварианта и сравнения его с произведением композитора[138].

[138] Данные положения в значительной степени были сформулированы в рамках магистерской диссертации: Долгова Д. К. «Фольклорные истоки балета С. С. Прокофьева “Сказ о каменном цветке”»: выпускная квалификационная работа (диссертация магистра). СПб.: Академия Русского балета имени А. Я Вагановой, 2022. С. 10. (Рукопись).

2.2. Творческий подход композитора к обработке народных песен

Сочинения С. С. Прокофьева ор. 104 и ор. 106 оказываются нетипичными для традиционного жанра обработки в привычном его понимании, под которым подразумевается только гармонизация напева и неизменность его формы. У композитора они по своей сути являются самостоятельными произведениями, основанными на народных мелодиях.

Для формирования целостного представления о творческом методе композитора в исследовании проведен анализ опусов, содержащих обработки народных песен, по ряду аспектов. Выявление основных принципов переработки поэтического и музыкального материала источников, изучение особенностей их гармонизации и формообразования, нацелены на получение выводов о роли прокофьевских обработок в истории развития жанра и в творчестве самого композитора.

2.2.1. Редактирование поэтических текстов народных песен

Изучив работу Прокофьева с поэтическим текстом, можно выделить различные способы обращения с ним:

— соединение вариантов поэтического текста из разных источников;

— замена отдельных слов;

— редакция, направленная на приближение текста к литературной норме.

Соединение вариантов поэтического текста из разных источников. Особенности данного метода можно проследить на примере песни «Чернец»[139]. В ходе сопоставления источника и обработки возникает необходимость рассмотрения контекста бытования песни.

---

[139] Работа композитора с поэтическим текстом данной песни была проанализирована в магистерской диссертации: Долгова Д. К. «Фольклорные истоки балета С. С. Прокофьева “Сказ о каменном цветке”»: выпускная квалификационная работа (диссертация магистра). СПб.: Академия Русского балета имени А. Я Вагановой, 2022. С. 5961. (Рукопись).

Прокофьев обращается к напеву, скоординированному с поэтический текстом, который соединяет в себе две первоначально различные песни. Это явление оказывается типичным для северных традиций (Пинега, Мезень, Печора). Первая половина текста сохранила в себе лишь часть исконной песни и представляет собой насмешливое повествование о «прогулках» чернеца. Вторая часть текста (от слов «Я поеду в нов Китай-город гуляти») повествует о супружеских отношениях в шуточной форме и выходит на первый план в повествовании. Образцы, полностью раскрывающие сюжет о чернеце, в последний раз были записаны более полутора веков назад[140]. Один из наиболее ярких и полноценных вариантов хороводной песни с зачином «Как во городе было во Казани» был опубликован в сборнике П. В. Киреевского[141]. Образец записан в г. Чердынь Пермской губернии.

На фонограмме, сделанной в пинежской экспедиции 1927 года, содержатся два фрагмента, отражающие составную природу поэтического текста. Первый фрагмент — «Што не ноф моностырь становилсе» — соответствует расшифровке, опубликованной в сборнике «Песни Пинежья»[142]. Второй — от слов «Я поеду в нов-Китай город гуляти» — так же, как и первый, представлен только тремя строфами. Вероятно, Е. В. Гиппиус передал композитору лишь нотацию начальных строф, которые и были опубликованы в сборнике без продолжения поэтического текста.

В своей обработке Прокофьев использует только третью строфу варианта из д. Ваймуша, заменяя последнее слово — глагол «политати» — на «поплутати». В ходе исследования было выявлено, что далее он использует вариант из сборника П. В. Киреевского[143]. Его текст имеет иную композицию в сравнении с пинежской

---

[140] Песни Пинежья / под общ. ред. Е. В. Гиппиуса. М.: Гос. муз. изд., 1937. кн.2. С. 495.

[141] Песни, собранные П. В. Киреевским. Новая серия / Изданы Обществом любителей росс. словесности при I-м Моск. ун-те. М.: Типография Кооператива «Наука и Просвещение», 1929. Вып. II, ч. 2. (Песни необрядовые). С. 318–319.

[142] Песни Пинежья / под общ. ред. Е. В. Гиппиуса. М.: Гос. муз. изд., 1937. кн. 2. С. 304.

[143] Песни, собранные П. В. Киреевским. Новая серия / Изданы Обществом любителей росс. словесности при I-м Моск. ун-те. М.: Типография Кооператива «Наука и Просвещение», 1929. Вып. II, ч. 2. (Песни необрядовые). С. 318–319.

записью, которая представлена двустрочной строфой с цепным повтором. В пермском варианте вторая строка представляет собой припев «Сдуни-най, най» с повтором второго полустишия:

A	b/
Как во городе было	во Казани,
R	b//
Сдунинай, най, най	во Казани!

Вероятно, фрагмент текста, переданный Гиппиусом, показался Прокофьеву недостаточным, и он решил дополнить его на основе доступного ему варианта. Идею соединения двух этих образцов композитор, скорее всего, позаимствовал от самого Е. В. Гиппиуса. Ученый поместил этот же пинежский напев в сборник «Русские народные песни. Песенник»[144], опубликованный в 1943 году, полностью заменив в нем поэтический текст вариантом из сборника П. В. Киреевского (см. Таблицу 8).

В отличие от Гиппиуса, Прокофьев сочетает в своей обработке композиционные принципы организации поэтической строфы обоих источников. Он использует прием цепного повтора, однако в кульминационных моментах заменяет его припевом «Сдуни-най».

Таблица 8. Варианты песни «Чернец»[145]

Вариант из д. Ваймуша[146]	**Текст из сборника «Песни, собранные П. В. Киреевским»**[147]	**Обработка С. С. Прокофьева**
	Как во городе было во Казани Сдунинай, най, най, во Казани!	

[144] Русские народные песни: Песенник / Ред.- сост. Е.В. Гиппиус. Л.: Искусство, 1943. С.359.

[145] Фрагменты, выделенные подчеркиванием, являются общими для варианта, опубликованного в сборнике «Песни Пинежья» и обработки песни Прокофьева, курсивом — для варианта из сборника П. В. Киреевского и обработки песни.

[146] Песни Пинежья / под общ. ред. Е. В. Гиппиуса. М.: Гос. муз. изд., 1937. Кн.2. С. 304.

[147] Песни, собранные П. В. Киреевским. Новая серия. М.: Типография Кооператива «Наука и Просвещение», 1929. Вып. II, ч. 2. (Песни необрядовые). С. 318-319.

	Среди торгу да на базаре, Сдунинай, най, най, да на базаре!	
Што не ноф моностырь становилсе, Молодой чэрнец постриксе	Туто новый монастырь заводился, Сдунинай, най, най, заводился!	
Молодой чэрнец постриксе, Захотелось чэрнецишшу погуляти,	Молодой чернец постригся, Сдунинай, най, най, постригся!	
	Что три годы чернец богу молился	
	На четвертый год взвеселился	
Захотелось чэрнецишшу погуляти, По заулкам-переулкам политати	Захотелось чернецу погуляти, Сдунинай, най, най, погуляти!	Захотелось чернецу погуляти, По заулкам переулкам поплутати
	Что по улочке да по широкой, Сдунинай, най, най, да по широкой!	Да по заулкам переулкам поплутати, Что по улице да по широкой
	По лазоревым цветочкам-василечкам. Сдунинай, най, най, василечкам!	
	Встречу, встречу чернецу да три толпицы, Сдунинай, най, най, да три толпицы!	*Встречу, встречу чернецу три толпицы,* Три толпицы, три толпицы, все старухи
	Три толпицы, три толпицы — все старухи; Сдунинай, най, най, все старухи!	*Да три толпицы, три толпицы, все старухи* Те старухи чернецу во пояс поклонились
	Те старухи чернецу да поклонились, старухи; Сдунинай, най, най, поклонились!	
	Чернечищеклобучище нахлобучил. *Сдунинай, най, най, нахлобучил!*	*Чернечищеклобучище нахлобучил,* *Сдуни-най, най, най нахлобучил*
	<…>	

Еще один интересный пример соединения поэтических текстов из разных вариантов наблюдается в обработке песни «Я нигде дружка не вижу» (Таблица 9).

Таблица 9. Варианты песни «Я нигде дружка не вижу»[148]

Вариант из д. Поганец[149]	**Рукопись Прокофьева**[150]	**Обработка Прокофьева**
Ох я то нигде дырушка да не вижу Да не в долиныках не ох да не влушках Не в долиныках да не влушках Ох я то видела я да милого Да у суседа во ох да во гостях Ох у суседа во гостях Со милым мы скоро зговорилизь Да унимала я но.. ох ноцёвать Ох унимала я ноцёвадь Да ты ноцюй ко друк любезной Да ноцюйноценькюу ох у миняа Ой ноцюйноценьку у миняа Ох я торадёшынёг да остацце Да боюсь до сьветааох да я просплю Ох боюсь до сьвета мила просплюа Ох ты то не бойседрук любезной Зафтраутромы рано я ро.. ох розбужу Утром рано я розбужу Я-то по утренне да зорюшке И в далечко я спро…ох спровожу	Ох, я-то нигде дружка не вижу, Да ни в долинках, ни в лужках. Ох не бойся друг любезный, Не скончалась наша любовь. *Не скончалась, да разосталась,* *Слезно плакала да все по нем.* Со слез реченька протекла, Не широка, да глубока.	Ах, а то нигде дружка да не вижу, Ах, не в долинках, не, ох, да не в лужках. Не во долинках, не в лужках. Ох! Я-то видела милого У соседа во гостях. Ах, а то по утренней да по зорьке, Ах, мила дружка Спроводила далеко. *Я спроводила далеко.* *Ох! С милым дружком разосталась,* *Не скончалася наша любовь,* *Слезно плакала по нём*

Если сравнить обработку Прокофьева и этнографический вариант, то видно, что композитор берет текст первых двух и последнюю строфу пинежского варианта. Далее следует фрагмент текста, источник которого не удалось установить («С милым дружком разосталась...»).Заканчивается обработка

[148] Фрагменты, выделенные подчеркиванием — см. предыдущую сноску; курсивом — общие для опубликованной обработки песни и ее рукописи; источник фрагмента, выделенного одновременно подчеркиванием и курсивом, не установлен.

[149] Песни Пинежья / под общ. ред. Е. В. Гиппиуса. М.: Гос. муз. изд., 1937. Кн.2. С. 167–170.

[150] РГАЛИ Ф. 1929. Оп. 2. Ед. хр. 61.

словами, которые содержатся в варианте из рукописи, обнаруженной в РГАЛИ. Ее почерк принадлежит Прокофьеву, однако, к сожалению, она не имеет никаких сведений, позволяющих определить исполнителей, место и авторов записи текста.

Интересный материал для раскрытия приемов работы композитора с поэтическим текстом дает песня «Сашенька». В ней использован текст первых трех строф напева из д. Тарасы Великогубской волости. Далее, от слов «Я на речку выхожу» (или от «Веселитесь вы, мои подружки»[151]), композитор использует текст из Вологодского сборника[152] (см. Таблицу 10), но тоже редактирует его, заменяя слово «весна» на слово «счастье». В документах композитора была обнаружена интересная рукопись, озаглавленная как «Веселитесь вы, мои подружки». Возможно, она связана с сочинением оперы «Повесть о настоящем человеке», где песня используется с начальными словами «Что же ты, Варенька» (трио из 1 действия 4 картины).

Таблица 10. Варианты песни «Сашенька»[153]

Вариант из д.Тарасы[154]	**Вариант из Вологодской области (д. Горка)[155]**	**Обработка Прокофьева**
<u>Что жа ты, Сашенька радость, приуныла, призадумалась,</u> <u>Призадумавшись, Саша, сидишь.</u> <u>Призадумавшись сидишь, да</u> <u>Прежде Сашанка пела, веселилася с подру…</u> <u>Подружкой да Саша своей</u> Са подружкой са сваей, да, Веселитеся вы, мои подруженьки, к вам весна, да	Веселитесь, ой, мои подружки, К вам весна, Ой, к вам весна скоро придет. Весна придет, ох, да со… ой, Да солнце взойдет, да Приуда… Ой, приударит частый дождь. Приударит частый до…ой дождик, Сгонит, ой… Ой, сгонит снежки с гор да мороз	<u>Что же ты, Сашенька радость, приуныла, призадумалась, ризадумавшись, Саша, сидишь?</u> <u>Прежде пела, Саша, веселилась с подружкой своей.</u> «Веселитеся вы, мои подружки, вам счастье, а мне нет!

[151] «Веселитесь вы, мои подружки» присутствует в обоих вариантах текста.

[152] Народные песни Вологодской области / под ред. Е. В. Гиппиуса и З. В. Эвальд. Л.: Музгиз, 1938.

[153] Фрагменты, выделенные подчеркиванием, являются общими для варианта, опубликованного в сборнике «Крестьянское искусство Севера. Заонежье», и обработки песни Прокофьева, курсивом — для варианта из сборника «Народные песни Вологодской области» и обработки песни.

[154] Крестьянское Искусство Севера: Заонежье / Гос. ин-т истории искусств. Л.: Академия, 1927. С. 198.

[155] Народные песни Вологодской области / под ред. Е. В. Гиппиуса и З. В. Эвальд. Л.: Музгиз, 1938. С. 69.

К вам весна скоро придет К вам весна скоро придет, да Придет веснушка, приддёта красна, сгонит снег, Сгонит снежки, с поль мороз. Сгонит снежки, с поль мороз, да Расцветут ли тут в садикуцветочики, раки… Ай, да все ракитовы мелки куста, Все ракитовы мелки куста, да Ме… межды этими, этими кустами речка быстра, ай, Речка быстра протекла	Расцветут ой да в поле ой да цветочки, Да все раки… Ой, все ракитовы да густы Между этими, ой, да кусточнками, Да быстра, Ой, да быстра речка… да речка протекла. *Я на эту бы…ой да быстру речку,* *Да с милым,* *Ой, да с милым гулять выхожу* Ой, с милым гулять… гулять выхожу, да Тоску-го… Ой, тоску-горе выношу, *Тоску горе выношу вы… ой да выношу, да* *С быстрой ре,* *Ай, с быстрой речкой говорю:* *«Возьми, речка, возьми бы…ай, да возьми, быстра,* *Мое го…* *Ай, да мое горе с собой»* На воде горе… ой горе не тонет И волной Ох да волной его не бьет	*Я на речку выхожу,* *тоску горе выношу* *Тоску горе, выношу,* *речке быстрой говорю:* *«Ты возьми-ка, реченька, горюшко мое,* *унеси его с собой»*

Вероятно, заонежский вариант является контаминацией двух поэтических текстов, а сюжет второго из них (от слов «Веселитесь вы, мои подруженьки») опубликован (или зафиксирован) не полностью. Неизвестно, имел ли Прокофьев продолжение именно этого текста, в котором, в таком случае, он пропустил несколько строф (что оказывается типичным для его метода работы с текстом). Однако не исключено, что он воспользовался близким вологодским вариантом. Развитие сюжета практически идентично в обеих записях (в том числе, на уровне лексики), а диалектные особенности, которые, как правило, композитор почти всегда подвергал изменениям, не позволяют сделать выбор в пользу одного из текстов. Кроме того, возникают вопросы в связи со строчкой «Вам счастье, а мне нет», не обнаруженной в обоих вариантах. На территории Заонежья известен

народный романс с зачином «Вы, милые подруги, вам счастье, а мне нет», который, как и песня «Что жа ты Сашенька», был записан во время экспедиции 1926 года.

«Катерина»[156] — еще один номер из ор. 104, название которого связано с женским именем. Однако это имя ни разу не встречается в его этнографическом источнике — песне «Я сидела до сумерек», опубликованной в сборнике А. В. Рудневой «Анастасия Лебедева»[157]. Ее композиция представляет собой четырехстрочную строфу, при этом текст последних двух строк совпадает (ABCC). Кроме того, известны варианты, в которых эти две строки являются рефреном со словами «Эх, калина, эх малина»[158]. В кульминационных разделах обработки таким же своеобразным рефреном является имя «Катерина»:

Я тогда тебя забуду,
Ды когда в девках жить не буду.
Катеринушка!
Катеринушка!

В продолжении второй строфы Прокофьев использует текст, не соответствующий опубликованной расшифровке:

Ты садися да, Катя, с нами,
Да поедем мы гулять.
Малыша искать да,
Малыша искать, эх!

Вероятно, для создания своего сочинения композитор использовал и другие варианты поэтического текста, так как отдельные мотивы оказываются типичными для многих народных песен, например:

«Перед нашими вороты,
Перед нашими широки,

---

[156] Работа композитора с поэтическим текстом данной песни была проанализирована в магистерской диссертации: Долгова Д. К. «Фольклорные истоки балета С. С. Прокофьева “Сказ о каменном цветке”»: выпускная квалификационная работа (диссертация магистра). СПб.: Академия Русского балета имени А. Я Вагановой, 2022. С. 6970. (Рукопись).

[157] Руднева А. В. Анастасия Лебедева. М.: Советский композитор, 1972. С. 38–41.

[158] Например, см. Русская народная песня / сост. С. Богуславский, И. Шишов; общ. ред. М. Гринберга. М.: Музгиз, 1936. С. 151.

<…>

Красну девку подманили,

В новы сани посадили...

«Ты садися, девка, в сани,

Ты поедешь, девка, с нами,

С нами, с нами, молодцами,

С понизовыми бурлаки!»[159]

При этом не удалось обнаружить ни одного случая использования слова «малыш». В связи с этим можно предположить, что Прокофьев, помимо соединения различных вариантов, также внес собственные дополнения в лексику текста.

Замена отдельных слов. Поэтический текст песни «Сон» позволяет отнести ее к женской любовной лирике (любимый в отъезде). Важным в нем является образ счастливого сна, противопоставляемого действительности. Кукушки, летящие через поле, символизируют горюющих девушек.

Оставаясь в рамках лирического повествования, Прокофьев в тексте меняет форму изложения с третьего лица («сделай бабочку счастливой») на первое («сделай, мил, меня счастливой»), таким образом безличная просьба сменяется персонализированным высказыванием и приобретает выраженный индивидуальный характер.

Редактирование текста затронуло и лексику, что выразилось в замене диалектных слов местоимениями («бабачку» — «меня»), добавлении новых глаголов («вспомяни»). Причины таких изменений, возможно, были связаны с желанием композитора ослабить фольклорный колорит и приблизить текст к литературному языку.

Расшифровка первой строфы варианта, положенного в основу обработки, была найдена в статье А. В. Рудневой «Русское народное хоровое

---

[159] Соболевский А. И. Великорусские народные песни / Изд. проф. А. И. Соболевским. СПб.: Гос. тип., 1895. Т. 1. С. 321–322.

исполнительство»[160]. Соответствующую ей фонограмму удалось обнаружить в Архиве Научного центра народной музыки им. К. В. Квитки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. Запись содержит в себе три строфы напева. Поэтический текст четвертой строфы оказалось возможным восстановить благодаря тому, что песня «Сон» также присутствует в репертуаре Воронежского народного хора. Запись 1946 г. (запевает М. Морозова)[161] содержит минимальные расхождения с опубликованным фрагментом расшифровки этнографической фонограммы, что позволяет рассматривать их в совокупности в качестве материала, послужившего основой сочинения С. С. Прокофьева. Их близость также подтверждает тот факт, что оба варианта записаны в одной тесситуре (с высотным положением главной опоры на тоне «си»).

Кроме того, довольно близкий вариант этой песни («Две садовые кукушки»), дающий более полное представление о сюжетной линии, находится в сборнике «Русские народные песни Воронежской области». Он был подготовлен в 1939 году Домом народного творчества Воронежской области. В записи песен принимали участие А. В. Руднева и К. И. Массалитинов — первый руководитель Воронежского народного хора. В варианте, опубликованном в сборнике, имеются пять строф поэтического текста, первые три из которых близки по смыслу третьей и четвертой строфам описываемого выше варианта, а содержание последних двух строф находит отражение в обработке Прокофьева (Таблица 11).

Таблица 11. Варианты песни «Сон»

Песня «Сон»[162]	**Песня «Две садовые кукушки»[163]**	**Обработка Прокофьева**
Сон мой милай(и), сон(ы) да		Сон мой милый, сон

[160] Руднева А. В. Русское народное музыкальное творчество. М.: Советский композитор, 1990. С. 202.

[161] Воронежский русский народный хор под упр. М. И. Массалитинова. Сон, мой милый [Звукозапись]: русская народная песня; исполн.: запевает М. П. Морозова. М.: Апрелевский завод, 1946. 1 грп. (2’35 мин.): 78 об/ мин, моно; 25 см. URL: https://www.russian-records.com/details.php?image_id=19220 (дата обращения: 27.04.2025).

[162] Расшифровка фонозаписи КНМ Ф0847-05.

[163] Русские народные песни Воронежской области / Дом народного творчества Воронежской области. М.; Л. : Музгиз, 1939. С. 42.

сщастлиаиевай, Варатися, сон, да назад. Варатися, сон, назад, Сделай бабачку ши да сщастлиаиевай. Хоть в паследнийадин раз. Хоть в паследний (адин) раз. Перелетнаи ши да кукушки Часта по палю да литят. Часта по палю литят, Две саветнаи ши да подружки Прамиловаанигаварят.	Две садовые ох, Да две куку…кукушки, Часто же по полю летят, Эх, да летят две несчастные ох, Да две подру…подружки эх, Под окошечком сидят. Ох, да сидят две несчастные ох, Да про мило… милого ох, Про милого они говорят. Эх, говорят: «мил уехал, мил ох, Да он дале…далеко он Да за тысячу да двести верст. Эх, двести верст, он письмо то мне ох, Да мне не пи…не пишет ох, Он поклон то мне ох, да не шлет.	счастливый, Ах, воротися, сон назад! Сделай мил, меня счастливой, Вспомяни меня, хоть раз! Далеко дружок уехал, Ах, верно он меня забыл! Он письмо-то мне не пишет И поклона мне не шлет!

Из материалов, представленных в таблице, можно сделать вывод о том, что композитор располагал более полным текстом, нежели тот, что зафиксирован на фонограмме. Остается вопрос: чем именно является вторая строфа его обработки — неизвестным продолжением основного варианта или переработанным фрагментом окончания текста песни «Две садовые кукушки» (а, возможно, и другого близкого варианта).

В обработке былины «Всякой на свете-то женится» из ор. 106, имеющей сюжет социально-бытового характера о неудачной женитьбе молодца Ивана Годиновича, наблюдаются минимальные лексические изменения. Среди них обращает на себя внимание замена этнонима «татарин» на «толстобрюхий» *(«У татарина женили у богатого» — «У толстобрюхого женили у богатого»)*, что естественно объясняется политическими нормами времени создания сочинения.

Редакция, направленная на приближение текста к литературной норме. На основе анализа поэтических текстов, положенных в основу обработок, источник которых удалось установить, можно сделать вывод о том, что Прокофьев никогда не оставлял текст в его первоначальном виде, в той или иной степени трансформируя его. К изменениям такого рода относятся: упрощение диалектных особенностей, отказ от избыточных повторов слов, либо, наоборот, добавление новых элементов (отдельных слов, междометий). В тех случаях, когда ему был доступен большой по протяженности фрагмент текста, он, как правило, выборочно включал строфы в свое сочинение, пропуская некоторые, но при этом никогда не нарушал их последовательность. Так, в песне «Снежки белые», поэтическому тексту второй строфы обработки соответствует шестая строфа источника. Кроме того, в ней отражены наиболее типичные особенности обращения композитора со словом (Таблица 12).

Таблица 12. Варианты песни «Снежки белые»

Народная песня[164]	**Обработка Прокофьева**
День горюю, ноць тоскую, Понапрасну слезы лью. Слеза канёть, снег растает, В поле вырастет трава.	День тоскую, ночь горюю, Потихоньку слезы лью. Слезка канет, снег растанет, Травка вырастет на нем.

Трудно понять, с чем связаны перестановки слов в первой и последней строках, замена наречия «понапрасну» на «потихоньку», в одних случаях ослабление диалекта («ноць» — «ночь»), а в других, напротив, его усиление («растает» — «растанет»). Скорее всего, их можно объяснить эстетическими взглядами композитора на народную поэзию, его собственным восприятием фольклорной стилистики.

В рукописи песни «Кари глазки» непосредственно отражен процесс переработки поэтического текста (см. Таблицу 13). Композитор зачеркивает фразы и отдельные слова первоначального варианта и прямо над ними

[164] Песни русского народа: собраны в губерниях Архангельской и Олонецкой в 1886 году / Записали: слова Ф. М. Истомин, напевы Г. О. Дютш. СПб., 1884. С. 159.

подписывает новый, сокращая, редуцируя избыточные повторы («Лети, письмо мое, лети скорее, Лети к другу милому, лети. — Лети, письмо мое, письмо печальное, Лети к милому ко дружку»). Он пытается также привести текст к литературной норме, стремится к прямому порядку слов («В дремучие леса с горя выйду я» — «Пойду я с горя в леса дремучи») и уточняет сюжетную логику («Растерзайте меня, звери лютые. Отнесите сердце вы мое. — Растерзайте вы меня, звери люты. Выньте сердце, отнесите ко дружку»).

Таблица 13. Варианты песни «Кари глазки»

Рукопись [165]	**Обработка Прокофьева**
Ах, кари глазки, где вы скрылись? Мне вас больше не видать. Да где вы скрылись, запропали, Навек заставили страдать. Катися, катись слеза моя горюча, Катись по белому лицу. Лети, письмо мое, лети скорее, Лети к другу милому, лети. Может милый да вспомнит меня. В дремучие леса с горя выйду я, Зверей лютых созову. Растерзайте меня, звери лютые. Отнесите сердце вы мое, Милу другу моему.	Ах, кари глазки, где вы скрылись? Мне вас больше не видать. Да где вы скрылись, запропали, Навек заставили страдать. Катись, слеза моя, катись горюча, Катись по белому лицу. Лети, письмо мое, письмо печальное, Лети к милому ко дружку. Может милый да вспомнит обо мне. Пойду я с горя в леса дремучи, Зверей лютых созову. Растерзайте вы меня, звери люты. Выньте сердце, отнесите ко дружку, Милу другу моему.

В песне «Московская славна путь-дорожка» Прокофьев в некоторой степени переработал поэтический текст владимирского варианта, который в его распетой форме основан на принципе цепного повтора — как между строфами, так и между строками:

Поэтический текст	**Буквенное обозначение поэтического текста**
1.Московская славна, славна путь-дорожка	а б
Путь-дороженька московска…	$б_1$ в
Московская славна в поле широка	$в_1$ г
2.Московская славна, славна широка	$в_1$ $г_1$
Широка, да как никто…	$г_1$ д

[165] РНММ Ф. 33. Ед. хр. 386.

Как никто по етой дорожке	д е
По дорожке не ходил,	$е_1$ ж
Не ходил по ней, по не ней не гулял	$ж_1$ и

Композитор отказывается от словообрывов, присущих этнографическому источнику, а также несколько иначе использует повторы слов, делая стих более логичным и приближенным к литературной форме:

«*Московская славна путь-дорожка*

Широка путь-дорожка пролегала».

Более того, Прокофьев, вероятно, был знаком с другими вариантами используемых им песен. Об этом свидетельствует тот факт, что в расшифровке песни «Московская славна путь-дорожка» отсутствует слово «пролегала», столь типичное для других ее вариантов.

Изучив большинство образцов, можно прийти к выводу, что Прокофьев никогда не оставлял исконный поэтический текст без изменений. В работе выявлены различные методы взаимодействия композитора с текстом — от минимального редактирования до существенной переработки. Очевидно, что степень авторского включения зависела от того, насколько фольклорное произведение соответствовало, с одной стороны, эстетическим взглядам автора, а с другой — драматургической идее создаваемого им произведения.

Прокофьева, увлеченного творческим процессом, мало интересовало документальное сохранение поэтической составляющей народных песен, что подтверждается его высказыванием, зафиксированным Е. В. Гиппиусом, о неопубликованной обработке песни «Зеленый кувшин»:

«Я не показал вам еще одну песню, до сих пор не подтекстованную. Ее я обработал, не взглянув на слова. Получилось очень хорошее адажио, не вполне соответствующее содержанию текста. Не могли бы Вы подобрать к этой мелодии какие-нибудь другие слова?»[166].

---

[166] Блок В. М. Неопубликованные рукописи // Советская музыка. 1967. № 4. С. 94.

2.2.2. Работа с напевами

Отношение композитора к музыкальному материалу необычно. Некоторые наблюдения можно сделать относительно характера цитирования используемых напевов. Как показали результаты сравнительного анализа, ни в одном сочинении нет абсолютно точного повторения этнографических образцов. Мелодии всегда в той или иной степени подвергаются варьированию.

Часть напевов[167], использованных им для обработок, была транспонирована (Таблица 14).

Таблица 14. Тональности обработок и их источников

ор. 104	**Тональность обработки**	**Смена тональности относительно нотации оригинала**
В лете калина	Си-бемоль мажор	
Зеленая рощица	Ре минор/ Фа минор[168]	на б.3 вниз
На горе-то калина	Фа-диез мажор[169]	на м.2 вверх
Катерина	Ре минор	та же
Снежки белые	Си мажор[170]	на м.3 вниз
Сашенька	Ре минор	та же
Я нигде дружка не вижу	До-диез минор[171] (соль-диез минор)	та же
За лесочком	Ми минор	
Сон	Си-бемоль минор	на м.2 вниз[172]

[167] В таблице не указаны интервалы транспонирования песен «В лете калина», «За лесочком» и «Кари глазки», этнографические источники которых установить не удалось. По той же причине в песне «Зеленая рощица» указана смена тональности лишь в среднем разделе формы. Все песни представлены в таком же порядке, в котором они следуют в опусе.

[168] Тональность среднего раздела.

[169] В парижской редакции (1931 г.) песня была записана в тональности ля мажор (см.: Рогожина Н. И. Песни и романсы С. С. Прокофьева. М.: Советский композитор, 1971. 183 с.), то есть звучала на большую терцию выше, чем что и ее этнографический источник.

[170] В парижской редакции — в тональности ре мажор (см.: Рогожина Н. И. Песни и романсы С. С. Прокофьева. М.: Советский композитор, 1971. 166 с.), то есть имела то же звуковысотное положение, что и ее этнографический источник.

[171] В песнях «Я нигде дружка не вижу» и «Чернец» первой указывается тональность, определяемая исходя из ключевых знаков, а также ладовых тяготений в пределах цитируемого аутентичного напева. В скобках указаны тональности, завершающие обработки в кодах, основанных в обоих случаях на авторском материале.

Кари глазки	Ми минор	
Дунюшка	Ре мажор	та же
Чернец	Ля-бемоль мажор (Ми-бемоль мажор)	на ув.5 вниз
ор. 106		
Всякой на свете-то женится	Ре минор	на м.3 вверх (на б.6 вниз)
Московская славна путь-дорожка	Соль минор	на м.2 вниз

Из таблицы видно, что в ор. 104 сложно проследить строгую логику чередования тональностей песен. Скорее всего, композитор вовсе не подразумевал ее. Смены тональностей относительно источников, вероятно, были обусловлены практическими требованиями[173].

В четырех песнях композитор сохраняет их высоту. В песнях «Чернец» и «Всякой на свете-то женится» транспонирование, вероятно, связано с тесситурными возможностями мужских голосов, для которых предназначалась обработка (напев, послуживший материалом для обработки песни «Чернец», звучит на фонограмме в манере «тонкого» пения, былина «Всякой на свете поженится» записана в женском исполнении).

В песне «Зеленая рощица» при создании среднего раздела композитор транспонирует напев песни «Сказали — не придет» вниз на большую терцию, в результате чего возникает нетипичное для трехчастной формы, достаточно далекое малотерцовое соотношение тональностей (третья степень родства) — ре минор в крайних разделах и фа минор в среднем.

---

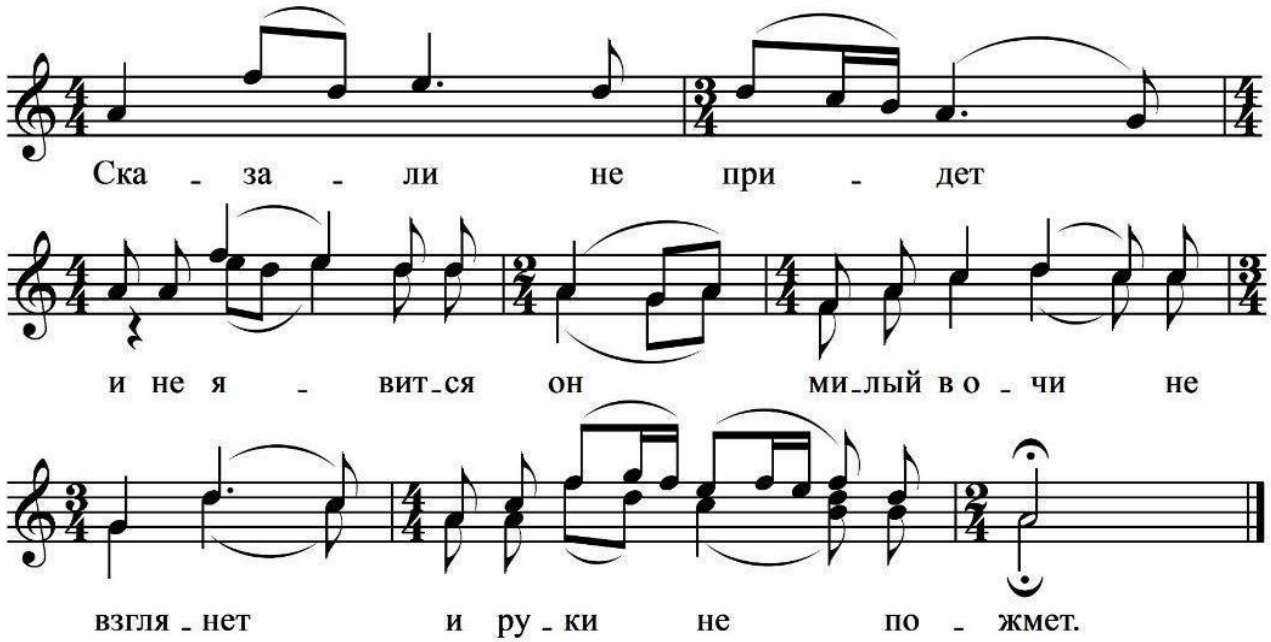
[172] Ладовый устой в напеве — звук си. Таким образом, транспонирование заключается только в смене ключевых знаков, графически нотация остается на той же высоте.

[173] Иного мнения придерживается Л. П. Иванова, которая в своей докторской диссертации указывает на ладо-тональные связи номеров цикла. Исследовательница определяет тональность d-moll (D-dur) как основную, а использование тональностей H-dur — gis-moll, e-moll — G-dur, b-moll — e-moll, As-dur, g-moll в средних и заключительном номере рассматривает как отклонение в субдоминантовую сферу (Иванова Л. П. Типология фольклоризма в русской музыке XX века: специальность 17.00.02 — Музыкальное искусство (искусствоведение): диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения / Лариса Павловна Иванова, СПБГК им. Н. А. Римского-Корсакова. СПб., 2005. С. 83–84).

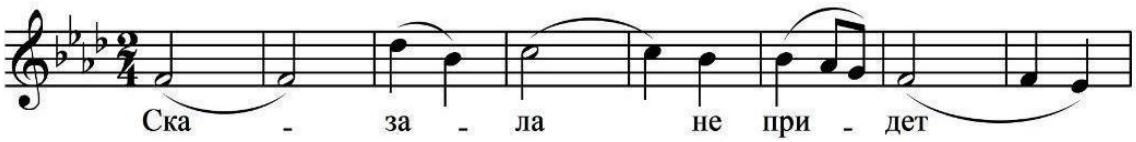
Песни «На горе-то калина» и «Снежки белые» в своих ранних редакциях были написаны в других тональностях. В песнях «Сон» и «Московская славна путь-дорожка» композитор графически сохраняет высоту напевов, но меняет ключевые знаки (в обоих случаях с диезных на бемольные), в результате чего понижает мелодию на пол тона. В первом случае можно предположить, что, изменив тональность с си минора на си-бемоль минор, автор решил усугубить драматизм и безнадежность, заложенные в поэтическом тексте. Во втором, новая тональность — соль минор (вместо соль-диез минора) — имеет близкое родство ре минору — основной тональности первого дуэта («Всякий на свете-то женится»).

В трех обработках («Сашенька», «Я нигде дружка не вижу», «Зеленая рощица» — тема среднего раздела) Прокофьев изменяет счетную единицу напева, в результате чего исходный музыкальный материал звучит в двукратном ритмическом увеличении. Вероятно, во всех случаях это связано с желанием композитора использовать в партии сопровождения мелкие длительности, создающие постоянную пульсацию (Примеры 15, 16).

Пример 15. Запись от колхозников Щетинского и Югского с/с Мяксинского р-на Вологодской обл.

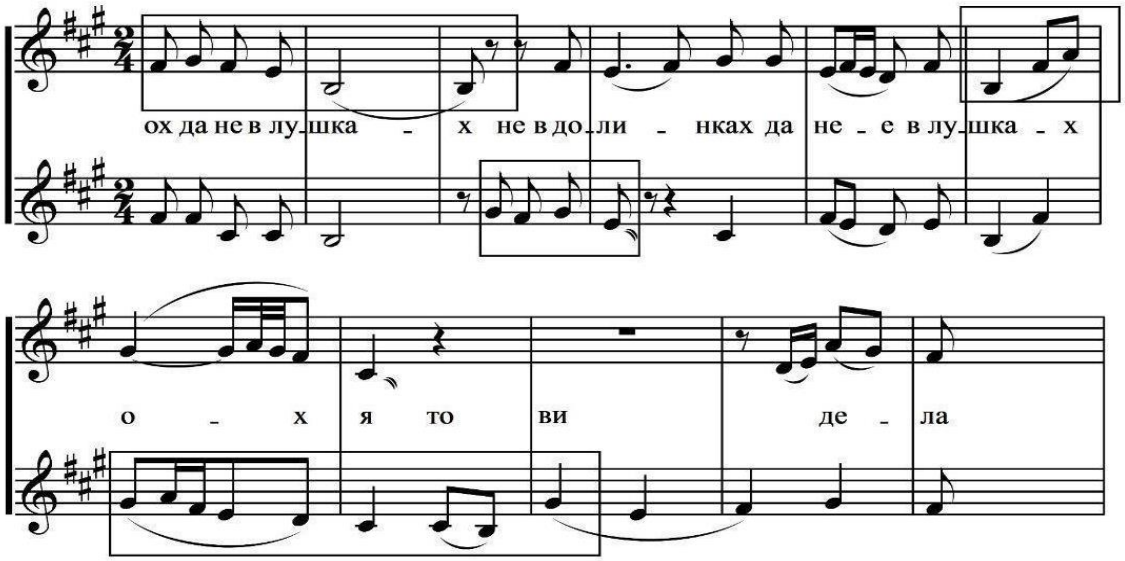


Пример 16. Обработка С. С. Прокофьева

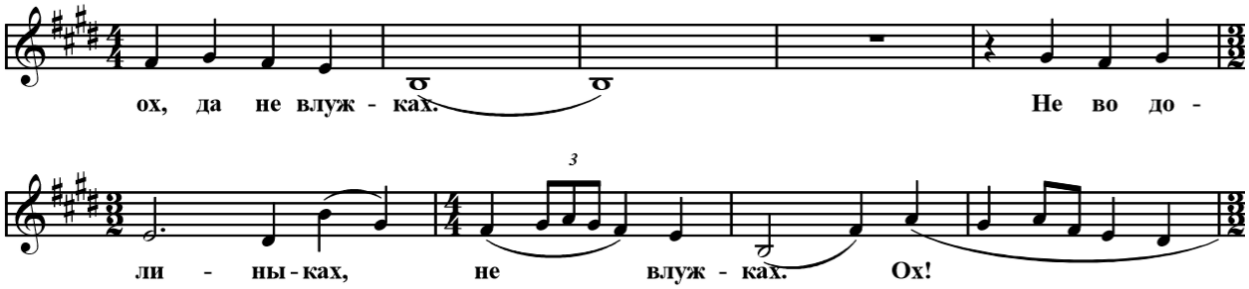


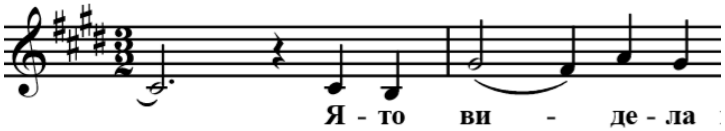
Часть народных песен, использованных в обработках, была записана в многоголосных вариантах («На горе то калина», «Снежки белые», «Я нигде дружка не вижу», «Сон», «Чернец», «Московская славна путь-дорожка», «Сказали, не придет»). Как правило, в таких случаях Прокофьев использует мелодию запева, а затем ориентируется на партию верхнего голоса. Однако в некоторых случаях композитор не следует за голосоведением и на основе имеющихся вариантов выстраивает свою мелодическую линию (Примеры 17, 18).

Пример 17. Запись из д. Поганец



Пример 18. Обработка С. С. Прокофьева





Исходя из продолжительности цитирования материала, используемого для создания сочинений, можно выделить три группы обработок:

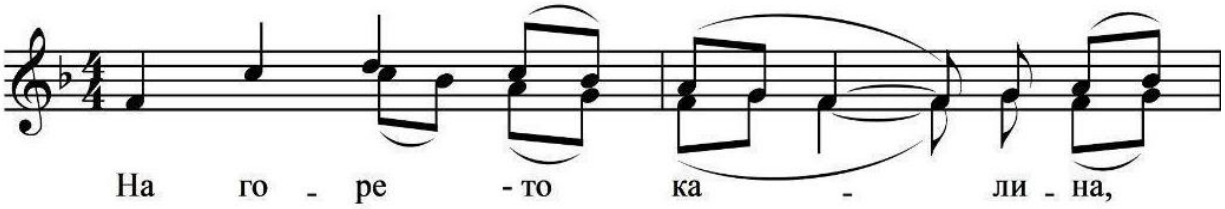
— обработки, включающие несколько строф народного напева («Дунюшка», «Сашенька», «Сон», «Катерина», «Я нигде дружка не вижу»);

— обработки, в которых процитирована одна строфа напева («Снежки белые», «На горе-то калина», «Сказали не придет», «Чернец»);

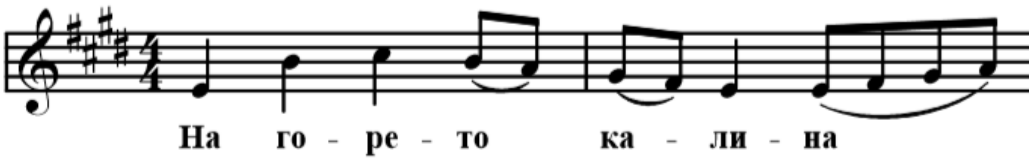
— обработки, в которых использован материал одной строфы в неполном объеме («Всякий на свете-то женится», «Московская славна путь-дорожка»).

При работе с источниками для Прокофьева характерно внесение незначительных изменений в ритмику и связанные с ней распевы, а также ритм слогопроизнесения (Примеры 19-22).

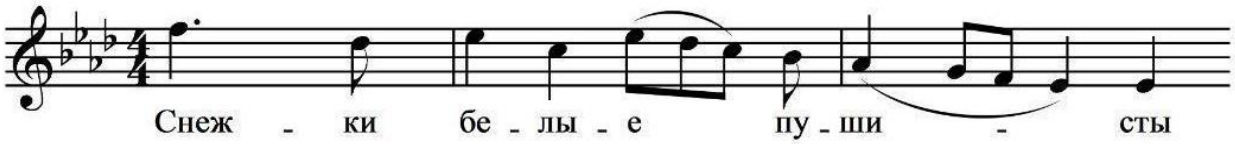
Пример 19. Запись Ф. М. Истомина и Г. О. Дютша



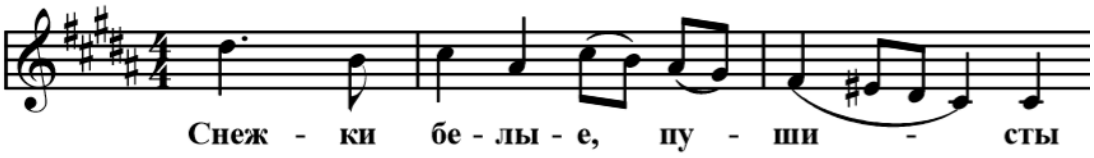
Пример 20. Обработка С. С. Прокофьева



Пример 21. Запись Ф. М. Истомина и Г. О. Дютша

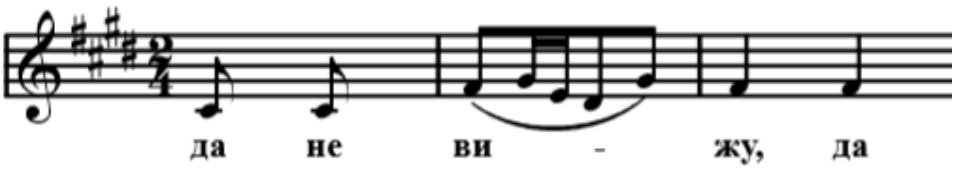


Пример 22. Обработка С. С. Прокофьева

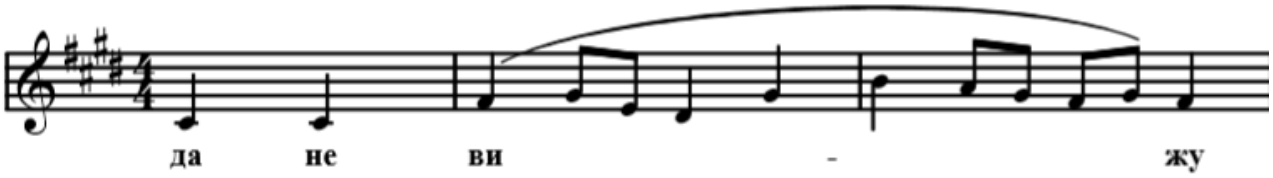


В некоторых обработках композитор более значительно варьирует напев, изменяя и развивая мелодику в зоне внутрислогового распева (Примеры 23, 24).

Пример 23. Запись из д. Поганец

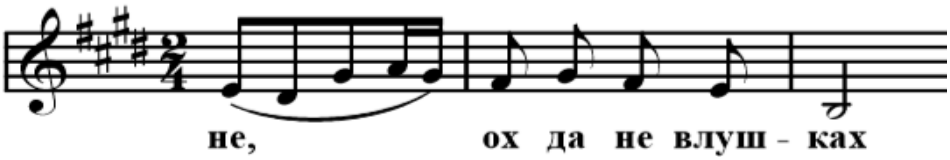


Пример 24. Обработка С. С. Прокофьева

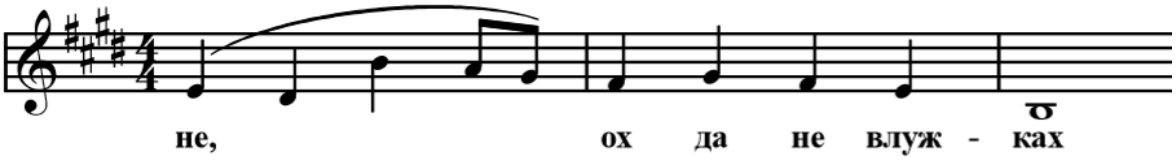


Мелодические изменения могут иметь и значение в драматургии номера. Так, например, в следующем образце замена квартового хода на сексту в конце фразы делает лирическое высказывание более экспрессивным, создает ощущение местной кульминации (Пример 25).

Пример 25. Запись из д. Поганец

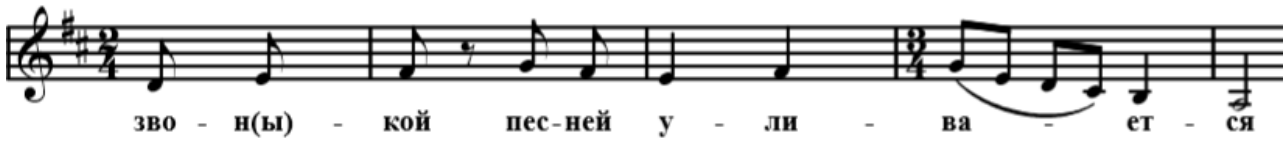


Пример 26. Обработка С. С. Прокофьева

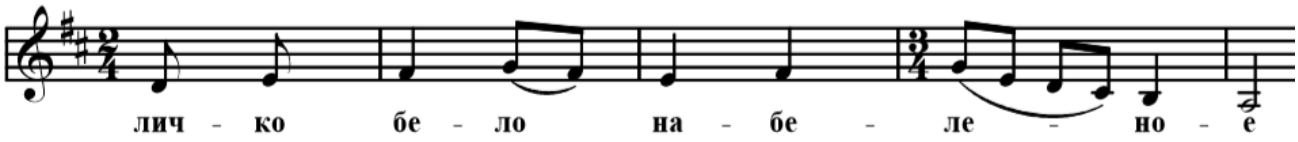


В тех обработках, где композитор использует больше одной строфы, как правило, в продолжении напева присутствуют структурные изменения (Примеры 27–30).

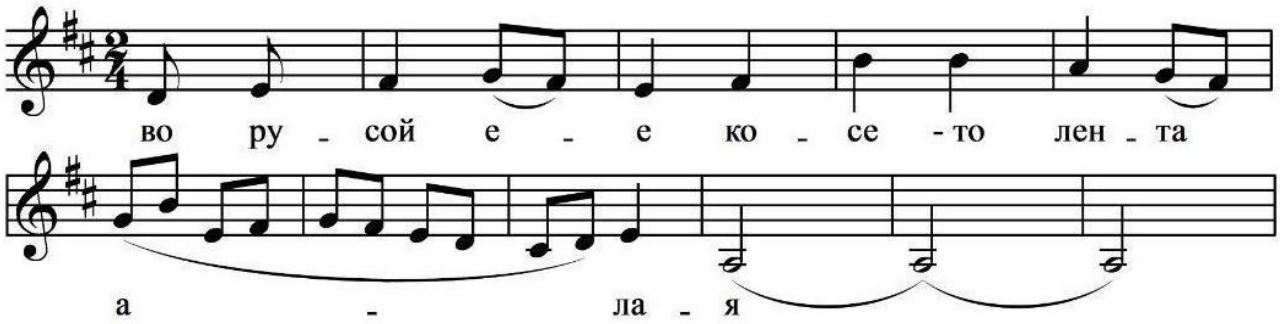
Пример 27. Запись из д. Лазарево (первая строфа)



Пример 28. Обработка С. С. Прокофьева (первое проведение)



Пример 29. Обработка С. С. Прокофьева (второе проведение)



Сопоставив обработки народных песен с напевами, положенными в их основу, можно заметить, что композитор обычно сохраняет ритмические, ладовые и мелодические характеристики источника в разделе зачина. При этом практически всегда изменению подвержена композиция песни, в результате чего остальные музыкальные компоненты также трансформируются.

2.2.3. Разновидности формы обработок

Свободная работа с напевами привела к индивидуализации форм обработок. Их можно классифицировать следующим образом:

1) строфическая — «В лете калина», «Я нигде дружка не вижу», «Катерина», «Сон», «За лесочком»;

2) вариационно-строфическая — «Снежки белые», «Сашенька», «Дунюшка»;

3) трехчастная на одном материале — «На горе-то калина», «Кари глазки», «Чернец»;

4) трехчастная с темами на ином материале — «Московская славна путь-дорожка» (сложная трехчастная), «Зеленая рощица»;

5) рондо — «Всякой на свете-то женится».

Даже в песнях, в которых, на первый взгляд, форма кажется простой, Прокофьев творчески подходит к работе над композицией. Одним из типичных приемов становится сдваивание песенных строф, что приводит к укрупнению музыкальной строфы в обработке по сравнению с этнографическим источником («Я нигде дружка не вижу», «Чернец» и др.). Эта особенность синтаксиса оказывается типичной для стиля Прокофьева, что отмечает Е. А. Ручьевская. По ее мнению, важной чертой становится «свобода обращения со стереотипами, в частности замена одних форм другими»[174].

Строфическая форма — наиболее типичное решение для обработок народных песен, вытекающее из композиции самих источников. Но даже здесь композитор привносит изменения в их структуру. Так, в песне «Я нигде дружка не вижу» Прокофьев укрупняет размеры строфы за счет объединения (Таблица 15).

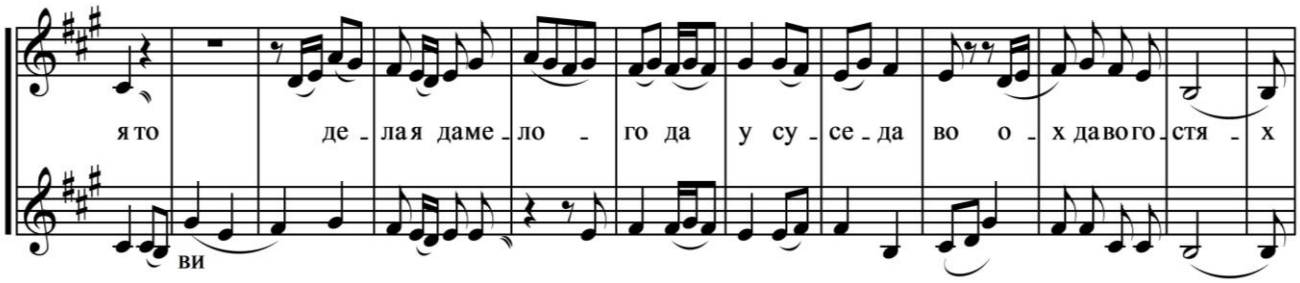
Таблица 15. Композиция песни «Я нигде дружка не вижу»

	Пинежский вариант	**Обработка Прокофьева**
Текст	A/B// B/ C/ D//	A/ B/ B/C/D//
Напев	A/ B// C/ A/B//	A/B// C/A/D//

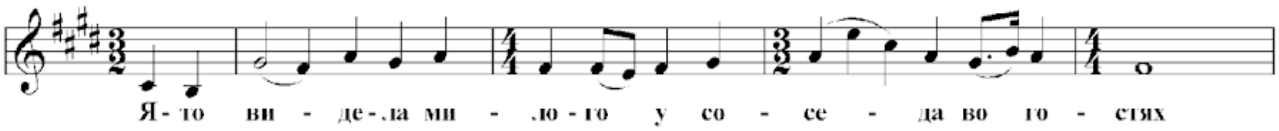
Первая мелострока в обработке соответствует первой мелострофепинежского варианта. При этом каданс первой строки остается прежним, а каданс второй строки в самом конце приходит к фа-диезу (вместо си). Таким образом, Прокофьев, восприняв сложноладовую структуру напева, развивает его именно в ладо-мелодическом отношении (Примеры 30, 31).

[174] Ручьевская Е. А. Заметки о стиле Прокофьева // Ручьевская Е. А. Работы разных лет / Отв. ред. В. В. Горячих. СПб, 2011. Т. 1. С. 95.

Пример 30. Окончание второй строфы песни-источника



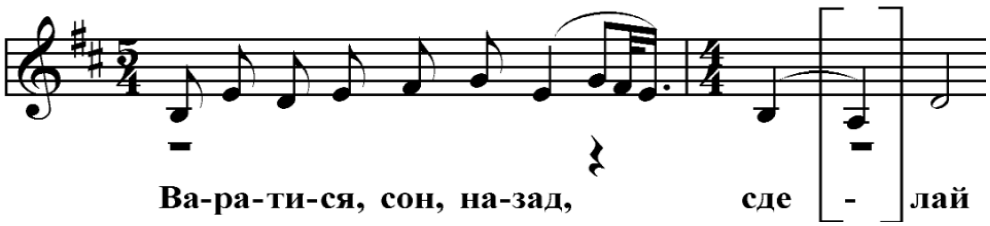
Пример 31. Окончание строфы обработки



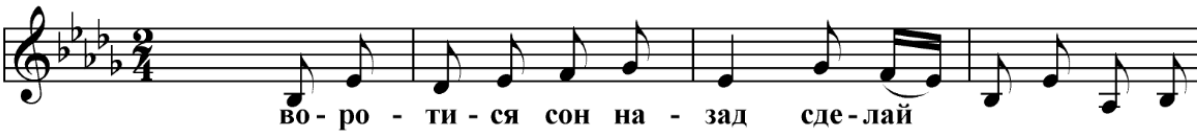
После второй строфы, мелодически являющейся повторением первой, следует кода, в которой посредством модуляции устанавливается новая тоника — соль-диез (с вариантным терцовым тоном).

Характерным приемом становится изменение порядка мелострок, которое обуславливает необходимость уточнения подтекстовки. Этот оригинальный подход прослеживается на примере обработки песни «Сон». Копия переписчика, сохранившаяся в фонде архивно-рукописных материалов Российского национального музея музыки, в мелодическом отношении практически соответствует опубликованному варианту этой песни. Подтекстовка же обрывается на середине второго предложения. Вероятно, это связано с тем, что автор осознал несовместимость нового композиционного воплощения песни с первоначальным расположением поэтического текста (Примеры 32–34).

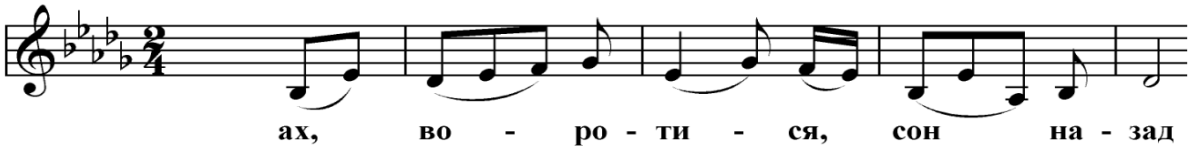
Пример 32. Фрагмент расшифровки песни «Сон»



Пример 33. Фрагмент рукописи песни «Сон»



Пример 34. Фрагмент опубликованной обработки песни «Сон»



Перестановка мелострок влечет за собой и композиционные изменения — возникает четырехстрочное строение строфы в обработке песни. Форма этнографического образца предполагает цепной повтор последней строки строфы в сольном запеве следующей строфы, в связи с чем первая строфа состоит из двух строк, а последующие — из трех. Прокофьев в обработке для первой строки куплета использует мелодию запева первой строфы (А), для второй — запева второй строфы (С), третья является варьированным повтором второй (С1), а последняя (четвертая — В) основана на мелодии верхнего голоса из третьей строки народной песни. В результате, первоначальная трехстрочная структура строфы становится у композитора четырехстрочной (Таблица 16):

Таблица 16. Композиция песни «Сон»

	Вариант из Воронежской области (Фонозапись «Сон»[175])	**Обработка С. С. Прокофьева**
Поэтический текст	А/ Б// Б/ В/ Г//	А/ Б/ В/ Г//
Напев	А/ В/ //С/ А/ В//	А/С /$С_1$/ $В_1$//

Укрупнение распевов в опубликованном варианте способствовало расширению границ некоторых строк, в результате чего Прокофьеву удалось уравновесить их продолжительность (Таблица 17).

[175] Расшифровка фонозаписи НЦНМ МГК Ф0847-05.

Таблица 17. Счетное время песни «Сон»

	Песня «Сон»	**Обработка С. С. Прокофьева**
Продолжительность А	5 четвертей	13 четвертей — А 12 четвертей — $А_1$
Продолжительность Б	12 четвертей	13 четвертей
Продолжительность С	12 четвертей	10 четвертей

Таким образом, если в народной песне запев выделяется по ритмике как более декламационный, то в обработке его изложение приближается по стилю к остальному материалу. В частности, композитор использует прием объединения двух-трех тонов в один распев (см. Примеры 32, 34).

Форму песни «Катерина» также можно представить как строфическую, при этом следование в ней более мелких структур (как строк поэтического текста, так и мелострок) отличается от этнографического варианта (Таблица 18).

Таблица 18. Композиция песни «Катерина» («Я сидела до сумерек»)

	Народная песня «Я сидела до сумерек»[176]	**«Катерина» (Обработка Прокофьева)**
Текст	ab/ cc// de/ ff// gh/ jj// kl/ mm// no/ pp// qr/ ss//	ab/cc/ de/ de/ fg/ kl/ gg// no/ pp/ zy/ zy/ xx/ wt/ gg// wt/ gg//
Напев	ab/ cc^I// a_1b_1/ cc^I// a_2b_2/ cc^I//…	ab/c^Ic^I/ a_1b_1/ a_1b_1/ $c_1^Ic^I$/ a_2b_2/ dd// ab/c^Ic^I/ a_1b_1/ a_1b_1/ $c_1^Ic^I$/ a_2b_2/ dd// K (efef)//

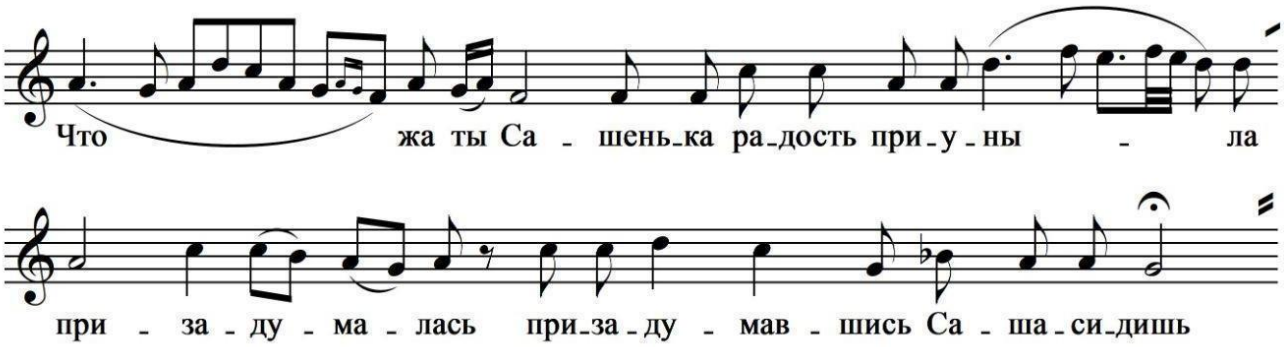
Песни «Снежки белые» и «Сашенька» в целом оказываются довольно близки по форме образцам из предыдущей группы. Вариационность в них проявляется на уровне фактурных изменений в фортепианной партии. Так, первая состоит из двух куплетов, каждый из которых полностью совпадает в композиционном отношении с образцом, записанным в д. Андозеро Онежского уезда Архангельской губернии Ф. М. Истоминым и Г. О. Дютшем. Из всего опуса

[176] Руднева А. В. Анастасия Лебедева. М.: Советский композитор, 1972. С. 39-41.

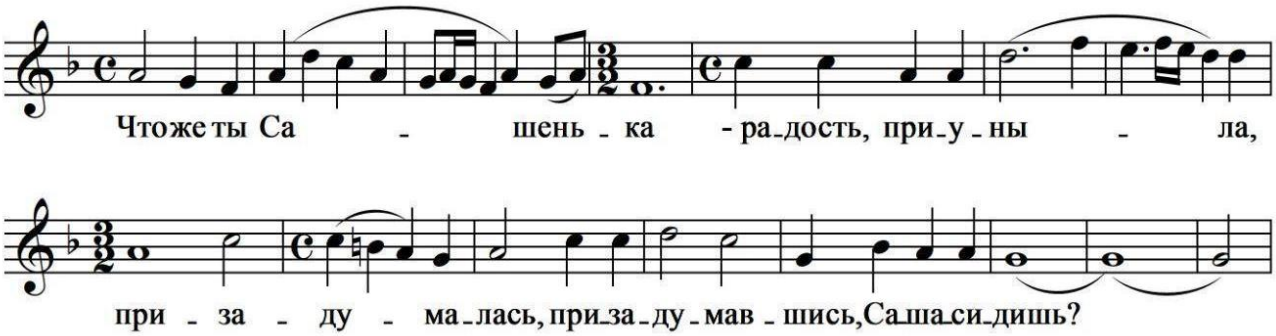
к этому произведению наиболее подходит термин «обработка». Основные преобразования композитора в нем связаны с гармонизацией напева, которая различается в двух строфах.

В песне «Сашенька» обнаруживаются методы переработки материала, близкие песне «Сон». Прокофьев снова использует музыкальный материал точно, но по-другому трактует форму строфы, а также перераспределяет распевы, изменяет подтекстовку (Примеры 35, 36).

Пример 35. Запись из д. Тарасы

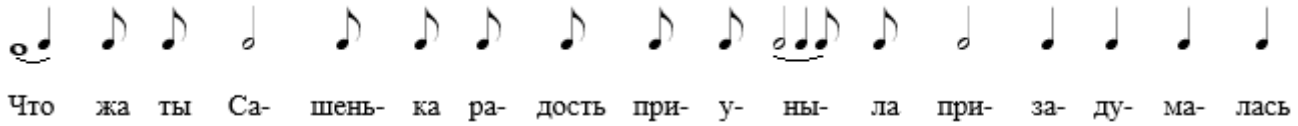


Пример 36. Обработка С. С. Прокофьева

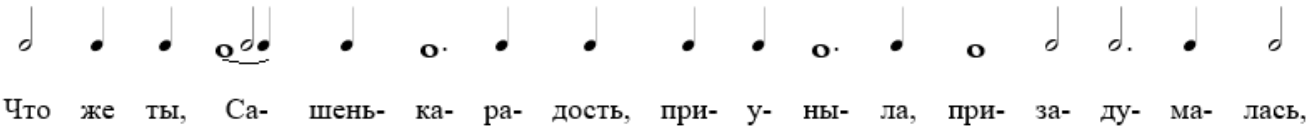


Первые строки (А):

Расшифровка Е. В. Гиппиуса

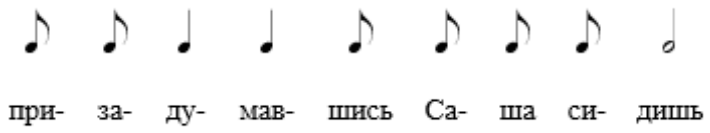


Обработка Прокофьева

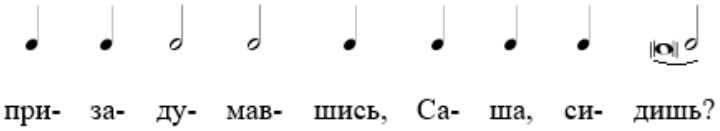


Вторые строки (В):

Расшифровка Е. В. Гиппиуса



Обработка Прокофьева



Помимо вышесказанного, композитор расширяет границы разделов таким образом, что одна песенная строфа у него включает две строфы поэтического текста этнографического варианта (то есть, всего четыре строки). При этом из последующего цепного запева композитор использует только мелодический материал, перекладывая на него часть текста следующей строки (С), тем самым объединяя строфы (Таблица 19).

Таблица 19. Композиция песни «Сашенька»

	Текст	**Напев**
Народная песня	А/ Б// Б/В/Г//	А/ В// С/А/В//
Обработка Прокофьева	А/ Б/ В Г//	А/ В/ С //

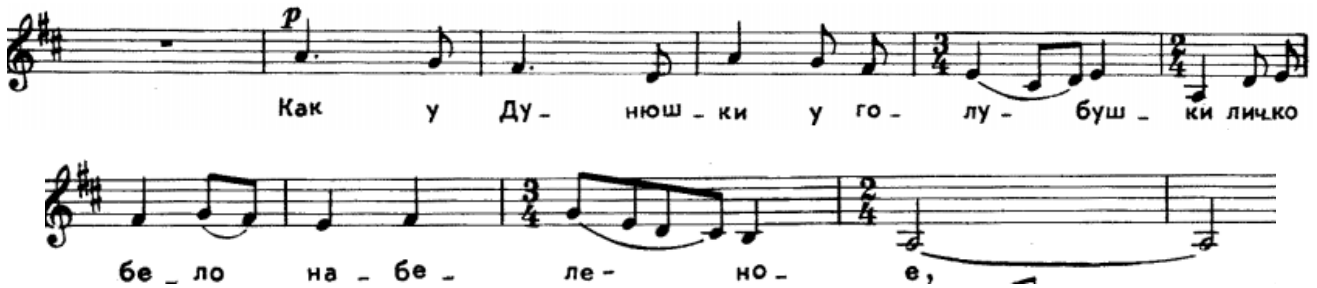
Из таблицы видно — композитор представляет цепной запев как завершающую мелостроку, то есть относит ее не к началу второй строфы, а к концу первой. Вероятно, это связано с тем, что он определил границы раздела по началу повтора мелодического материала. В результате строфа в его версии получила трехстрочное строение.

Для обработки «Дунюшки»[177] композитор использует напев лирической песни «В зеленом саду соловьюшко», который точно воспроизводится только в

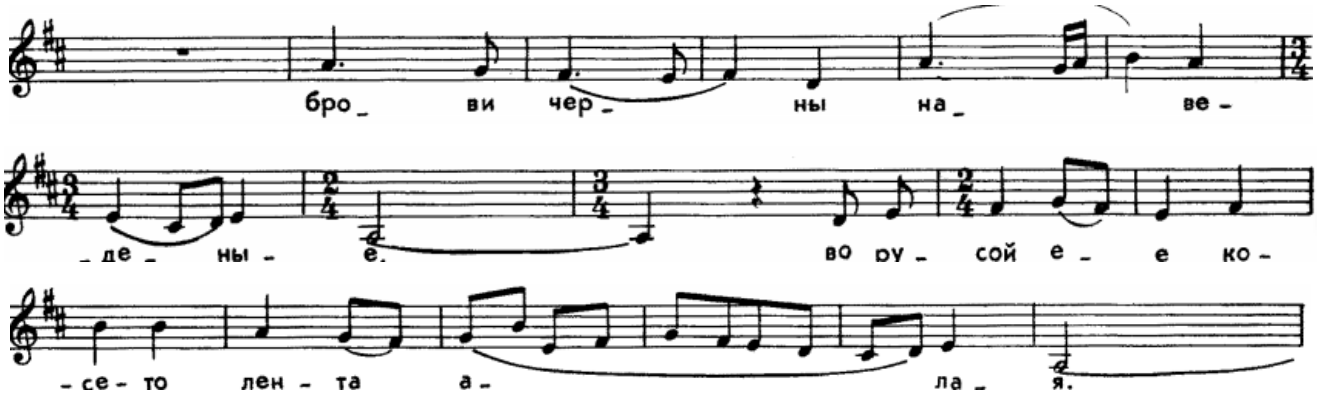
[177] Композиционные особенности песни были проанализированы в магистерской диссертации: Долгова Д. К. «Фольклорные истоки балета С. С. Прокофьева “Сказ о каменном

самом начале. Далее следуют его различные варианты: сначала структурно расширенный, затем транспонированный. Композиционную схему можно представить в следующем виде: *a, a_1, b, a^I, a_1, b, c,* где *a* — основной вариант строфы, a_1 — структурно расширенный, *b* — по сути — новая мелодия, но основанная на интонациях источника, a^I — вариант, транспонированный на малую терцию вверх, структурно соответствующий основному варианту строфы, *c* — кода основана на интонациях напева (Примеры 37–40). Таким образом, форму можно назвать куплетной, в которой *b* — это припев, *a a*, a^I — запев (куплет).

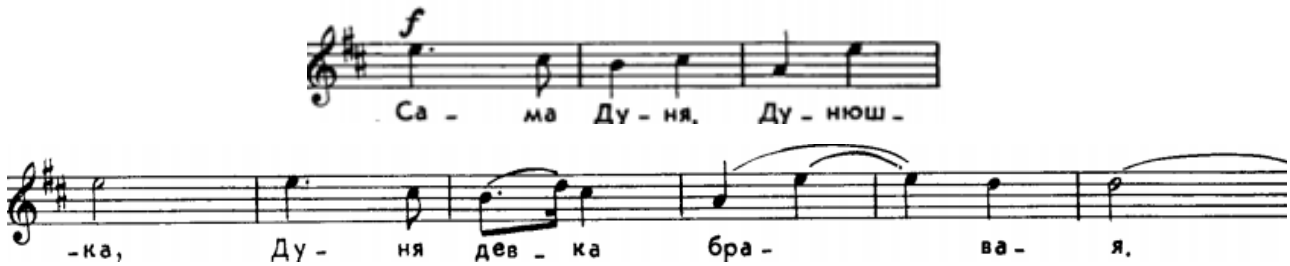
Пример 37. Основной вариант строфы (a)



Пример 38. Структурно расширенный вариант строфы (a_1)

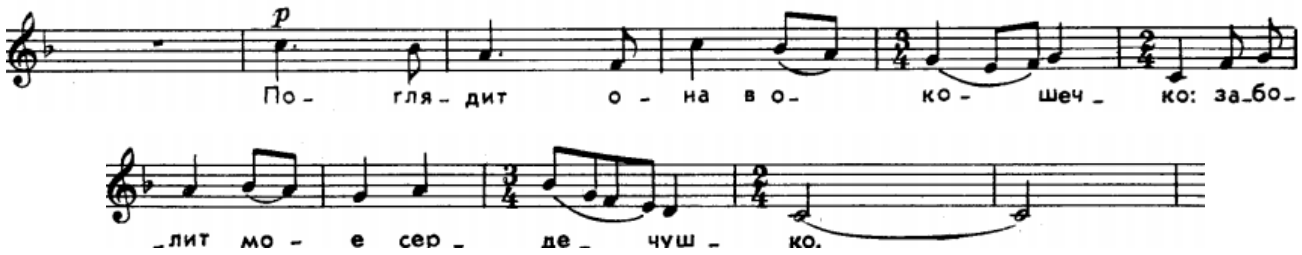


Пример 39. Новая мелодия (b)



цветке”»: выпускная квалификационная работа (диссертация магистра). СПб.: Академия Русского балета имени А. Я Вагановой, 2022. С. 5254. (Рукопись).

Пример 40. Вариант, транспонированный на малую терцию (a^1)



В группе песен, все разделы которых построены на одном тематическом материале, трехчастность возникает благодаря тональным (ладовым) изменениям основного напева.

Одним из примеров является парижская обработка напева[178] из сборника Ф. М. Истомина и Г. О. Дютша — «На горе-то калина». Ее форму можно представить в виде четырех строф (см. Таблицу 20). Третья из них обретает минорное дорийское наклонение путем транспонирования напева на большую секунду вверх. В четвертой строфе происходит возвращение в первоначальную тональность, что придает черты репризности всей композиции. Это раздел имеет ряд свойств, динамизирующих форму: начало строфы на *«forte»* с вершины-источника, выделенной долготой, возникновение контрапункта в сопровождении, подчеркнутого обозначением *«tenuto»*.

Таблица 20. Тональный план обработки песни «На горе-то калина»

1 раздел		**Середина**	**Динамизированная реприза**
А	А	А1	А
Ми мажор	Ми мажор	Фа-диез дорийский	Ми мажор

Схожие композиционные приемы обнаруживаются и в обработке народного романса «Кари глазки».

Другой пример — песня «Чернец»[179]. Форма песни в обработке Прокофьева сочетает в себе черты строфичности и трехчастности (см. Таблицу

[178] Известно, что при переиздании сочинения в составе ор. 104 композитор «несколько расширил заключение» (см.: Рогожина Н. Песни и романсы С.С. Прокофьева. М.: Советский композитор, 1971. с. 183).

[179] Композиционные особенности песни были проанализированы в магистерской диссертации: Долгова Д. К. «Фольклорные истоки балета С. С. Прокофьева “Сказ о каменном

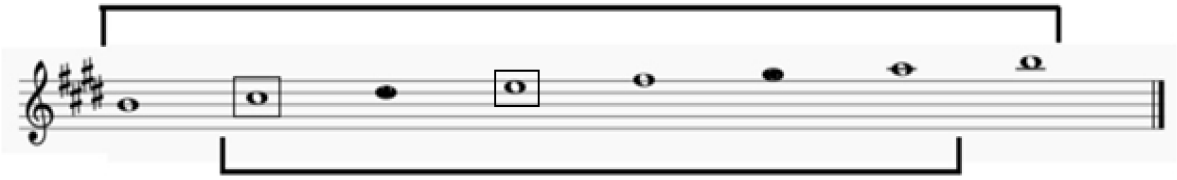
21). При этом в его сочинении можно усмотреть музыкально-поэтическую строфу высшего порядка, увеличенную вдвое по сравнению с источником (*а* — основной вариант напева, соответствующий масштабам строфы этнографического образца, a_1 — варьированный повтор *а*, a^1 — повтор а в другой тональности):

Таблица 21. Композиция обработки песни «Чернец»[180]

A		**B**	**A**
$a+a_1$	a^I+a_1	$a^{II}+b$	$a+a_1+k$

Так как всё сочинение построено на одном тематическом материале, ощущение нового раздела возникает каждый раз благодаря смене тональности. Так, в первом разделе в строфе $a^/$ возникает отклонение в Ре мажор, а весь второй раздел (В) построен в тональности соль минор.

В основе исконного напева лежит сложноладовая система (входящие в ее состав простые ладовые системы выделены на схеме):

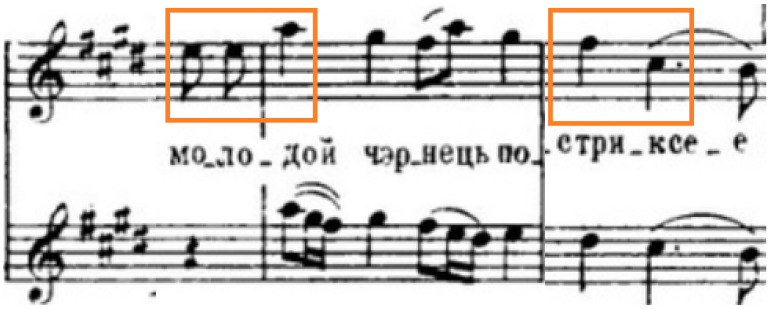


В первой мелостроке основной ладовой опорой является звук ми, который сопоставляется с квинтовым и субквартовым тонами. В конце второй мелостроки происходит смена устоя, который смещается на малую терцию вниз, при этом в мелодии сохраняется идея квартового сопоставления тонов. Тем самым, образуется вопросо-ответная структура напева (Пример 41).

цветке”»: выпускная квалификационная работа (диссертация магистра). СПб.: Академия Русского балета имени А. Я Вагановой, 2022. С. 6365. (Рукопись).

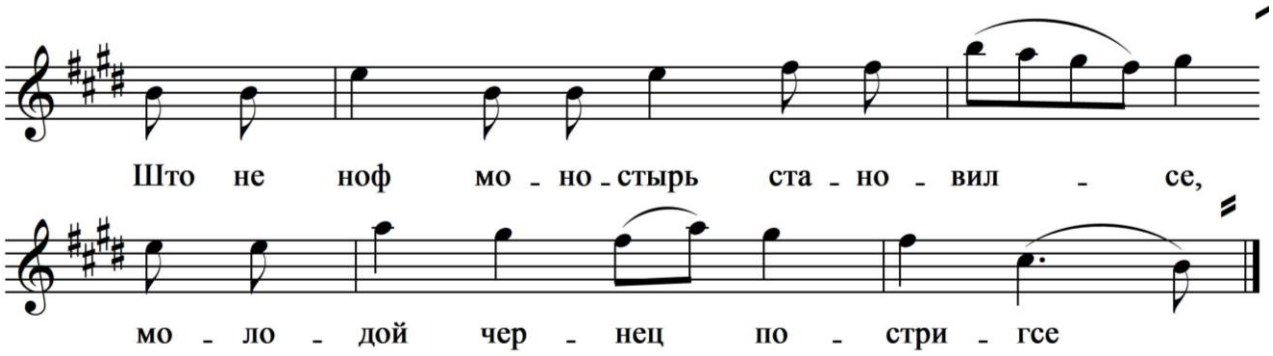
[180] a_1 — обозначает основной вариант напева с измененным кадансовым тоном, a^I и a^{II} — проведение темы песни в иной тональности (ином ладу).

Пример 41. Фрагмент песни «Што не ноф моностырь» («Чернец»)

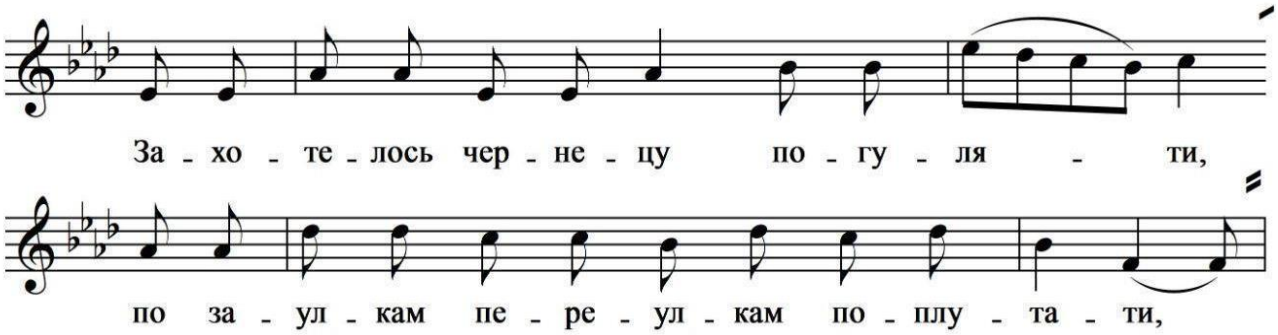


Композитор использует мелодию верхнего голоса (запевалы) в том варианте, в котором она представлена в первой строфе народного напева, а в подтекстовке опирается на текст из третьей (Примеры 42, 43).

Пример 42. Фрагмент песни «Што не нофмоностырь» («Чернец»)

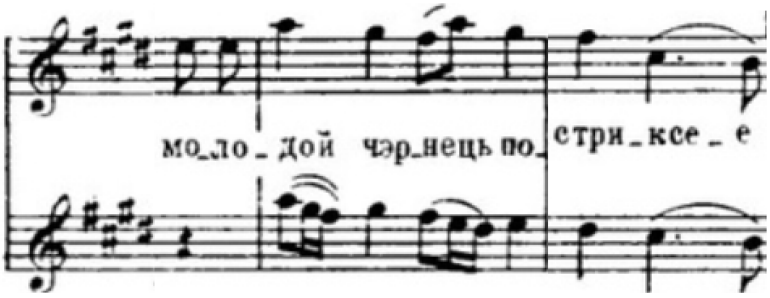


Пример 43. Фрагмент обработки песни «Чернец»

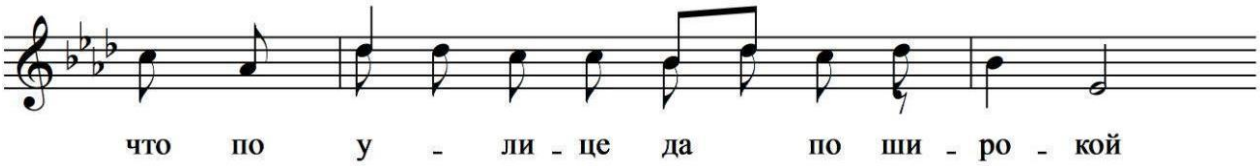


При повторе строфы (a_1) он заменяет квартовый скачок в кадансе квинтовым, тем самым подчеркивая вопросно-ответный принцип соотношения двух строк в новом масштабе (Примеры 44, 45).

Пример 44. Фрагмент песни «Што не нофмоностырь» («Чернец»)



Пример 45. Фрагмент обработки песни «Чернец»



В результате изменений в кадансах малотерцовое соотношение основных опор в народном напеве в обработке заменяется квартовым. При этом Прокофьев сохраняет идею ладовой переменности и применяет ее к масштабам всей формы обработки. С одной стороны, исходя из звукоряда и мелодии, основную тональность сочинения можно определить как Ля-бемоль мажор. С другой — огромное значение в кадансах, а также в партии сопровождения приобретает звук ми-бемоль (пятая ступень). Тональная неопределенность также подчеркивается тем, что сочинение завершается Ми-бемоль мажорным трезвучием.

Средние разделы песен «Зеленая рощица» и «Московская слава путь-дорожка» строятся на новых темах. В основе среднего раздела первой из них лежит поздняя лирическая песня «Сказали — не придет».

Тема проводится целиком в рамках одной строфы и звучит в двукратном увеличении. При этом сохраняется пульсация восьмыми в сопровождении, которое, как и вокальная партия, оказывается более мелодически развитым в сравнении с музыкой первого раздела формы.

Композиционное строение песни «Московская славна путь-дорожка» представляет собой 3-5 строчную строфу, где первая строка — сольный запев. Пятистрочная версия возникает в результате повтора второй и третьей мелострок (реализуется во всех строфах, начиная со второй). Таким образом, мелодическую структуру можно представить следующим образом:

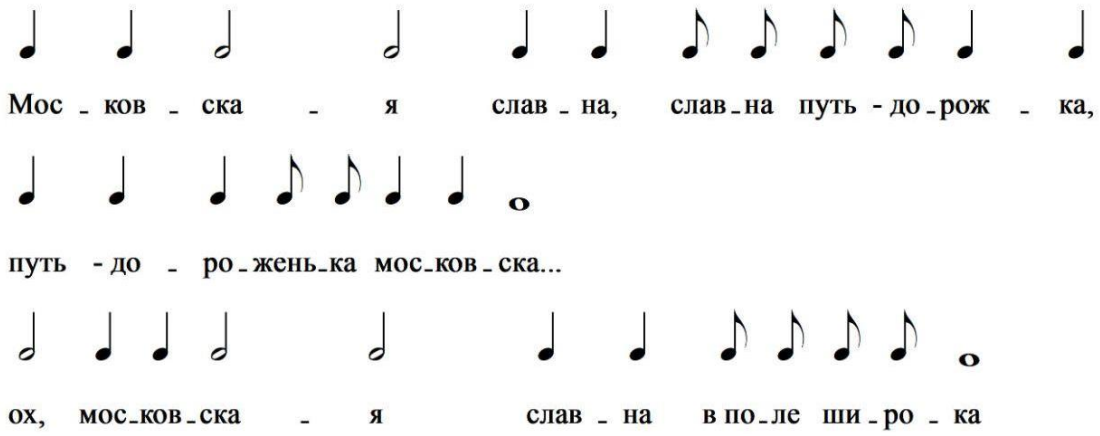
1-ая строка ab/cd/ef//

2-ая строка ab/cd/ef/ab/cd//

3-я строка ab/cd/ef/ab/cd//

и так далее.

Слогоритмика расширенного стиха выглядит следующим образом:



В рассмотренной схеме видно, что запев является ритмической версией третьей строки. Таким образом, ритмическая композиция имеет следующий вид:

$$ab/cd/a_1b_1(ab/cd/a_1b/cd/\ a_1b_1)^{181}.$$

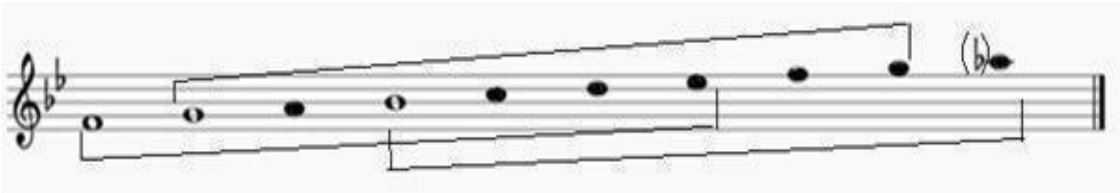
При приведении стиха к первичной ритмической композиции обнаруживается его силлабо-тоническая природа с двухстрочной строфой (пэон 3-го разряда):

◡	◡	/	◡	◡	◡	/	◡
Мос	ков	ска	я	путь	до	рож	ка
◡	◡	/	◡	◡	◡	/	
Слав	на	в по	ле	ши	ро	ка	

Ладовое строение является результатом соотношения трех простых ладовых систем. Основная — с главным опорным тоном соль. Вторая находится в

[181] В скобках указано строение 2–5 строф.

малотерцовом соотношении с основной (опора — си-бемоль), а третья — в нижнем большесекундовом соотношении (опора — фа)[182].



Обработка сочетает в себе оба композиционных принципа оригинала песни: Прокофьев применяет для нее сложную трехчастную форму, крайние разделы которой основаны на материале запева. Таким образом, учитывается трехстрочная организация строфы, но, с другой стороны, использован поэтический текст всех пяти строф.

Как и в других песнях, композитор отказывается от избыточных элементов поэтического текста. Однако, некоторые повторы он все же сохраняет, вероятно, интуитивно ощущая композиционное строение песенной строки, и сохраняет в нем стабильную цезуру (она проявляется в строении стиховой строки, соответствующей вторичной ритмической композиции):

Московская славна, славна путь-дорожка.
Широка путь-дорожка пролегала.

Никто по той дорожке, никто да не ходил.
Никто по той дорожке, никто да не гулял.

Только шел по той дорожке Прибраженский славный полк.
Славный полк наш Прибраженский, славный полк солдат.

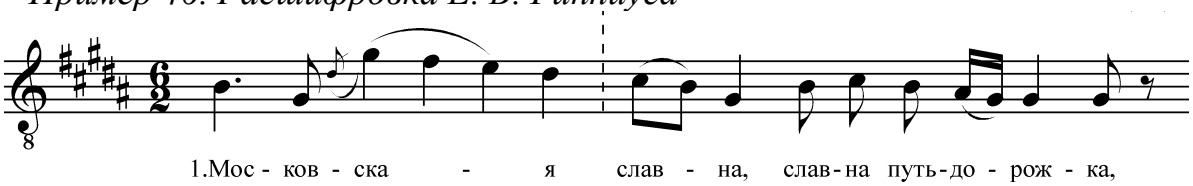
Становились они в поле, становились ночевать.
Шатры белые раскинули, на дорожке, на пути.

---

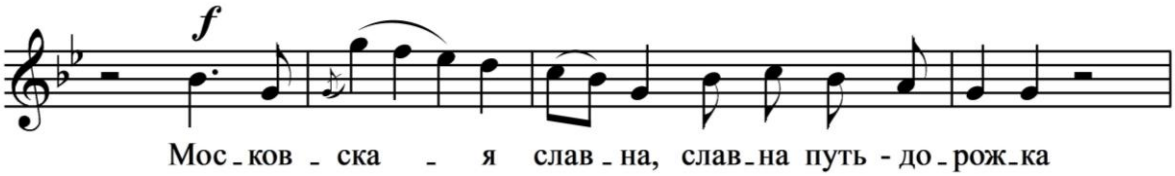
[182] Таким образом в песне отражается ее связь и с крестьянской (отклонение в VII ступень), и с городской (отклонение в III мажорную ступень) песенными культурами (см.: Рабинович Б.И. Стилевой анализ песни «Петербургская дорожка» // Музыкальная фольклористика. М.: Советский композитор, 1973. Вып.1. С. 53).

Автор использует типичный композиторский прием, укладывая тему запева в размер 4/4 (в расшифровке Гиппиуса размер 6/2), что в данном случае оказывается вполне логичным — добавленные им тактовые черты отражают акценты стиха (Примеры 46, 47):

Пример 46. Расшифровка Е. В. Гиппиуса

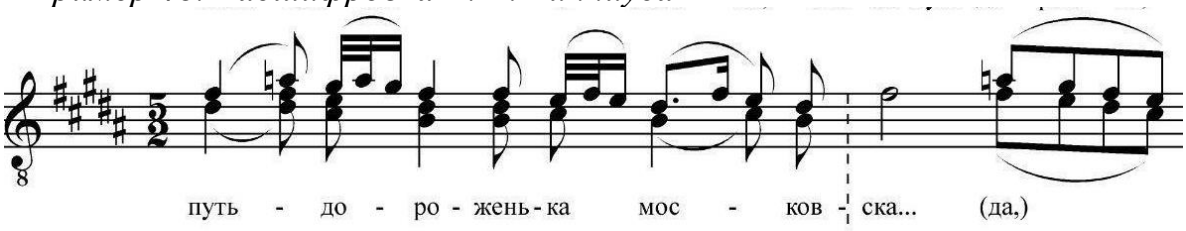


Пример 47. Обработка С. С. Прокофьева

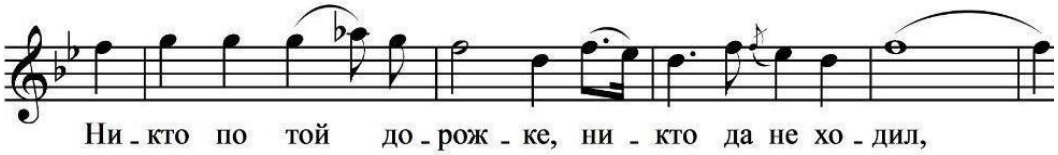


В середине для партии тенора автор использует материал верхнего голоса второй строки источника, немного варьируя его (Примеры 48, 49).

Пример 48. Расшифровка Е. В. Гиппиуса



Пример 49. Обработка С. С. Прокофьева

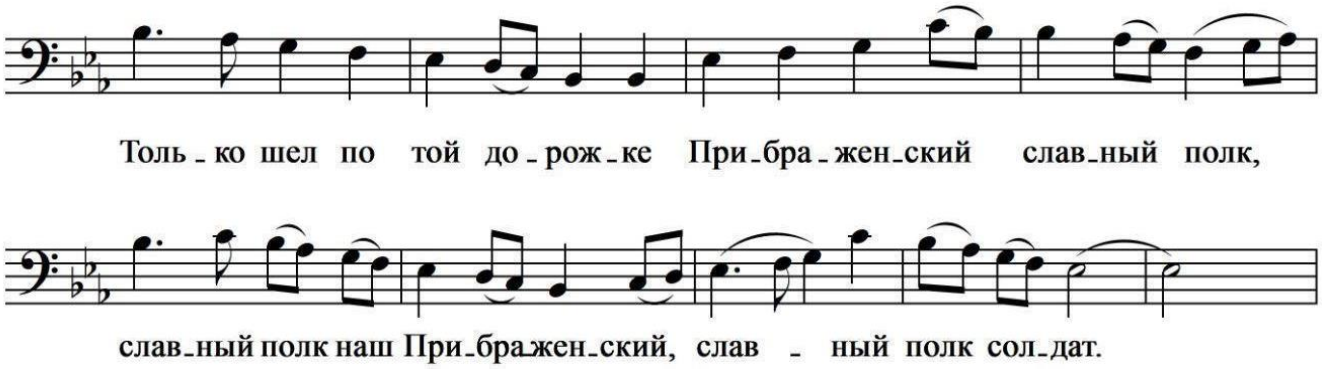


Средний раздел основан на новой мелодии, имеющей маршевый характер. На данный момент не установлено, сочинил ли композитор ее сам, или она также основана на народной теме[183]. Однако в общем направлении мелодической линии первой фразы угадывается сходство со второй мелострокой песни-источника (Пример 50).

---

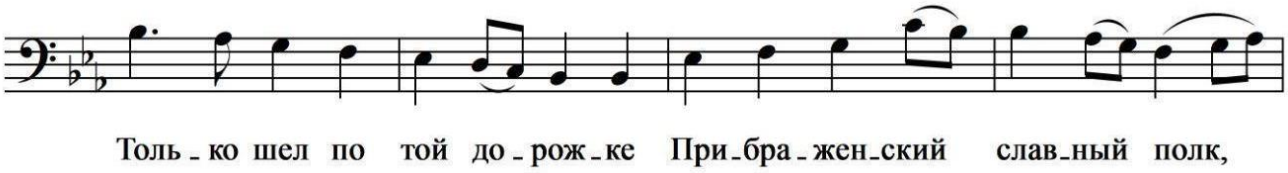
[183] Известно, что Прокофьев в своих обработках соединял в одной композиции напевы разных песен. Так, в песне «Зеленая рощица» (ор.104), также написанной в сложной трехчастной форме, в качестве темы среднего раздела использована лирическая песня «Сказали, не придет».

Пример 50. Обработка песни «Московская славна путь-дорожка» (средний раздел)

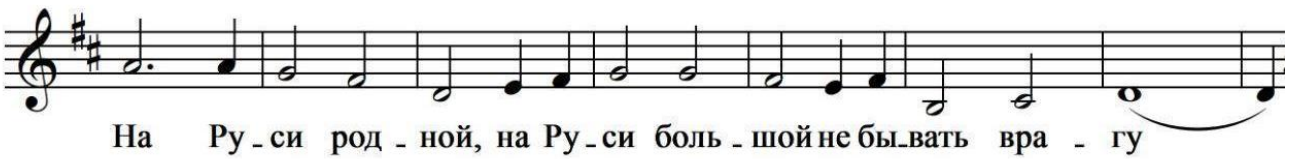


В. В. Протопопов в разделе «Истории русской советской музыки», находит интонационные и особенно ритмические параллели между этой мелодией и темой среднего раздела хора «Вставайте, люди русские» из кантаты «Александр Невский»[184] (Примеры 51, 52). Действительно, начальные мотивы этих дух тем практически полностью совпадают:

Пример 51. Обработка песни «Московская славна путь-дорожка» (средний раздел)



Пример 52. Мелодия среднего раздела хора «Вставайте, люди русские» из кантаты «Александр Невский»



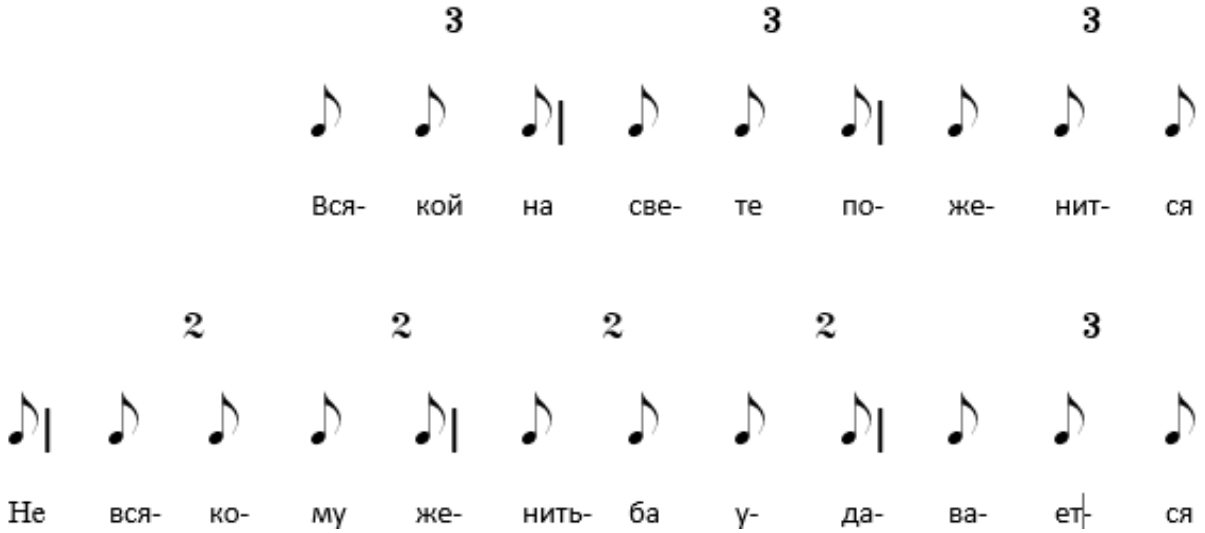
Оригинальное композиционное решение можно найти в обработке песни «Всякой на свете-то женится» из ор. 106. Нотация былины имеет ремарку «говорком». В связи с этим интересен тот факт, что данный сюжет в творчестве сказительницы Настасьи Степановны Богдановой закрепляется за

[184] Протопопов В. В. Обработки народных песен // История русской советской музыки / Отв. ред. Д. Б. Кабалевский. М.: Музгиз, 1956. Т. 1. С. 89.

самостоятельным напевом, в то время как остальной корпус текстов исполняется на другие напевы, имеющие более распевный характер[185].

Народный напев имеет тирадное строение, количество строк в строфе колеблется от двух до трех. Былина опирается на тонический стих с подвижной анакрузой, в результате чего слоговой состав и музыкально-временные параметры подвижны — 9–12 слогов и 9–12 восьмых соответственно.

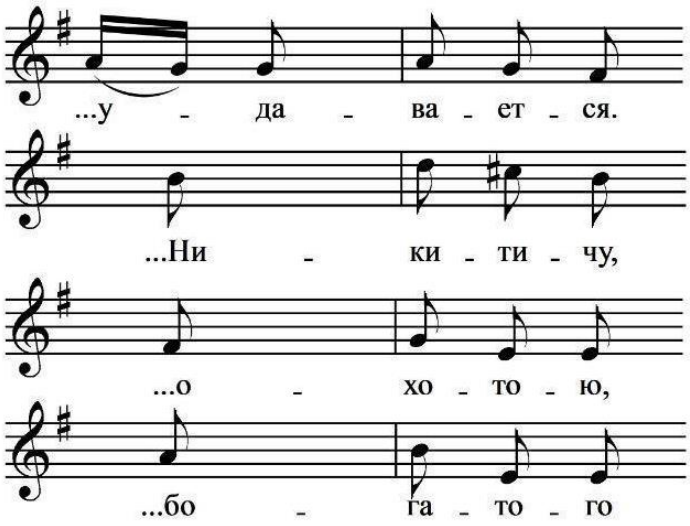
В издании «Былины. Русский музыкальный эпос» В. В. Коргузалов размещает образец в разделе «Строфических напевов в нечетных и смешанных группах метрического времени». В данном примере сочетаются четные и нечетные группы:



Напев развивается в амбитусе септимы с ладовой опорой на нижнем тоне. Характерно свободное варьирование в зоне каданса, в результате чего мелострокаможет заканчиваться как на основном, так и на секундовом, терцовом или квинтовом звуках (Пример 53).

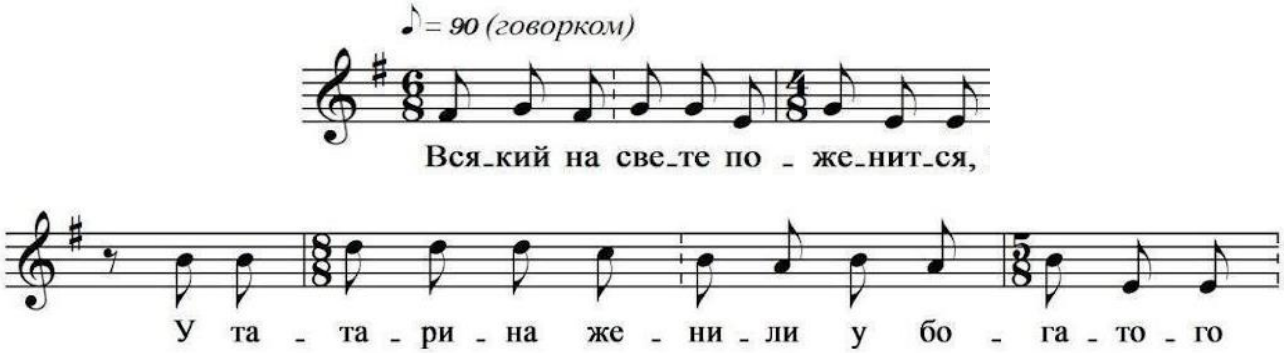
[185] Былины. Русский музыкальный эпос / сост. Б. М. Добровольский, В. В. Коргузалов. М.: Советский композитор, 1981. С. 524.

Пример 53. Варианты каданса былины «Всякой на свете поженится»



Повествовательный характер воплощен благодаря преобладанию поступенного движения, а также «понижению уровня интонирования» (Ф. А. Рубцов) к концу каждой мелостроки. Начальная высота при этом подлежит варьированию, и, таким образом, диапазон напева в рамках одного стиха колеблется от терции до септимы (Пример 54).

Пример 54. Фрагменты напева былины «Всякой на свете поженится»



Вероятно, прочувствовав свободную природу эпического напева, Прокофьев позволяет себе в значительной степени отклониться от исходного варианта былины.

Обработка написана в свободно трактованной форме рондо (Таблица 22). При этом композитор последовательно использует весь текст, записанный на фонограф (10 стихов).

Таблица 22. Композиция обработки песни «Всякой на свете-то женится»

Рефрен	A	Всякой на свете-то женится[186]
	B	Не всякому женитьбы удавается
	A	Всякой на свете-то женится
	B	Не всякому женитьбы удавается
Эпизод	C	Удавалась Добрыне Никитичу
	D	Хуже нету Алеше Поповичу
	C	Удавалась Добрыне Никитичу
	D	Хуже нету Алеше Поповичу
Рефрен	A	Всякой на свете-то женится
	B	Не всякому женитьбы удавается
	A	Всякой на свете-то женится
	B	Не всякому женитьбы удавается
Эпизод	E	Неудачна Ивану Годиновичу
	F	Женила его маменька неволею
	G	Поневолню отец, неохотою
	H	Не у голово женили у босого
	I	У толстобрюхого[187] женили
	J	Приданого много
Рефрен	A	Всякой на свете-то женится
	B	Не всякому женитьбы удавается

Из таблицы видно, что первые три раздела (два рефрена и эпизод) образованы путем повторения двустиший, второй эпизод имеет сквозное строение. Количество строк в нем увеличено за счет их сокращения в последнем рефрене.

Ощущая нечетность начальных ритмических групп, композитор укладывает напев в размер 6/8. В основе рефрена лежит мелодия, соответствующая первой строфе оригинала, в которой автор несколько изменяет интонационный контур второй мелостроки (Примеры 55, 56).

---

[186] В оригинале: «Всякой на свете поженится».
[187] В оригинале: «У татарина женили у богатого».

Пример 55. Расшифровка З.В. Эвальд

♪ = 90 (говорком)

Вся_кий на све_те по _ же_нит_ся, не вся_ко_му же_нить_ба у _ да _ ва_ет_ся

Пример 56. Обработка С.С. Прокофьева

Вся_кий на све_те -то же_нит_ся, не вся_ко_му же_нить_ба у_да _ ва_ет_ся,

Тема впервые вступает в басовой партии. Далее при повторе поэтического текста запевает тенор, а в двухголосном продолжении в партии каждого из исполнителей присутствуют мелодические элементы, ритмически и интонационно родственные предыдущему варианту окончания (Пример 57).

Пример 57. Фрагмент дуэта «Всякий на свете-то женится»

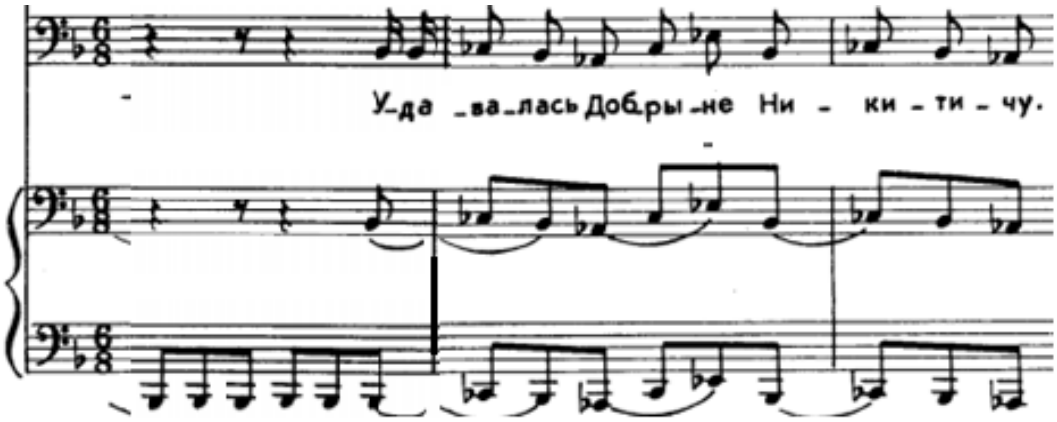
же_нит_ся, не вся_ко_му же _ нить_ба у - да _ ва _ ет _ ся.

Не вся_ко_му же _ нить_ба у _ да _ ва - ет - ся.

Таким образом, создается впечатление, что композитор пытается воспользоваться приемом сказительницы и формирует волнообразный мелодический рисунок. Он также сильно и многообразно варьирует и развивает тематическое зерно, при этом оставаясь в рамках повествовательной интонации. Последняя передается, главным образом, скандированием — отсутствием

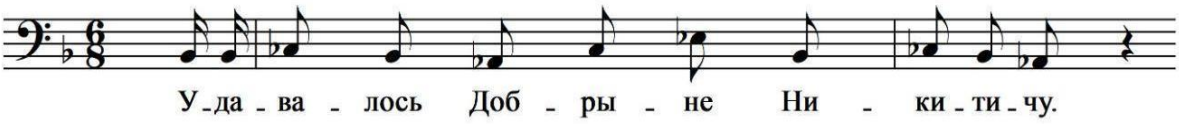
распевов и нисходящим движением в кадансах. На этом же приеме строится начало первого эпизода (Пример 58).

Пример 58. Фрагмент дуэта «Всякой на свете-то женится»

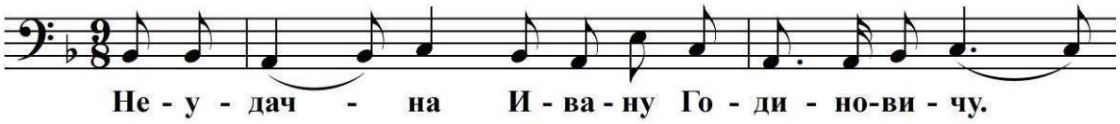


Варианты темы в началах эпизодов также оказываются схожими. Во втором она предстает в виде неточной инверсии (Примеры 59, 60).

Пример 59. Фрагмент дуэта «Всякой на свете-то женится» (первый эпизод)



Пример 60. Фрагмент дуэта «Всякой на свете-то женится» (второй эпизод)



Рассмотрев композицию обработок песен, можно прийти к выводу о том, что Прокофьев оригинально подошел к воплощению их формы. Разнообразие композиционных решений свидетельствует о художественной самостоятельности произведений, созданных на основе народных мелодий. Даже в тех случаях, где композитор сохраняет строфический принцип организации, он чаще всего сдваивает строфы, объединяя их в более крупные разделы и преодолевая границы между ними.

2.2.4. Особенности гармонии обработок песен

В сравнении с другими аспектами, связанными с вопросами изучения обработок народных песен Прокофьева, тема гармонического языка в этих сочинениях получила более широкое освещение в музыковедческой литературе. Так, В. В. Протопопов видит в использовании композитором диатонических ладов его стремление к сохранению «близости к народной гармонии», отмечает характерные «тональные сдвиги на малую секунду, на тритон, на малую терцию» на границах формы[188]. Е. А. Золотухина отмечает большое значение натуральной доминанты и плагальных оборотов в песнях из Ор. 104[189].

В гармоническом плане обработки далеки от наиболее новаторских произведений композитора, однако и здесь характерные особенности его стиля не могли не проявиться. Прокофьев старается привнести особый колорит при помощи неожиданных сопоставлений тональностей, красочных модуляций, необычных созвучий, имеющих фонические свойства. При этом почти всегда можно увидеть связь между ладовыми опорами подлинного напева и тональным планом обработки.

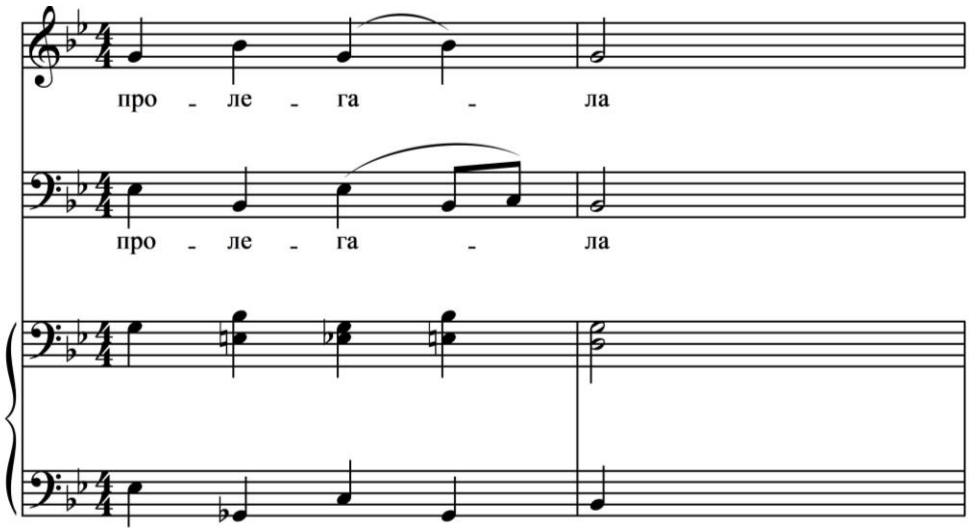
Музыкальный текст прокофьевской версии песни «Московская славна путь-дорожка» пронизывает идея вариантности ступеней, наиболее ярко отразившаяся практически во всех кадансах (Пример 61).

---

[188] Протопопов В. В. Обработки народных песен // История русской советской музыки / Отв. ред. Д. Б. Кабалевский. М.: Музгиз, 1956. Т. 1. С. 75-90.

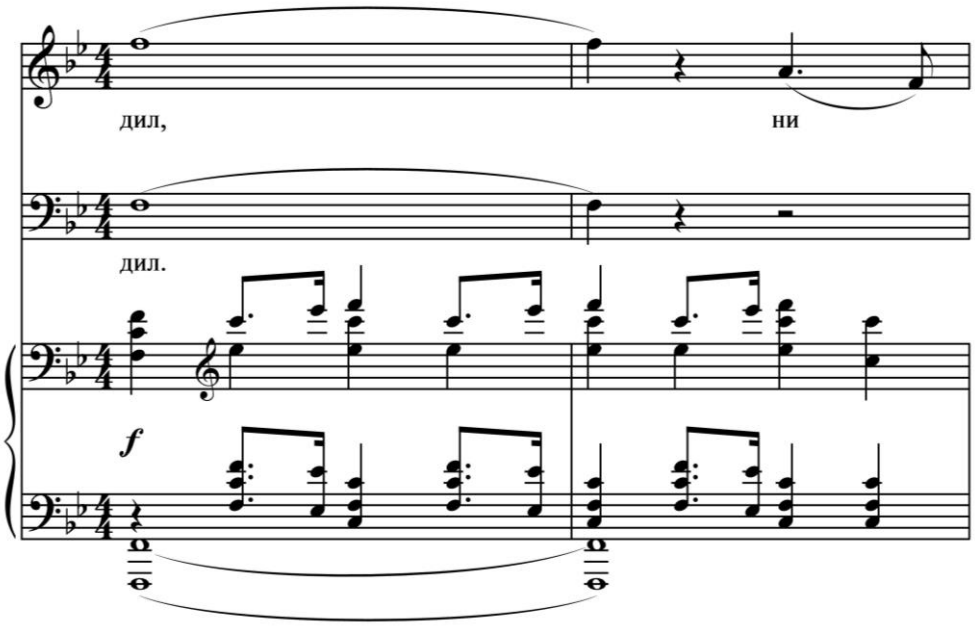
[189] Золотухина Е. А. Черты русской гармонии в цикле С. С. Прокофьева «Обработки народных песен» ор. 104 // Студент года 2017: лучшая научная работа / Под общ. ред. Г. Ю. Гуляева. Пенза: Наука и Просвещение, 2017. С. 306.

Пример 61. Фрагмент обработки песни «Московская славна путь-дорожка»



В первом разделе формы осуществляется отклонение в седьмую натуральную ступень минора, типичное для обработок XIX века. Но С. С. Прокофьев неожиданно приходит в тональность натуральной доминанты параллели, то есть в фа минор, а не мажор. Тональность сначала появляется без ля-бемоля, создавая тем самым ощущение ладовой неопределенности (Пример 62).

Пример 62. Фрагмент обработки песни «Московская славна путь-дорожка»



В результате он переосмысляет фа минор как двойную субдоминанту по отношению к основной тональности через вариантность терцового тона. Это связано с тем, что следующее проведение темы звучит в до миноре — тональности субдоминанты.

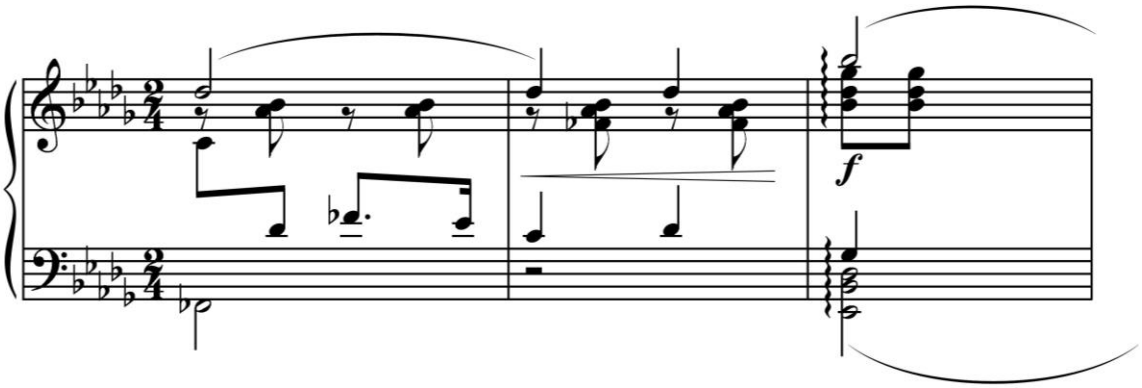
Традиционное ассоциирование народной песни с плагальностью пронизывает всю композицию дуэта. Так, средний раздел написан в тональности уже обозначившейся субдоминантовой сферы — в Ми-бемоль мажоре. Важное значение здесь приобретает Си-бемоль мажор (как доминанта Ми-бемоль мажора), который играл роль побочной опоры в первоисточнике. В репризе отсутствие отклонений связано с полным утверждением основной тональности.

Таким образом, опоры, составляющие сложноладовую систему народной песни — соль, си-бемоль и фа — приобретают важное значение и в тональном плане и развитии обработки.

В песне «Сон» гармонический язык Прокофьева обращает на себя внимание своей мягкостью, красотой многотерцовых построений, некоторой эфемерностью и зыбкостью звучания — композитор до самого последнего аккорда избегает разрешения в тонику.

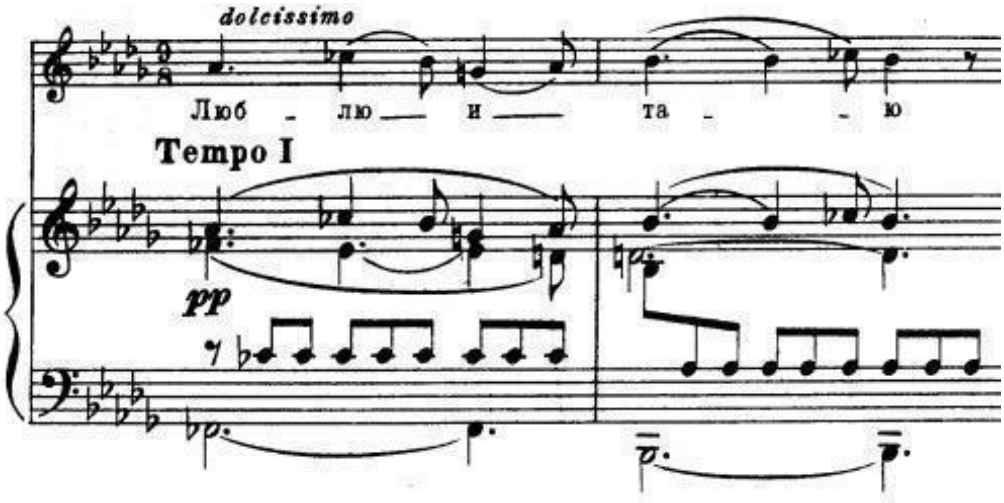
В фортепианном сопровождении нередко появляется производный тематизм, как правило, интонационно родственный вокальной партии. В этом плане особый интерес представляет «отыгрыш» между третьим и четвертым предложениями (Пример 63).

Пример 63. Фрагмент обработки песни «Сон»



Мелодия среднего голоса позволяет провести параллели с интонациями из Сцены таяния оперы «Снегурочка» Н. А. Римского-Корсакова (Пример 64).

Пример 64. Фрагмент оперы «Снегурочка» Н. А. Римского-Корсаков

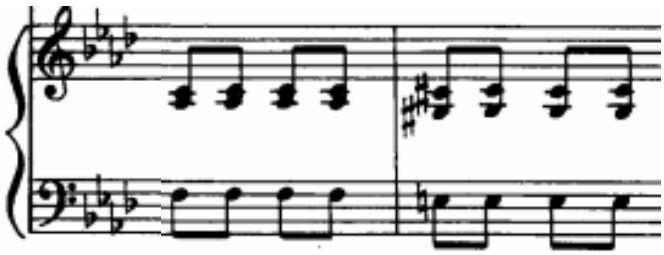


Намеренно или случайно Прокофьев приближается к образу Снегурочки, соединяющему два мира (волшебный и реальный). Неясно, но отраженная в этом образе амбивалентность оказывается близкой состоянию сна. Напряженная гармония полууменьшенного септаккорда в обоих случаях создает ощущение томления и безысходности.

В фортепианном сопровождении композитор в два раза учащает пульсацию исходного напева. Равномерное покачивание восьмыми дополняет образ сна чертами колыбельности.

Наполнение аккомпанемента более мелкими длительностями относительно вокальной партии оказывается типичным для обработок, имеющих лирический характер («Кари глазки», «Я нигде дружка не вижу», «Сашенька», «Снежки белые»). Так происходит и в среднем разделе песни «Зеленая рощица», в которой энгармоническая модуляция становится более яркой благодаря использованию этого приема (Пример 65).

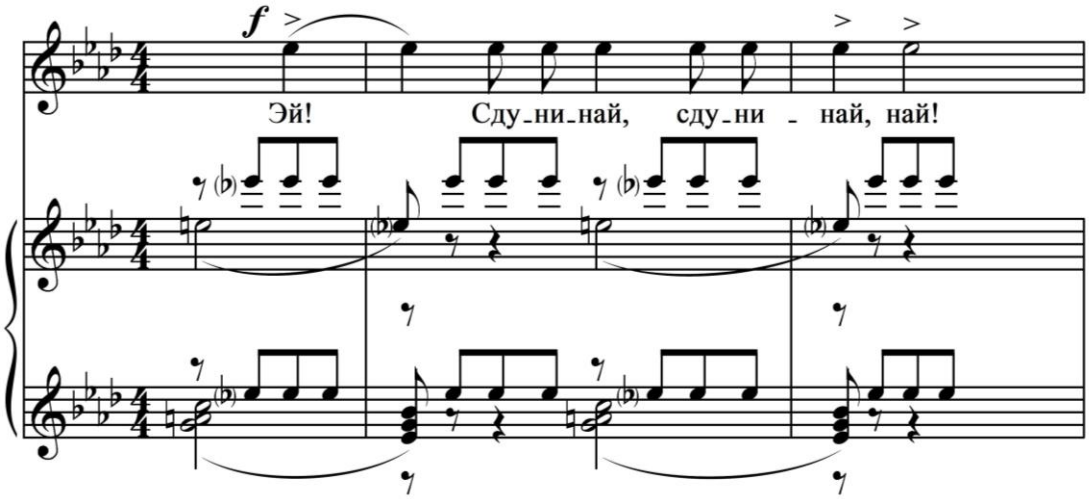
Пример 65. Фрагмент обработки песни «Зеленая рощица»



Экспрессивный тон высказывания средней части не только оттеняет крайние разделы формы, но и влечет за собой изменения в репризе. В ее сдержанную мелодию добавляются эмоциональные возгласы, интонационно родственные теме романса. Таким образом, складывается целостная композиция, в которой первый народный напев, изначально принадлежавший молодецкому циклу, в результате взаимодействия со второй темой, впитывает в себя черты женской лирики.

В некоторых обработках, имеющих черты скерцо, в фортепианной партии присутствует эффект звучания народных инструментов («Дунюшка», «Чернец», «Катерина», «На горе-то калина»). Особенно богата звукоподражательными элементами песня «Чернец». Наиболее ярко они проявились в коде, основанной на рефрене «Сдунинай», где возникает имитация колокольного звона благодаря характерным расщеплениям, формирующим объемный звуковой спектр, а также равномерной смене двух гармоний, создающей впечатление раскачивания колокола (Пример 66).

Пример 66. Фрагмент обработки песни «Чернец»



В результате соединения оригинального гармонического стиля Прокофьева и ладовых особенностей русского музыкального фольклора возникли самобытные сочинения. Как и композиторы XIX века, он выбирает тональный план, с помощью которого старается подчеркнуть ладовое своеобразие народных мелодий. Однако его обработки сложно назвать «гармонизациями» — фортепианное сопровождение в них часто приобретает самостоятельное значение.

Выразительные элементы звукоподражания в партии фортепиано способствуют созданию ярких художественных образов, которые композитор почерпнул из поэтических текстов народных песен.

2.2.5. Обработки народных песен С. С. Прокофьева в контексте жанра

XIX век — время формирования новых национальных школ, эпоха осознания ценности фольклорного материала композиторами. Многие из них отправляются в экспедиционные поездки для записи народных песен. Особый интерес представляют обработки народных песен великих композиторов, в которых происходит создание художественного образа, раскрывающего жанровые свойства песни.

Первооткрывателем в этой области является М. А. Балакирев. Его первый сборник «40 русских народных песен» (1866) представляет собой результат экспедиционной поездки по Волге в 1860 году Композитор подчеркивает ладовое своеобразие напевов гармониями, переданными в фортепианном сопровождении. Записанные Балакиревым музыкальные образцы явились для него источником самобытного тематизма и были использованы в качестве цитат во многих произведениях русских композиторов. Примерно в этом же ключе выполнен сборник Н. А. Римского-Корсакова «Сто русских народных песен», опубликованный в 1877 году. Все записи были сделаны композитором в городе от выходцев из крестьянской среды и знатоков-любителей народной песни.

На рубеже XIX–XX веков выходят четыре сборника обработок русских песен А.К. Лядова, часть которых была собрана им самим. Его обработки отличаются особенно трепетным отношением к мелодии, при этом заметно влияние подголосочной полифонии. Фортепианное сопровождение довольно разнообразно, что отмечает Е. В. Гиппиус: «чаще всего один или два голоса либо

контрапунктирующего характера, либо фигурационного гармонического характера, либо подголосочного характера»[190].

В XX веке появляются новые типы композиторских обработок русских народных песен. В них авторы не пытаются воссоздавать стилистику звучания народного хора, дополняя фактуру, а основываясь на конкретных этнографических мелодиях (зачастую не имея никакого отношения к их записи), создают уже новые произведения искусства.

Важный этап в освоении композиторами народного песнетворчества — «Подблюдные. Четыре русские крестьянские песни для женского хора» (1917) И.Ф. Стравинского. Принципиально новым здесь является то, что эти песни являют собой уже не просто сборник песен одного жанра, а образуют цикл. Стравинский не пытается подчеркнуть этнографический контекст и выявить обрядовую специфику песен. Он творчески переосмысляет художественные образы, заложенные в народной поэзии, не обращаясь при этом к подлинным напевам. Музыкальный язык Стравинского сформирован закономерностями и природой народного мелоса. Однако композитор в корне изменил эстетическую подачу фольклорного материала, отказавшись от облагораживания кучкистами протяжной песни: через «грубость» городского фольклора в «Петрушке» к архаическим варваризмам и дикости в «Весне» и «Свадебке».

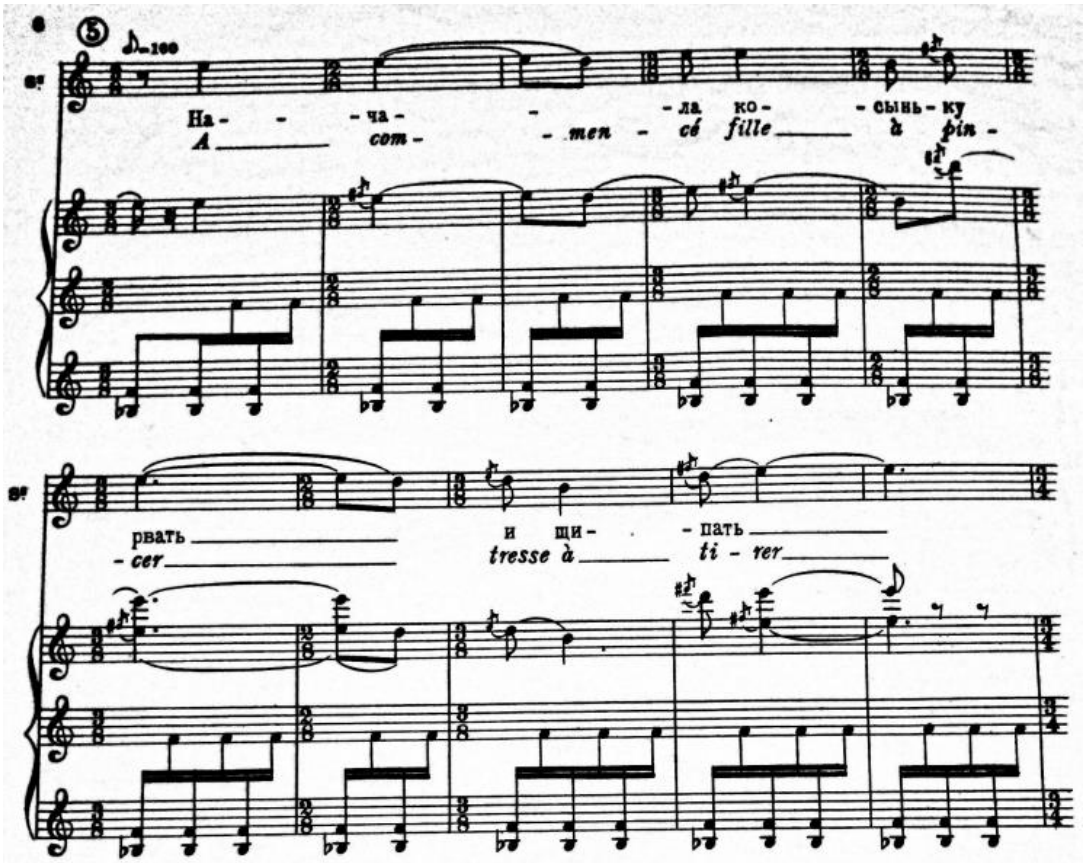
В своих обработках С. С. Прокофьев продолжает данное направление, однако, в отличие от «Подблюдных песен», автор использует не только поэтический текст, но и подлинные напевы. Он, как и Стравинский, подает фольклорный материал в другой эстетике, не как «красоту для любования», а как материал для высказывания на современном музыкальном языке. В этом заключается основное различие подхода этих двух композиторов к народной песне от их предшественников.

---

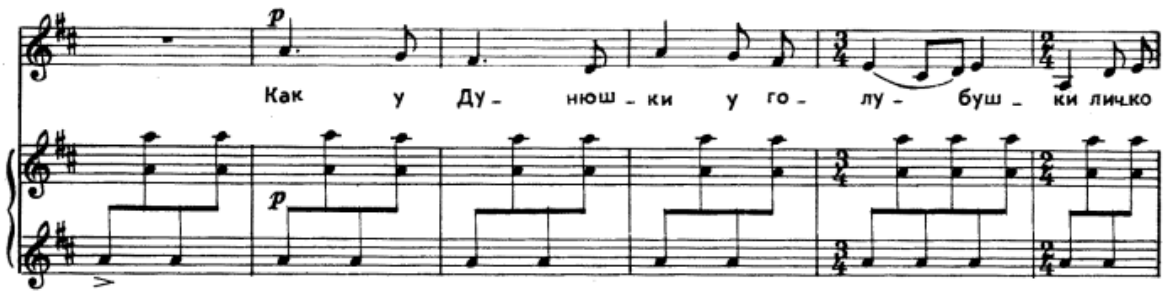
[190] Гиппиус Е.В. Обзор важнейших сборников музыкальных записей русских народных песен с 60-х годов XVIII века до начала XX века // Материалы и статьи к 100-летию со дня рождения Е. В. Гиппиуса / Ред.-сост. Е. А. Дорохова, О. А. Пашина. М.: Композитор, 2003. С. 108.

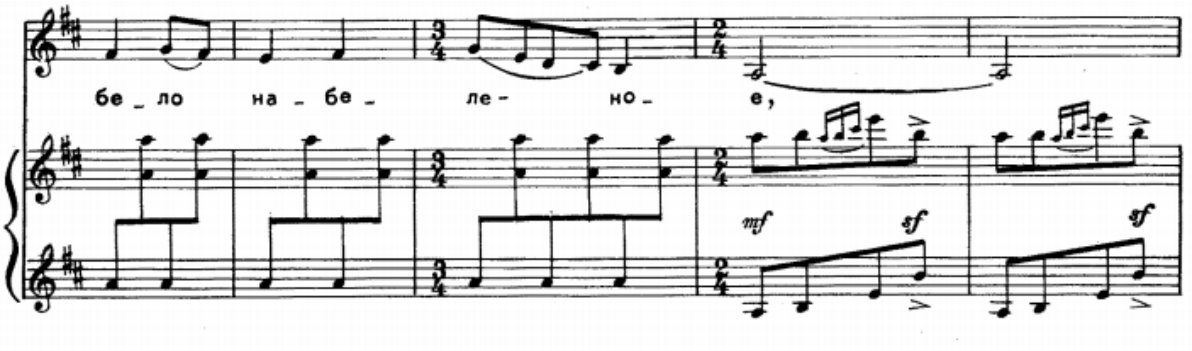
Связи с музыкальным театром Стравинского (в первую очередь — «Петрушки» и «Свадебки») видны в стремлении Прокофьева создать впечатление атмосферы народного гуляния, плясок, подражать звучанию народных инструментов. Темброво-артикуляционная общность приемов, используемых обоими композиторами, проявляется в особом значении ритма, пульсации, акцентов, а также в регистрово-фактурных решениях организации музыкальной ткани. Особенно ярко ритмическая основа проявляется во фрагментах с остинатным инструментальным сопровождением (Примеры 67, 68).

Пример 67. И. Ф. Стравинский "Свадебка". Картина 1 «Коса»:



Пример 68. С. С. Прокофьев "Дунюшка" (ор. 104):





В этом контексте интересно высказывание венгерского композитора и фольклориста Белы Бартока, выделившего два типа обработки народной музыки. В первом случае «сопровождение, вступление, заключение и интерлюдия <...> являются как бы рамкой, в которую мы — как драгоценный камень в оправу — замыкаем главное: крестьянскую мелодию», а во втором, наоборот, «крестьянская мелодия играет лишь роль эпиграфа, а самое главное — это то, что находится вокруг»[191]. Рассмотренные выше сочинения Прокофьева явно относятся ко второму типу.

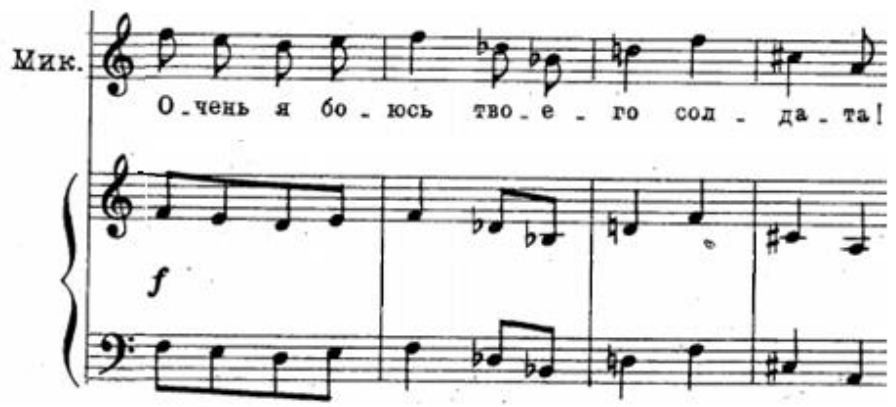
Такой подход к народно-песенному материалу, несомненно, связан с особым творческим мышлением композитора. Кроме того, вероятно, причиной нестандартного подхода к обработке оказались обстоятельства, побудившие композитора к их созданию. Пополнение концертного репертуара — основное предназначение этих сочинений. Сценичность обработок песен Прокофьева отличает их от камерных интерпретаций народных песен «кучкистов», основной задачей которых было подчеркнуть свойства самобытного материала. В этом плане он оказывается ближе к оперным произведениям Н. А. Римского-Корсакова и еще в большей степени — М. П. Мусоргского, в которых они позволяли себе свободнее обращаться с народными мелодиями.

Отражение народного духа в обработках 1940-х годов создается через некоторую театральность. Е. А. Ручьевская отмечает близость музыки Прокофьева «театру представления» (по Мейерхольду), принципам комедии масок dell’arte. В связи с этим, в тех случаях, когда «жанровая сфера связана с

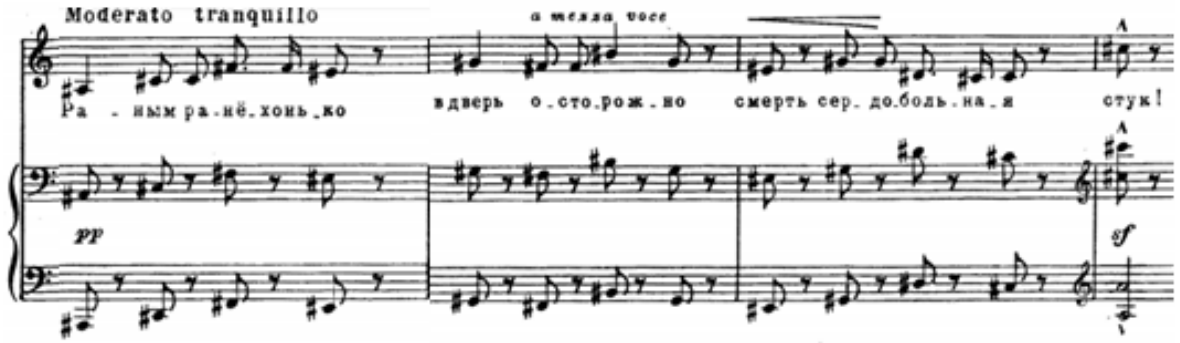
[191] Луганская Э. А., Зайцева Е. А. Бела Барток. Наследие фольклориста // Южно-Российский музыкальный альманах. 2019. № 2 (35). С. 62-66.

ритуалом, со спецификой ситуации, она превращается в “обобщение через жанр” (термин А. А. Альшванга)»[192], что связывает творчество композитора, с одной стороны, с сочинениями предшественников — песнями-сценками А. С. Даргомыжским («Мельник», «Старый капрал», «Червяк») и М. П. Мусоргским («Гопак», «Колыбельная Еремушки», «Песни и пляски смерти»). С другой стороны, обнаруживается родство с музыкальным театром самого композитора: например, удвоение мелодии в партии сопровождения — типичный прием, используемый Прокофьевым в оперном творчестве (Примеры 58, 69, 70).

Пример 69. Фрагмент оперы «Семен Котко» С. С. Прокофьева:



Пример 70. «Колыбельная. Песни и пляски смерти» М. П. Мусоргского:



Органичное включение обработок из ор. 104 и ор. 106 в поздние сочинения — оперу «Повесть о настоящем человеке» (ор. 117; 1947–1948) и балет «Сказ о каменном цветке» (ор. 118; 1948–1950) только подтверждают это родство. Намерение Прокофьева использовать свои обработки в опере было

[192] Ручьевская Е. А. Заметки о стиле Прокофьева // Ручьевская Е. А. Работы разных лет / Отв. ред. В. В. Горячих. СПб, 2011. Т. 1. С. 89.

спланированным и осознанным, что подтверждают слова его жены М. А. Мендельсон-Прокофьевой: «”Зеленая рощица” войдет в пятую картину, “Сашенька” в четвертую, “Я нигде дружка не вижу” в восьмую»[193].

Однако вопрос жанрового определения обработок остается без ответа. В процессе его решения перспективным представляется обратиться к наблюдениям Е. А. Ручьевской, предлагающей условное разделение всех жанров на «верх» и «низ» исходя из их способа бытования и социальной функции[194]. При жанровом и видовом делении основным критерием классификации выступает содержание. При этом, на уровнях «верха» и «низа» могут возникать переклички в плане содержания, имеющие различные формы выражения и воплощающиеся в так называемых «жанрах-посредниках». Они могут выступать основой формы как «низового», так и «верхового» жанра». Главный «жанр-посредник» — песня. «Общение жанров на высшем уровне иерархии происходит в семантическом плане, в плане образно-ассоциативном, прежде всего отражающемся в смысловом облике тематизма, и в меньшей степени принципов композиции, принципов развития, развертывания процессуальной стороны формы, хотя влияние жанрового прообраза на форму всегда в той или иной степени ощутимо»[195]. Данное утверждение как нельзя точно описывает процессы, наблюдаемые в обработках народных песен Прокофьева.

Указанное выше влияние ощущается на уровне сохранения его родовых образно-смысловых истоков в обработке. То есть, в женских лирических песнях композитор, как правило, подчеркивает субъективный тон высказывания («Сашенька», «Я нигде дружка не вижу»). Хороводные песни, связанные с действием, движением, в сочинениях Прокофьева проявляют свою драматическую природу и создают ощущение театрального действия («Чернец», «Дунюшка»). Мужские дуэты («Всякой на свете-то женится» и «Московская

---

[193] Лобачева Н. А. Повесть о настоящем человеке: 60 лет спустя. Москва: Композитор, 2008. С. 33.

[194] Ручьевская Е. А. Форма и жанр // Ручьевская Е. А. Классическая музыкальная форма. СПб, 1998. С. 31.

[195] Там же. С. 33.

славна путь-дорожка») отражают заложенное в песнях-источниках эпическое начало. Однако композитор замечает присутствующее в них драматическое зерно, которое стремится усилить. Сохраняя повествование от третьего лица, он как бы разыгрывает песни по ролям.

Таким образом, обработки песни и их этнографические источники, находясь в разных жанровых системах (условно «верха» и «низа») сохраняют общие черты (жанровые признаки). А. Н. Сохор, обнаруживая жанровые связи между массово-бытовой и композиторской музыкой, вводит ряд понятий (жанровое цитирование, жанровая трансформация, жанровое варьирование и др.), среди которых наиболее точно отражает описанные выше процессы термин «жанровая трансформация» — преобразование бытового жанра в результате его переосмысления[196]. Наиболее явно этот переход наблюдается в обработках женских лирических песен, для которых, вероятно, даже возможно сохранение жанрового наименования («лирическая песня»). Близкие примеры «поэтизации» жанра-источника встречаются, например, в творчестве Ф. Шопена, создававшего концертные произведения на основе бытовых танцев. В обоих случаях сохраняются внешние музыкальные признаки жанров, но теряется их первичная функция. Как мазурки, вальсы и полонезы Шопена не предназначены для танцев, так и лирические песни в обработке Прокофьева теряют свой исконный смысл — коллективное или индивидуальное выражение чувств и мыслей исполнителей в моменты повседневной жизни.

В сочинениях ор. 104 и ор. 106 ярко проявляется индивидуальность Прокофьева, его художественные принципы, истоки которых можно обнаружить в «театре представления». Его подлинное мастерство воплотилось в смелом обращении с исконными мелодиями, проявляющемся в искусном совмещении различных песен (иногда даже разных жанров) и их вариантов в одном сочинении. Фантазия композитора позволила ему в многообразных

---

[196] Сохор А. Н. Теория музыкальных жанров. Задачи и перспективы // Сохор А. Н. Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. М., 1971. С. 300.

композиционных решениях сочетать естественные ладовые и интонационные особенности, заложенные в народной песне, с собственным самобытным стилем.

***

Е. А. Ручьевская в работе «Заметки о стиле Прокофьева» предложила следующее сравнение: «Стиль Прокофьева — это его крепость, окруженная рвом и соединенная с другими стилями лишь мостами, но не общей территорией, землей-почвой»[197]. Оно довольно точно указывает на то место, которое занимают обработки народных песен композитора в истории развития этого жанра.

При изучении ор. 104 и ор. 106 можно прийти к выводу, что Прокофьев не стремился к воплощению сложившихся традиций в обращении с народными мелодиями, где композитор выступает в роли гармонизатора, а его индивидуальный стиль отходит на второй план по сравнению с музыкальным и поэтическим своеобразием фольклорных источников, которые необходимо представить первозданном виде.

Вероятно, давая своим опусам определение «обработки», композитор не углублялся в научную проблематику и специфику этого жанра. Под этим термином он лишь подразумевал камерно-вокальное произведение, основанное на фольклорном материале.

В результате возникли два опуса, в которых каждый номер по-своему уникален, где поэтический текст, напев, форма, гармония — все подчиняется художественному замыслу. При этом ладовые и композиционные характеристики народных песен, как правило, находят опосредованное воплощение в их обработках. Так, композитор использует строфические формы, но иначе трактует границы разделов по сравнению с источниками. Сложноладовые системы лирических песен часто отражены в тональных планах его сочинений. Степень точности цитирования материала (как поэтического, так и музыкального) напрямую зависит и подчинена форме обработок песен.

---

[197] Ручьевская Е. А. Заметки о стиле Прокофьева // Ручьевская Е. А. Работы разных лет / Отв. ред. В. В. Горячих. СПб.: Композитор, 2011. Т. 1. С. 100.

Органичное сочетание народной песни и композиторского стиля порой затрудняет атрибуцию отдельных фрагментов обработок, источники которых найти не удалось (например, тему среднего раздела дуэта «Московская славна путь-дорожка» или продолжение поэтического текста в песне «Катерина»). В таких случаях в равной степени можно предположить, что Прокофьев сочинил их сам или же заимствовал.

***

В данной главе, посвященной двум опусам композитора — Обработкам русских народных песен для голоса с ф-п., ор. 104. и Двум дуэтам, обработкам русских народных песен для тенора и баса с ф-п., ор. 106 представлена история создания этих произведений, описаны найденные соответствия между сочинениями Прокофьева и их этнографическими источниками (фонограммами и опубликованными нотациями).

Было выявлено, что в процессе создания ор. 104 и ор. 106 Прокофьев общался со специалистами в области фольклора — Е. В. Гиппиусом и А. В. Рудневой. Предоставленный ими самобытный материал в большей части был записан самими исследователями в ходе экспедиций 1920-1940-х гг. (Руднева — Воронежская область, Гиппиус — Заонежье, Пинежье, Вологодская область). Профессионализм ученых и возможность работы с уникальными архивными источниками позволили им отобрать для композитора ярчайшие образцы русской песенности. Сопоставление фонографических записей напевов с расшифровками Гиппиуса и Рудневой, их публикациями, а также ряд других свидетельств (утратой к моменту создания обработок фоноваликов с песнями, письма Гиппиуса) позволяют сделать вывод о том, что Прокофьев работал с нотациями песен, а не с фонограммами.

При исследовании творческого метода работы композитора с песнями, источники которых не удалось выявить, был предложен способ изучения обработок в сравнении с образцами, предположительно восходящими к тому же инварианту, что и вариант, обработанный Прокофьевым. Для анализа был предложен номер из ор. 104 — «Зеленая рощица». Несмотря на небольшой

фрагмент поэтического текста, использованного композитором (одна строфа), удалось установить, что песня, лежащая в основе сочинения, относится в песенному типу «Соловей-соловьюшко, что ты невесел» («Соловей мой, смутный»).

В ходе изучения были рассмотрены особенности работы Прокофьева с поэтическим текстом народных песен, выявлена специфика претворения аутентичных мелодий. Автор свободно пользуется фольклорным материалом, позволяя себе делать изменения как в поэтическом тексте, так и в мелодике народных песен. В результате, его сочинения представляют собой сплав уникального материала народной песенности и оригинальных творческих находок композитора.

Особенности структуры обработок и свойства их гармонического языка были рассмотрены в контексте музыкального стиля Прокофьева, что позволило сделать вывод об отсутствии давления стереотипов на его музыкальное мышление. При создании обработок народных песен Прокофьев разнообразно преломляет идею строфичности, заложенную в фольклорных источниках. Кроме того, он предлагает и другие структуры: часть обработок имеет трехчастную композицию, одна написана в форме рондо. Гармония обработок, с одной стороны, направлена на то, чтобы подчеркнуть ладовое своеобразие подлинных напевов, с другой стороны, она является отражением индивидуальности композитора и позволяет иначе взглянуть на народные мелодии.

В работе определено значение ор. 104 и ор. 106 в творчестве самого композитора, а также в динамике развития жанра обработок, берущего истоки в творчестве «кучкистов». В этих сочинениях прослеживается индивидуальность Прокофьева, его художественные принципы, истоки которых можно обнаружить в «театре представления». Выявлены связи обработок народных песен с другими камерно-вокальными и вокально-симфоническими жанрами (оперой, балетом) в творчестве композитора и его предшественников (М. П. Мусоргского, И. Ф. Стравинского).

Таким образом, Обработки русских народных песен ор. 104 и ор.106, несмотря на свою камерность, по существу не уступают многим масштабным симфоническим и театральным произведениям С. С. Прокофьева.

Глава 3. Творческий итог в работе с народно-песенным тематизмом: музыкально-театральные жанры

3.1. Роль народно-песенного тематизма в сценических произведениях[198]

Как бы ни казалось удивительным, но два главных соприкосновения Прокофьева с уральским фольклором произошли в его первом и последнем балетных опусах — миниатюрной «Сказке про шута, семерых шутов перешутившего» и масштабном «Сказе о каменном цветке». В основе либретто «Шута» лежит хорошо известная всем сказка из сборника А. Н. Афанасьева[199]. Однако мало кто обращал внимание на то, что вариант ее текста (как и ряда других) был получен Афанасьевым от краеведа Шадринского уезда А. Н. Зырянова. Вероятно, такой выбор связан с соавтором либретто С. П. Дягилевым, уроженцем Пермской губернии, для «Русских сезонов» которого и был написан балет.

В 1920–1930-е годы фольклорный компонент не имеет ярких проявлений в музыкально-театральный сочинениях Прокофьева. Однако следующее десятилетие оказалось довольно тесно связанным с народным творчеством — как музыкальным, так и поэтическим. Так, в опере «Семен Котко» композитор обращается к фольклору своей малой родины. Известно, что в процессе работы он изучал сборники украинских народных песен и включал их напевы в собственное сочинение. Так, в ариозо Фроси из второй картины первого действия «И шумит, и гудит» использован подлинный поэтический текст[200]. Для его среднего раздела (от слов «А кто ж меня молодую») автор оперы заимствует мелодию песни «Не

---

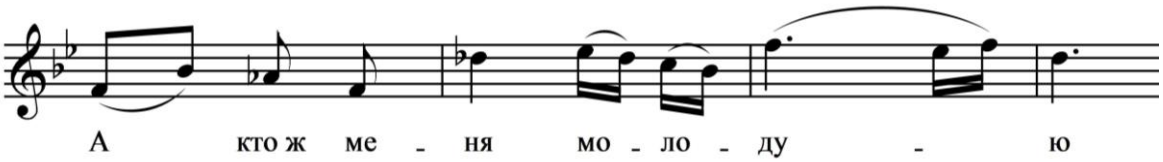
[198] Положения данного раздела частично были сформулированы в магистерской диссертации: Долгова Д. К. «Фольклорные истоки балета С. С. Прокофьева “Сказ о каменном цветке”»: выпускная квалификационная работа (диссертация магистра). СПб.: Академия Русского балета имени А. Я Вагановой, 2022. С. 912. (Рукопись).

[199] Народные русские сказки А. Н. Афанасьева: В 3 т. / Подгот. текста, предисл. и прим. В. Я. Проппа. М.: Гос. Изд. Худ. лит., 1957–1958.

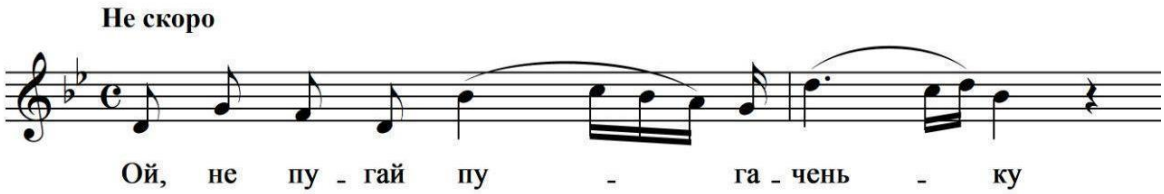
[200] См. вариант: Рубец А. И. Двести шестнадцать украинских народных напевов. М., 1872. С. 46.

пугай пугаченьку» из сборника А. И. Рубца (Примеры 1, 2)[201]. Впервые песенные материалы (без указания сборника и координации текстов и напевов) указаны Нестьевым в его монографии[202]. Такие приемы объединения разных источников с наложением на мелодию одной песни текста другой и образованием трехчастной формы путем объединения в ней разных образцов Прокофьев будет использовать и в своем ор. 104 (см. песни «Зеленая рощица» и «Дунюшка»).

Пример 1. Средний раздел ариозо Фроси



Пример 2. Песня из сборника А. И. Рубца



Еще в довоенные годы Прокофьев получил предложение от Кировского театра[203] написать балет на сюжет «Снегурочки», однако вынужден был отказаться от него, так как слишком любил одноименную оперу Н. А. Римского-Корсакова. В результате в основу либретто нового произведения легла сказка «Золушка». Интересен тот факт, что изначально композитор трактовал всем известное произведение Ш. Перро как русскую сказку:

«В марте 1941 года — в начале работы над балетом “Золушка” по заказу Кировского театра, Прокофьев сообщал в интервью, что ему хотелось бы писать балет “как настоящую русскую сказку”... Такой замысел был продиктован заказом руководства театра: создание балета «по русской сказке

---

[201] Рубец А. И. Двести шестнадцать украинских народных напевов. М., 1872. С. 18.

[202] Нестьев И. В. Жизнь Сергея Прокофьева / Ин-т истории искусств министерства культуры СССР, 2-е изд. М.: Советский композитор, 1973. С. 429.

[203] Театр оперы и балета имени С. М. Кирова — название Мариинского театра в 1935–1992 гг.

Афанасьева "Маша-чернушка", с перенесением действия в елизаветинскую эпоху»»[204].

Однако в процессе создания клавира замысел изменился в сторону «типичного для Прокофьева иронического “классицизма”, связанного скорее с фантастикой Шарля Перро»[205]. В итоге идея воплощения русской сказки осталась нереализованной.

В годы войны обращение композитора к фольклору различных народов стало более регулярным. Еще в самом начале войны он был эвакуирован на Кавказ в Нальчик, где создал свой Второй струнный квартет (ор. 92) на темы кабардинских и балкарских народных мелодий. Нестьев пишет, что «для первой части автор отобрал танец “Удж стариков” и песню “Сосруко”, для второй части — “Уджхацаца” и популярную лезгинку “Исламей”, для финала — песню-танец “Гетигежев Огурби”»[206]. В выборе источника для создания тем композитору помогал кабардино-балкарский фольклорист и музыковед Т. Шейблер[207].

Из Нальчика весной 1942 года Прокофьев приезжает к С. М. Эйзенштейну в Алма-Ату. Там проходили съемки фильма «Иван Грозный», музыка к которому была написана композитором. В этой работе он снова применяет свой характерный прием — использует тексты народных песен и сочиняет к ним собственные мелодии. Для колыбельной песни «Про бобра» из второй серии фильма Прокофьев использует поэтический текст плясовой песни, известной по опере Н. А. Римского-Корсакова «Снегурочка»[208]. Жанровое переосмысление

---

[204] Мендельсон-Прокофьева, М. А. О Сергее Сергеевиче Прокофьеве. Воспоминания. Дневники (1938-1967) / Науч. ред., предисл. и коммент. Е. В. Кривцова. М.: Композитор, 2012. С. 590.

[205] Нестьев И. В. Жизнь Сергея Прокофьева / Ин-т истории искусств министерства культуры СССР, 2-е изд. М.: Советский композитор, 1973. С. 504.

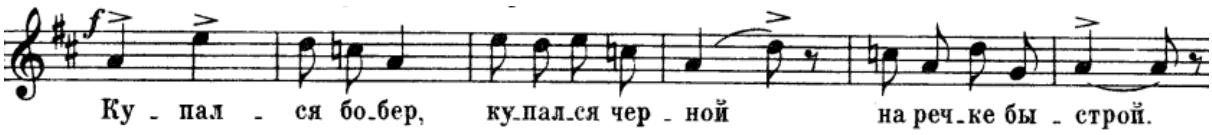
[206] Там же, С. 459.

[207] Сорокер Я. Л. Камерно-инструментальные ансамбли С. Прокофьева. М.: Советский композитор, 1973. С. 11.

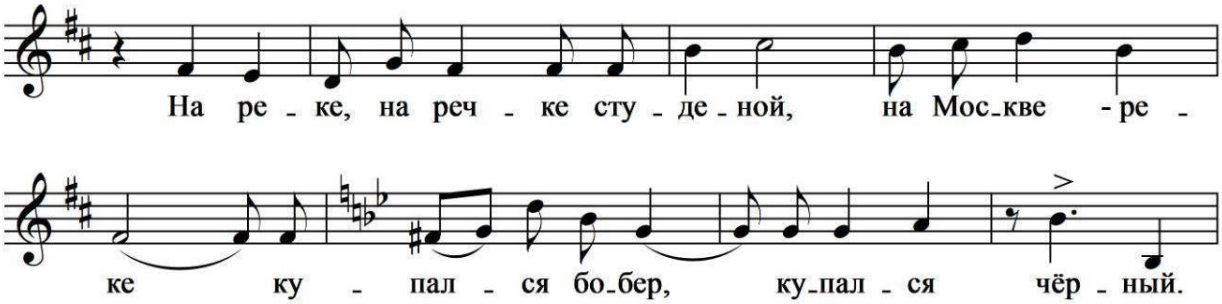
[208] В основу мелодии песни «Про бобра» у Римского-Корсакова положен напев песни «Ой, пала, припала молода пороша», записанный им от матери С. В. Римской-Корсаковой, уроженки Орловской губернии, и опубликованный в сборнике «Сто русских народных песен» (см. Римский-Корсаков, Н. А. Сто русских народных песен: Для голоса с ф.-п. М.; Л.: Музгиз, 1951. С. 40).

вызвало необходимость варьирования поэтического текста, переинтонирования мелодии, а также повлекло за собой смену метра и темпа (Примеры 3, 4):

Пример 3. Н. А. Римский-Корсаков, "Снегурочка" (III действие)



Пример 4. С. С. Прокофьев, музыка к фильму "Иван Грозный"



Так, в сцене женитьбы Ивана Грозного использован текст свадебной величальной песни «Как на горе дубчики стоят» из сборника Н. Е. Пальчикова[209]. Данный эпизод наряду со сценой пира опричников из второй части фильма представляют собой свободную фантазию Прокофьева «на тему» народного гуляния. Песню Федора Басманова «Гости въехали боярам во дворы» можно считать аллюзией на застольную песню Торопа «Заходили чарочки по столикам» из оперы «Аскольдова могила» А. Н. Верстовского, в свою очередь являющейся неточной цитатой образца из сборника «Русские песни XVIII века. Песенник И. Д. Герстенберга и Ф. А. Дитмара»[210]. Таким образом, в этом сочинении Прокофьев обращается к различным способам взаимодействия с фольклорными источниками, включающими цитирование поэтического текста, аллюзию и стилизацию.

В Казахстане Прокофьев задумывает комическую оперу «Хан-Бузай» («А у шаха есть рога»), основанную на казахском фольклоре. Еще в 1927 году во время пребывания в Париже, он пишет пять обработок казахских мелодий, взятых из

---

[209] Пальчиков Н. Е. Крестьянские песни, записанные в с. Николаевке Мензелинского уезда Уфимской губернии. М.: П. Юргенсон, 1896. С. 228.

[210] Бачинская Н. М. Народные песни в творчестве русских композиторов / Н. М. Бачинская; под ред. Е. В. Гиппиуса. М.: Гос. муз. изд., 1962. С. 191.

сборника А. В. Затаевича «1000 песен киргизского (казахского) народа»[211] для голоса с фортепиано: «Канафия», «Манмангер», «Каре кыз», «Шама», «Еккугарай»[212]. Эти сочинения, как и обработки 1930-х годов, не были опубликованы, однако известно, что они были исполнены в испанском переводе первой женой композитора — Линой Льюбер-Прокофьевой на французском радио[213]. Материал для своего нового произведения он черпал из этого же сборника: «Работать я собираюсь, используя записанные Затаевичем народные мелодии и придерживаясь нового метода. Разбив либретто на отдельные моменты, подобные кадрам кино, каждому я подбираю музыкальный материал, который кажется мне здесь подходящим»[214]. К сожалению, опера так и не была закончена.

Исследователи прослеживают связи с фольклором еще в одном сочинении военного периода — опере «Война и мир». Жена композитора, выступившая в качестве либреттиста оперы, отмечала позднее, что для создания эпических сцен они «читали Тарле, путеводитель по местам боев Бородинского сражения, сборники русских народных песен, пословиц, поговорок того времени, записки поэта партизана Дениса Давыдова»[215]. Н. П. Савкина[216] указывает на то, что Прокофьев привлекал сборник «Песни донских казаков» А. М. Листопадова[217].

В опере действительно присутствует цитата казачьей песни, однако в указанном выше издании она не была обнаружена. В основе мелодии хора «Меч нам и пламень несут неприятели» (ц. 377) из сцены военного совета в Филях лежит напев солдатской песни «Грянул внезапно гром над Москвою» («Донцы-

---

[211] Затаевич А. А. 1000 песен киргизского народа. Оренбург: Киргиз. Гос. изд., 1925.

[212] Нестьев И. В. Жизнь Сергея Прокофьева / Ин-т истории искусств министерства культуры СССР, 2-е изд. М.: Советский композитор, 1973. С. 475–476. Проверить эту информацию не представляется возможным, так как песни не были опубликованы.

[213] Енисеева Л. Как Сергей Прокофьев казахскую оперу «Хан-Бузай» писал [Электронный ресурс] / Л. Енисеева. URL: https://centrasia.org/newsA.php?st=1113022020 (дата обращения: 14.12.2024).

[214] Там же.

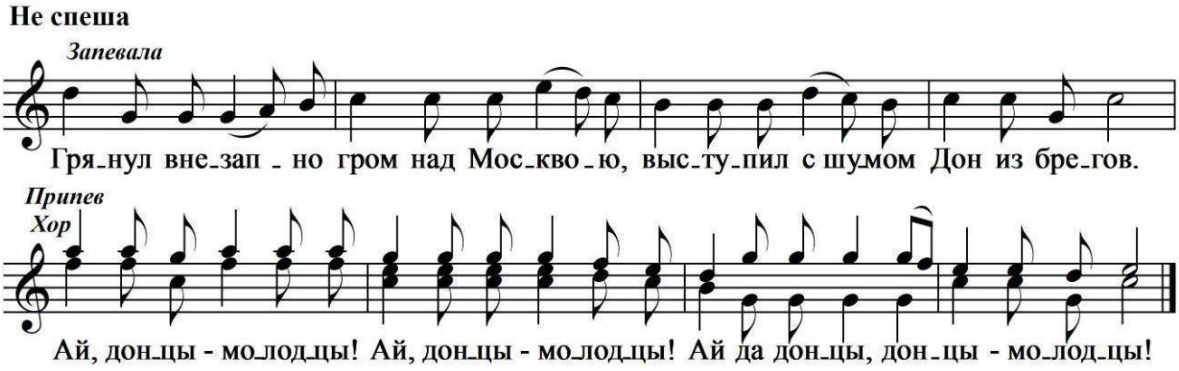
[215] Волков А. И. Война и мир" Прокофьева: Опыт анализа вариантов оперы. М.: Музыка, 1976. С. 12.

[216] Савкина Н. П. Сергей Сергеевич Прокофьев. М.: Музыка, 1982. С. 118–119.

[217] Листопадов А. М. Песни донских казаков: В 5 т. / Под общ. ред. Г. П. Сердюченко. М.: Музгиз, 1949–1954.

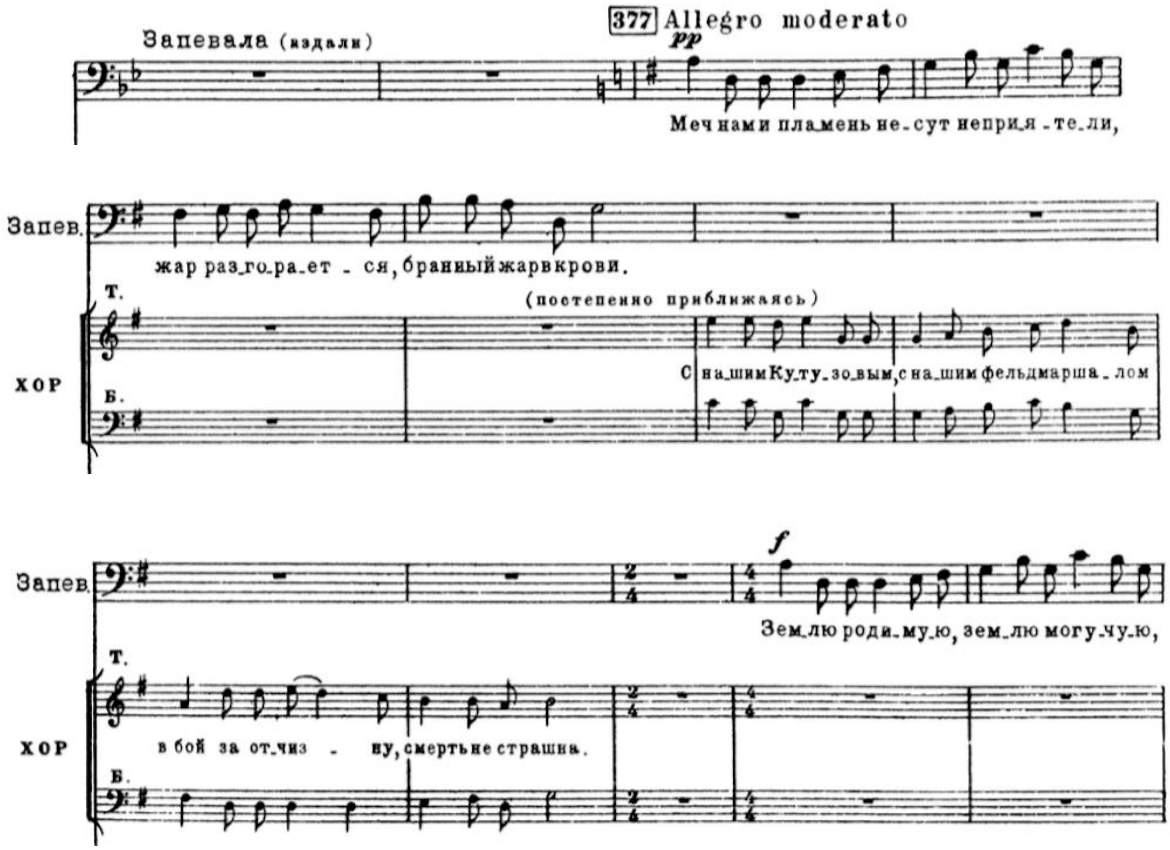
молодцы»). Образец неоднократно публиковался в как в дореволюционных, так и в советских сборниках. Один из них — уже упоминавшийся во второй главе настоящей работы труд Е. В. Гиппиуса «Русские народные песни. Песенник»[218]:

Пример 5. Казачья солдатская песня «Грянул внезапно гром над Москвою»



Прокофьев полностью меняет поэтический текст, сохраняет основные структурные и метро-ритмические параметры напева, немного варьируя его мелодию:

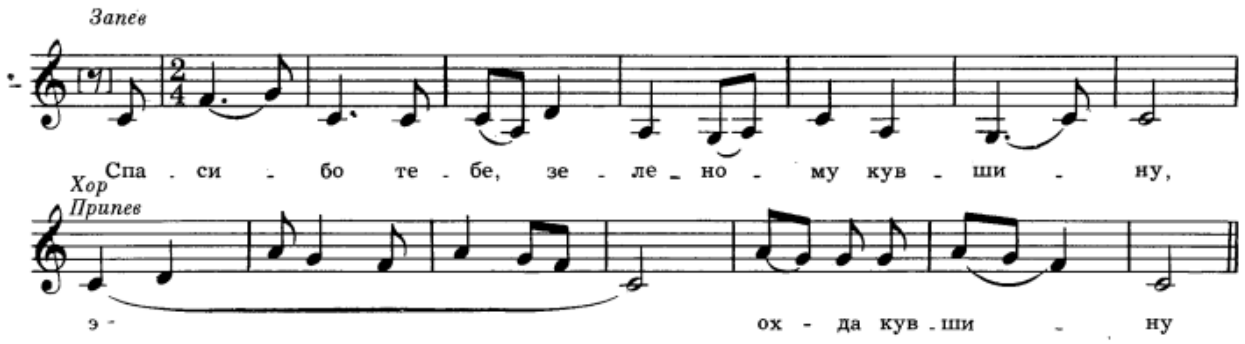
Пример 6. С. С. Прокофьев опера «Война и мир», 10 картина, хор



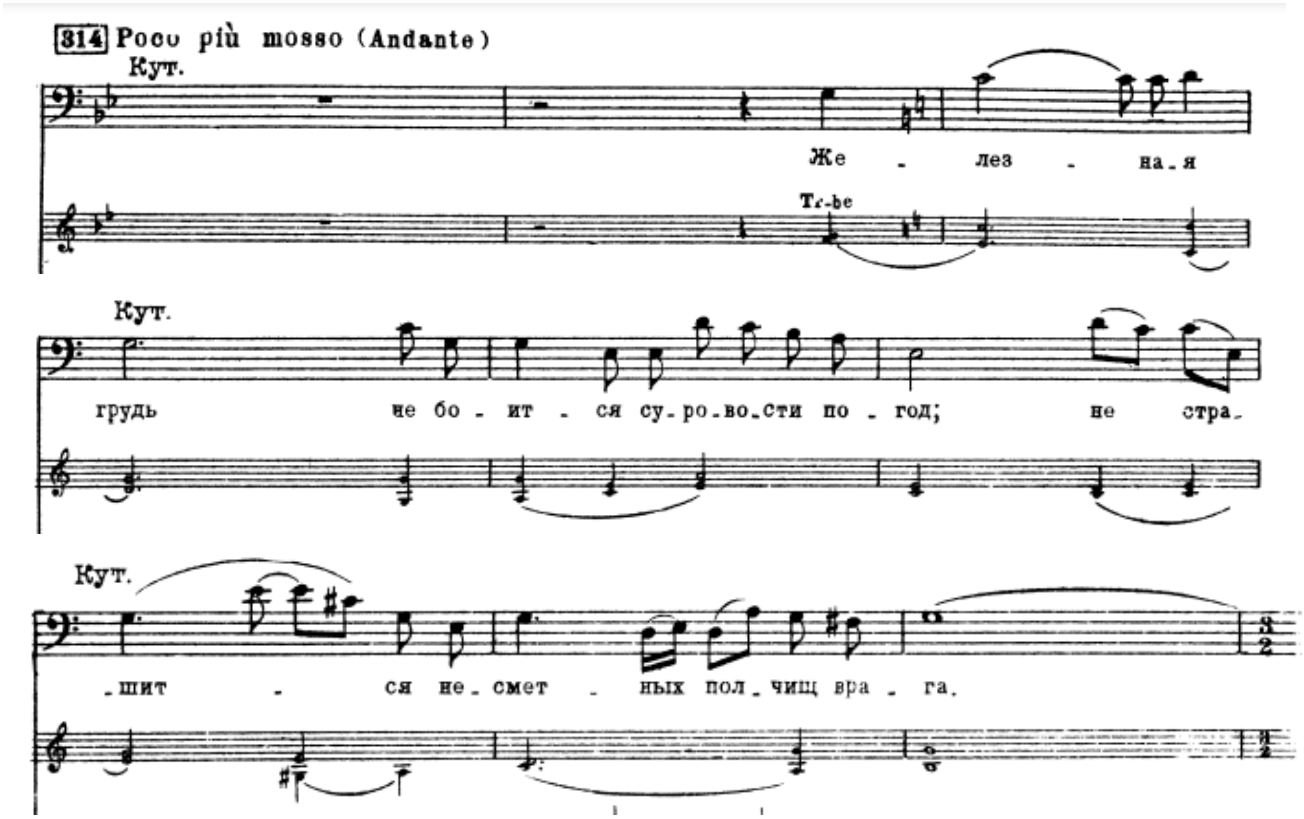
[218] Русские народные песни: Песенник / Ред.- сост. Е.В. Гиппиус. Л.: Искусство, 1943. С. 14.

В. М. Блок пишет, что песня «Зеленый кувшин», изначально предназначавшаяся для ор. 104, но не вошедшая в него, выступила мелодической основой одного из разделов ариозо Кутузова из восьмой картины оперы[219]. Как и в ряде других случаев, при создании вокальной обработки Прокофьев использует прием двукратного ритмического увеличения счетной единицы. Именно в таком виде напев изложен в партитуре оперы у первой трубы и в мелодически более развитом варианте — в вокальной линии:

Пример 7. Народная песня «Спасибо тебе, зеленому кувшину»



Пример 8. Фрагмент ариозо Кутузова из восьмой картины



[219] Блок В. М. Неопубликованные рукописи // Советская музыка. 1967. № 4. С. 94.

Таким образом, в 1940-е годы фольклорный компонент значительно усиливает свою роль в творчестве Прокофьева, и в той или иной степени затрагивает большую часть его музыкально-театральных сочинений.

3.2. Опера «Повесть о настоящем человеке»: вторичное цитирование фольклорных источников и стилизация

Работа над оперой «Повесть о настоящем человеке» велась Прокофьевым с конца 1947 года и была завершена в августе 1948-го. Этот период связан с одним из мрачнейших событий в истории советской музыки — Постановлением Политбюро ЦК ВКП(б) Об опере «Великая дружба» В. Мурадели от 10 февраля 1948 года, более известным как Постановление «О борьбе с формализмом». Ведущие композиторы страны были обвинены в антинародных тенденциях в своем творчестве. Претензии на одном из заседаний были высказаны и Прокофьеву. По словам Ричарда Тарускина, его обвинили «в отказе от фольклорных источников — не только не патриотичном движении, но и непременно снижающем доступность его музыки для обычных слушателей»[220]. Критиковалось и непосредственно оперное творчество Прокофьева: так, Платон Каратаев в опере «Война и мир» пел, по Александру Гольденвейзеру, «на интернациональном музыкально-модернистическом "волапюке"»[221].

В последующем за обвинением послании Тихону Хренникову Прокофьев пишет: «В опере “Повесть о настоящем человеке” я намерен ввести трио, дуэты и контрапунктически развитые хоры, для которых я пользуюсь чрезвычайно интересными записями русских народных песен. Ясные мелодии и по возможности простой гармонический язык — таковы другие элементы, к которым я буду стремиться в этой опере»[222]. Практически все напевы, используемые им в этом опусе, уже ранее звучали в его творчестве — Двух массовых песнях для голоса с фортепиано ор. 66а, Обработках русских народных песен ор.104, Двух дуэтах, обработках русских народных песен ор.106.

---

[220] Taruskin R. Denunciation and contrition // Oxford History of Western Music. Vol. 5. New York: Oxford University Press, 2005. P. 20.

[221] Вишневецкий И. Г. СергейПрокофьев. М.: Молодая гвардия, 2009. С. 591.

[222] Там же, С. 602.

Таблица 1. Цитаты народных песен в опере

Номер	Опус Прокофьева
№9 Песня для трио	Что же ты Сашенька (ор.104 №6)
№16 Зеленая рощица	Зеленая рощица (ор.104)
№22 Песня Кукушкина	Анютка[223] (ор.66 №2)
№29 Сон мой милый	Сон (ор.104)
№34 Всякий на свете-то женится	Всякий на свете-то женится (ор.106 №1)
№39 Фронт (Хор бойцов)	Московская славна путь-дорожка, средний раздел (ор.106 №2)

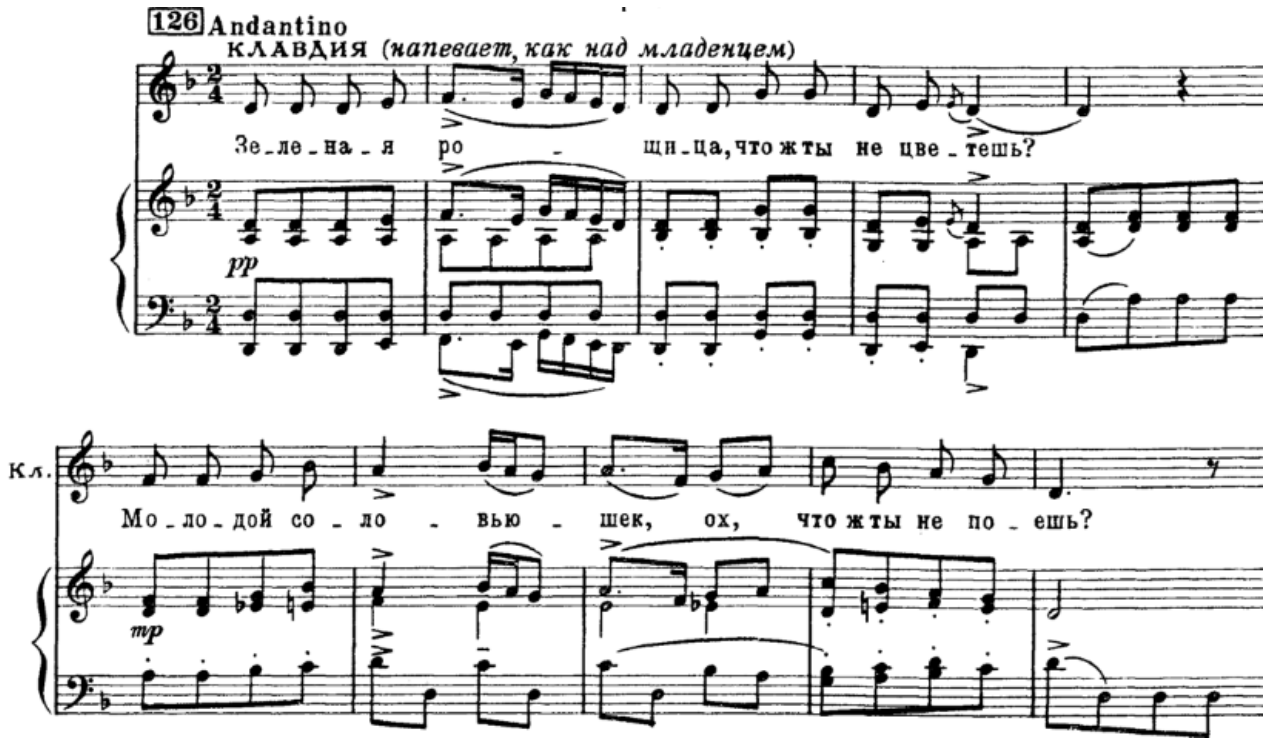
Народные песни, ранее уже использованные композитором в камерно-вокальных опусах, органично вплелись в сюжет оперы, созданный самим Прокофьевым и его женой Мирой Мендельсон-Прокофьевой на основе одноименного литературного сочинения Бориса Полевого. Главный герой — летчик Алексей терпит крушение в лесу и сильно травмирует ноги. В критическом состоянии он добирается до окраины ближайшей деревни, где его замечают местные жители. Они ухаживают за ним и сообщают о его нахождении военному командованию. Вскоре он попадает в госпиталь, где ему ампутируют ноги до колен. Но Алексей не сдаётся. Дальнейшая история связана с обретением духа и физическим восстановлением главного героя. Ему удается вернуться летчиком на фронт. Опера заканчивается беседой с корреспондентом, где все предыдущие события оказываются частью рассказанной Алексеем истории, что привносит эпичность в драматургию спектакля. Присутствует и лирическая линия — Ольга, невеста Алексея большую часть действия находится в неведении о том, что происходит с женихом, поддерживая с ним лишь связь по переписке, в которой он долгое время скрывает произошедшее с ним.

[223] В этом номере Прокофьев цитирует ранее написанную песню «Анютка» (ор. 66, №2).

Деление на действия происходит в соответствии с перемещениями главного героя: первое — крушение в лесу и пребывание в близлежащей деревне, второе — госпиталь, третье — подготовка к возвращению в профессию и подвиг. Народные песни звучат в каждом из трех действий. В отличие от написанного в те же годы балета «Сказ о каменном цветке», в котором музыкальный фольклор используется для создания национального колорита, в первую очередь, в массовых деревенских сценах, в опере народные песни создают индивидуальную музыкальную характеристику в том числе персонажей из городской среды.

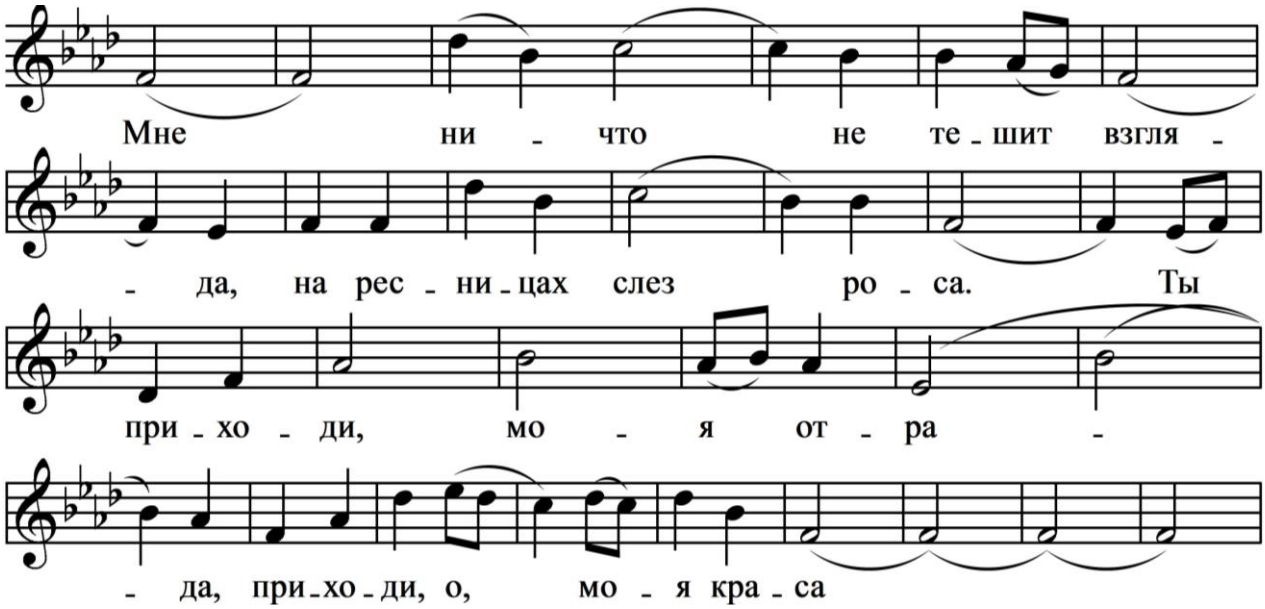
Таковы номера «Зеленая рощица» (№16), «Песня Кукушкина» (№22) и «Сон» (№29), представленные во втором действии. Все три песни в музыкальном отношении мало чем отличаются от своих более ранних версий — обработок для голоса с фортепиано. При этом удивительно к месту в драматургии оперы оказалась первая из этих трех песен — «Зеленая рощица». Ее исполняет медсестра Клавдия возле находящегося в бреду Алексея, словно становясь на это время его голосом:

Пример 9. «Зеленая рощица» (II Действие, 5 картина, №16)



Н. Я. Мясковский отмечал в своем дневнике, что эта песня: «словно воплотила в себе всю печаль военных лет…»[224]. Мотив неволи исходного напева оказался созвучен состоянию главного героя, однако текст среднего раздела в версии для оперы был заменен («Мне никто не тешит взгляда, на ресницах слез роса, Ты приходи моя отрада, ты приходи, о моя краса»). Его происхождение неизвестно, однако сохранение оригинальной силлабо-тонической организации стиха порождает ассоциации с поздней народной лирикой, стилистически близкой наивной поэзии.

Пример 10. «Зеленая рощица» (II Действие, 5 картина, №16), тема среднего раздела

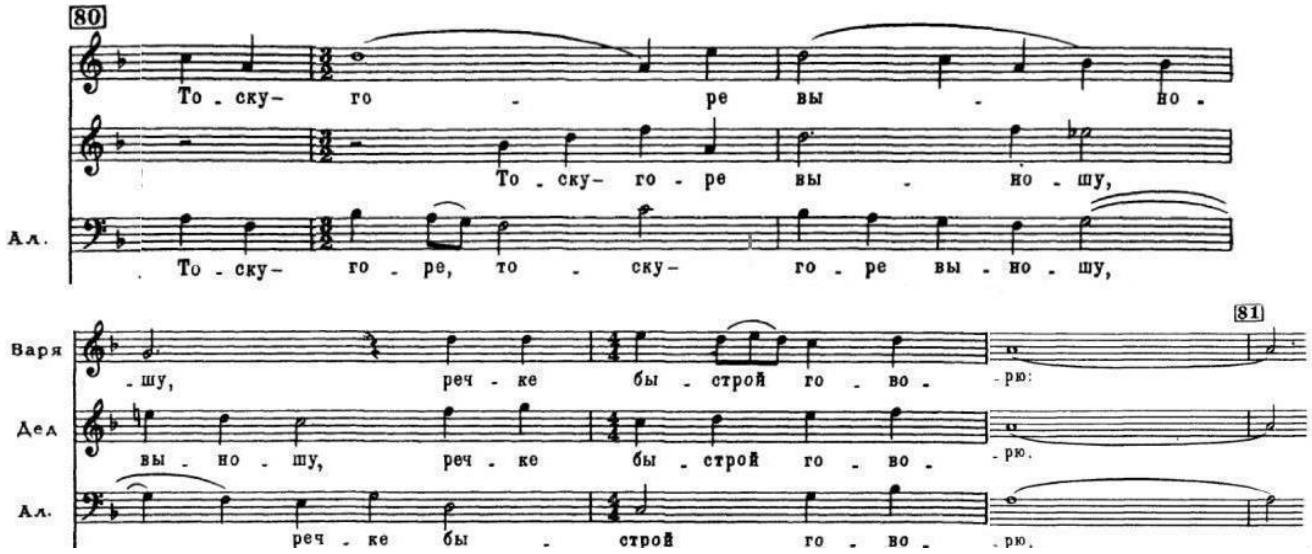


Необычное сценическое воплощение нашла лирическая песня «Что же ты Сашенька», включенная в первое действие. Имя заменяется на Вареньку — так зовут оставленную мужем сноху деда, у которого лежит Алексей. Мелодия становится основой трио, которое вначале строится в виде диалога, а в кульминации все три голоса звучат в контрапункте (Пример 11). Любопытно сравнение этого номера с терцетом «Не томи родимый» из оперы «Жизнь за царя», приведенное Игорем Вишневецким в монографии о Прокофьеве[225].

---

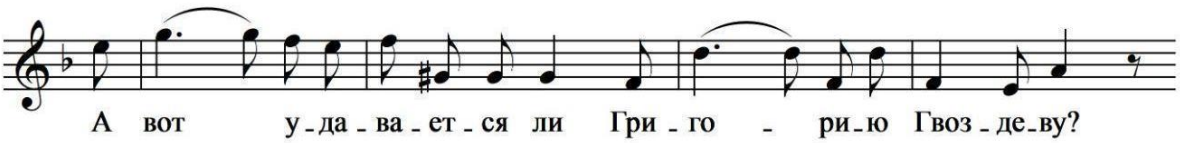
[224] Вишневецкий И. Г. Сергей Прокофьев. М.: Молодая гвардия, 2009. С. 543.
[225] Вишневецкий И. Г. Сергей Прокофьев. М.: Молодая гвардия, 2009. С. 580.

Пример 11. Песня для трио (I Действие, 4 картина, №9)



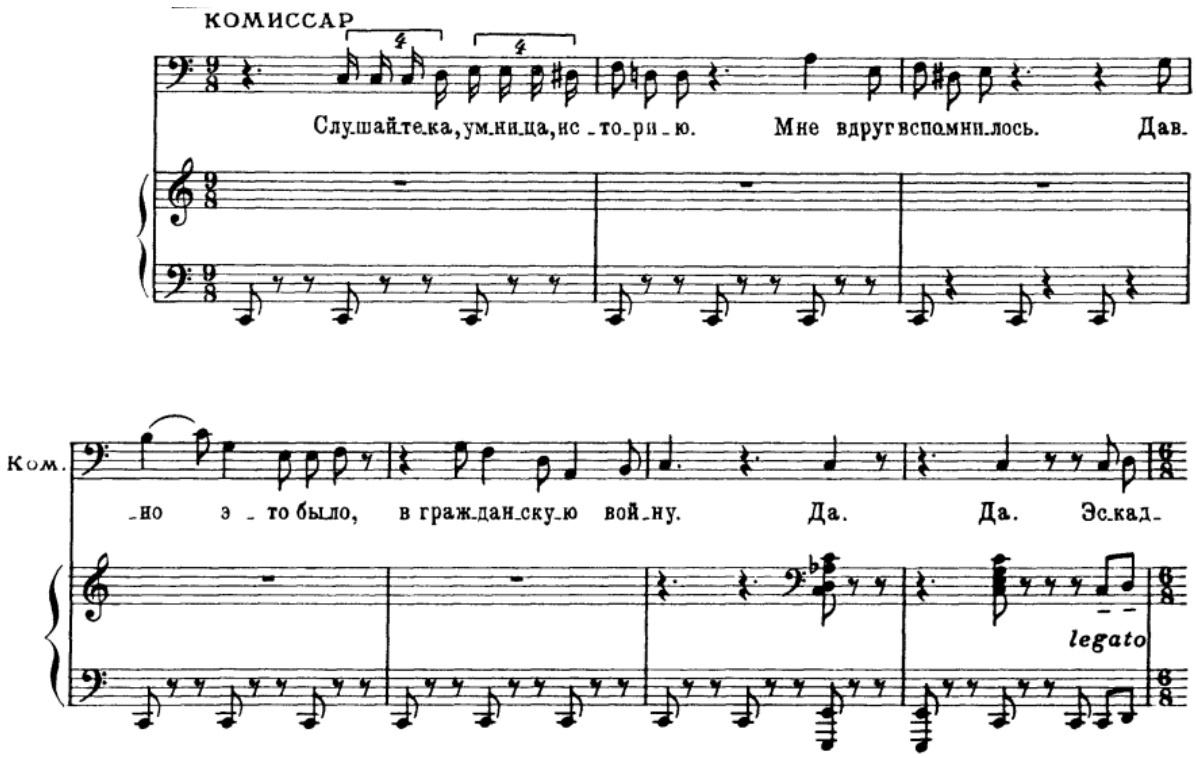
Музыкальный материал двух мужских дуэтов из ор.106 участвует в создании тематизма третьего действия. Основу Хора Бойцов (№39 Фронт) составляет мелодия среднего раздела обработки «Московская славна путь-дорожка». Былина «Всякой на свете-то женится» исполняется на танцевальном вечере в санатории летчиков коллегами Алексея — Андреем и Кукушкиным, обсуждающими шансы на женитьбу своего друга танкиста Гвоздева. Номер в опере практически полностью следует нотному тексту обработки, лишь в конце добавляется фраза «А удавается ли Григорию Гвоздеву?». Она, как и весь предыдущий авторский материал номера, интонационно родственен исконному напеву заонежской былины.

Пример 12. Всякий на свете-то женится (II Действие, 9 картина, №34)



Помимо рассмотренной выше сцены, ряд других номеров оперы также основан на принципах, использованных Прокофьевым в развитии напева былины. Сходства угадывается в начальных интонациях «Баллады Комиссара» из второго действия, написанной в размере 6/8, а также в инструментальном сопровождении: дублирование вокальной мелодии, остинатные фигуры, выделение первой и четвертой долей.

Пример 13. Баллада Комиссара (II Действие, 5 картина, №18)



Таким образом, можно сделать вывод о том, что напев былины оказывается интонационно близким стилю речитативно-декламационных эпизодов оперы.

Данная стилистическая параллель является органичным продолжением традиций русской оперы. Можно проследить прямую преемственность: Глинка — Даргомыжский — Римский-Корсаков — Прокофьев. Использование фольклорного материала в качестве интонационной основы для ариозно-речитативных эпизодов применяется в операх названных композиторов. Начиная с оперы «Жизнь за царя» (песня лужского извозчика в первом речитативе Сусанина), этот прием находил различное воплощение. Можно вспомнить, например, песню «Идет коза рогатая» в заклинании-призыве главной героини в финале «Русалки», былину «Как во городе стольно киевском» из речитатива Садко «Кабы была у меня золота казна». Сюда же можно отнести эпизод из рассмотренной оперы.

«Повесть о настоящем человеке» — пожалуй, первое (и единственное) произведение Прокофьева, где столь выраженно прослеживается его стремление к фольклорной стилизации. Это заметно даже на уровне поэтического текста — композитор впервые не редактирует текст на предмет приведения его к

литературной норме. Так, в первом действии можно встретить элементы простонародной речи.

Таблица 2. Элементы простонародной речи в опере

Номер	Примеры
№ 7 Приход Колхозников, I Действие, 3 картина	— Ой, какой! И правда, ***шкилет.***<...> — Ой, ***бабоньки,*** чего ж это с ним? <...> — У меня землянка суха. Песок-песочек и воздух вольный… ***Печура*** у меня <...> — Он, видать, сколько ***ден*** просяного зернышка во рту не держал <...>
№ 5 Приход Колхозников, I Действие, 3 картина	— <...>Говоришь, летчик? А документ есть? **Покажь**<...>
№ 10 Приход Колхозников, I Действие, 4 картина	— <...> И вот сейчас всей пещерной ***деревнею*** мы к весне готовимся <...>
№ 11 Приход Колхозников, I Действие, 4 картина	— <...> И всех, ***окромя*** меня, в одночасье и в ров <...> — <...>***Лексей*** Петрович! ***Лексей*** Петрович! Проснись! <...>

На семантическом уровне стилизация прослеживается в употреблении характерных фольклорных образов, наиболее ярко проявившихся в «Песне колхозников» — «Вырос в Плавнях дубок молодой». Текст о «молодом», «кудрявом» и «зеленом» дубке, опаленном молнией, а затем ожившем — явная аллегория к истории Алексея. Названные выше прилагательные довольно типичны для народной поэтики, в первую очередь для свадебного фольклора.

Можно вспомнить, например, известный по «Курским песням» Свиридова «Зеленый дубочек».

К свадебной лексике можно отнести упоминание «красы» и «вершины» дерева: известны тексты, в которых отсутствие последней у дуба сопоставляется с сиротством девушки. Особый интерес в этом номере представляет средний раздел, в котором прослеживается попытка Прокофьева создать композицию близкую народной песне: ее можно было бы охарактеризовать как двустрочную строфу (в некоторых строфах с цепным повтором внутри), опирающуюся на силлабический стих 6+6/ 6+5 //:

Только не сломила молния всей силы,

Вскоре ожил милый, милый наш дубок.

Хоть и опален он, молод и силен он,

Молод и силен он, новый дал росток.

Солнцем оживленный, соком напоенный

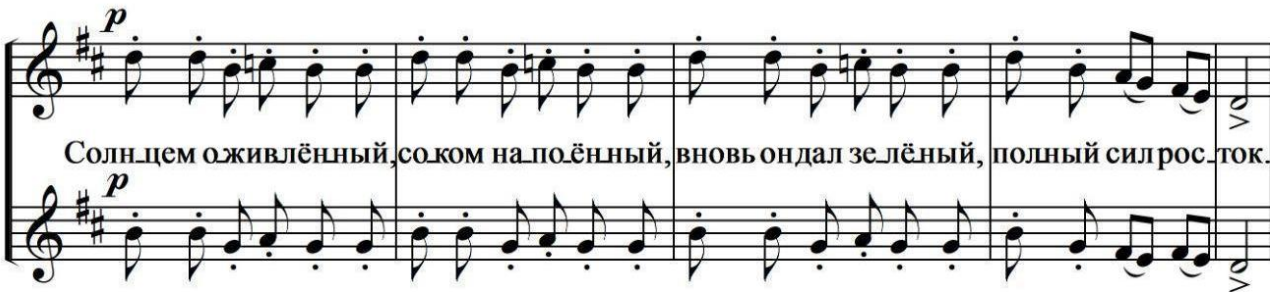
Вновь он дал зеленый, полный сил росток.

И стоит он снова, средь села родного,

Средь села родного, крепок и высок.

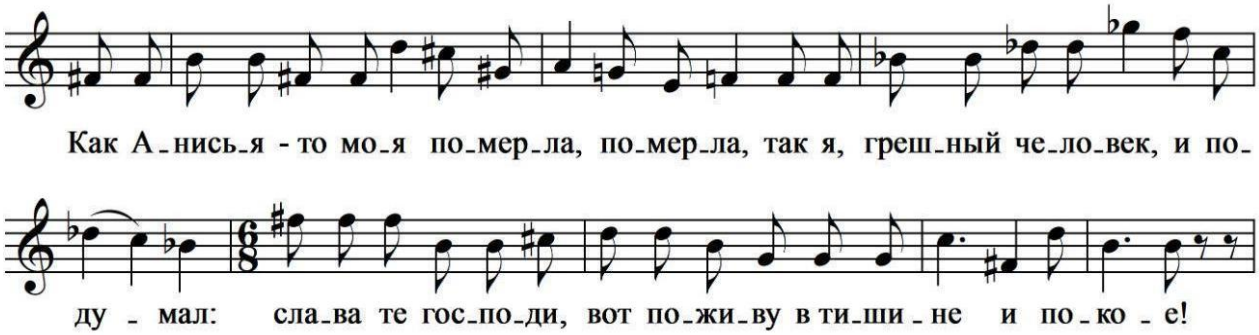
Ритмическое и мелодическое воплощения первой строки и каждого отдельно взятого полустишия выглядят довольно характерными для русского обрядового фольклора, однако данная комбинация не является типичной.

Пример 14. Песня колхозников (I Действие, 3 картина, №8)



В «Арии деда» средний раздел, начинающийся со слов: «Как Анисья-то моя померла» словно отсылает к народным образцам, содержащим мотив смерти жены, воспринимаемой мужем как облегчение и возможность дальнейшей свободной жизни.

Пример 15. Ария деда (I Действие, 4 картина, №12)



Кроме того, первая половина этого фрагмента в музыкальном отношении порождает ассоциации с одной из обработок Прокофьева, не задействованной в качестве прямой цитаты в опере, — шуточной песней «Чернец». Их начальные фразы опираются на квартовые интонации и имеют идентичное метро-ритмическое воплощение. Вторая половина фрагмента в размере 6/8 вновь интонационно и фактурно напоминает былину.

После закрытого показа в конце 1948 года опера подверглась жесткой критике и не была допущена к постановке. Попытку «приблизить музыку к слушателю»[226] заметил лишь Соловьев-Седой, остальные участники обсуждения обвинили Прокофьева в «самоуверенности и зазнайстве, воплощенном в звуке». Позднее исследователи творчества композитора назовут реальными причинами неудачи оперы предвзятое отношение комиссии, а также некачественное исполнение во время показа. Известно, что время, затраченное на репетиции, было очень ограниченным и составило около семи часов.

Относительно взаимодействия с народными напевами, хочется добавить, что Прокофьев не всегда безошибочно интерпретирует стилевые (композиционные, ладо-мелодические, ритмические) принципы подлинных

[226] Вишневецкий И. Г. Сергей Прокофьев. М.: Молодая гвардия, 2009. С. 632.

фольклорных форм. Но его восприятие оказывается более глубоким, нежели представления его критиков и «судей», воспринимающих народное творчество как нечто очень простое и примитивное, служащее на благо идеологически угодных фальсификаций так называемого «послеоктябрьского фольклора».

3.3. Балет «Сказ о каменном цветке»: специфика работы с народными напевами[227]

3.3.1. Уральская тематика в творчестве Прокофьева и рождение авторского замысла

В контексте настоящего исследования особое место занимает тема взаимодействия Прокофьева с народной музыкой. Рассмотрение фактов его творческой биографии позволит детально понять авторское отношение к фольклорному материалу, степень его погруженности в этнографический контекст.

Особого внимания заслуживает источник либретто балета «Сказ о каменном цветке» — сборник «Малахитовая шкатулка» П. П. Бажова и принципы его организации. Важным ракурсом является соотношение сказов и подлинной уральской фольклорной традиции. Еще один аспект исследования направлен на установление степени переработки литературного текста в процессе создания сценария спектакля.

Выявление источников музыкального тематизма, жанровая атрибуция цитируемых образцов составляют важную часть исследования и будут основой дальнейшей аналитической работы с партитурой балета.

Уральская тематика в творчестве Прокофьева возникла вовсе не случайно, как могло бы показаться на первый взгляд. Впервые в этих местах он оказался в мае 1917 года. Предприняв попытку совершить двухнедельное путешествие по Волге, композитор дошел до Казани и оказался перед выбором: продолжить движение по реке на юг до Астрахани или же повернуть на Каму в сторону

---

[227] Тема данного раздела раскрыта также в: статье Долгова (Назарова), Д. К. Народные уральские напевы в балете Сергея Прокофьева «Сказ о каменном цветке // Opera musicologica. 2024. Т. 16. № 2. С. 138–165; магистерской диссертации: Долгова Д. К. «Фольклорные истоки балета С. С. Прокофьева “Сказ о каменном цветке”»: выпускная квалификационная работа (диссертация магистра). СПб.: Академия Русского балета имени А. Я Вагановой, 2022. (Рукопись).

Перми. Строки о живописных северных местах в его дневнике свидетельствуют о том, что выбор в пользу второго маршрута оказался удачным:

«Кама оказалась действительно красивее Волги, и чем выше, тем лучше. Иногда высокие берега, покрытые свежей зелёной травою, круто обрывались в воду красным обрывом, будто поперечный разрез земной поверхности со всеми геологическими наслоениями, а наверху, позади травы, рос хвойный лес с густыми сомкнутыми темными вершинами деревьев и высоко обнаженными прямыми стволами, между которыми чудесно просвечивало голубое небо…»[228].

Столь художественное описание прикамского пейзажа явно свидетельствует о том, что уральская местность еще тогда произвела впечатление на творческую натуру. Уже в первую поездку Прокофьев обращает внимание на некоторые локальные элементы фольклора, например, на то, что жителей Чердыни называют «чердаками». В свойственной ему сатирической манере композитор излагает услышанную им «легенду про город Оханск»: *«Когда дьявол искушал Иисуса Христа, то он показал ему красоты всего мира, но город Оханск прикрыл кончиком своего хвоста, чтобы Иисус Христос не видал такой мерзости»*[229].

Вероятно, впечатления от этой поездки в некоторой степени нашли отражение в первом скрипичном концерте (ор. 19), темы которого будто впитали себя красоту широких просторов Прикамья[230].

Не только природа, но и рабочая среда Урала были знакомы автору балета о Каменном цветке. В марте 1935 года он дал ряд концертов в Свердловске, в том числе на Уральском машиностроительном заводе, а также на Челябинском тракторном заводе. Известно, что композитор был приятно удивлен как атмосферой самих предприятий, так и местной публикой[231].

---

[228] Прокофьев С. С. Дневник. 1907–1933. В 3-х тт. Том 2. 1916–1925. М.: Классика–XXI, 2017. С. 89.

[229] Там же. С. 90.

[230] Вишневецкий И. Г. Сергей Прокофьев. М.: Молодая гвардия, 2009. С.170.

[231] Беляев С. Композитор Сергей Прокофьев в столице Урала // Урал. 2011. № 9. [Электронный ресурс]. URL: http://uraljournal.ru/work-2011-9-27 (дата обращения: 04.12.2024).

В следующий раз Прокофьев посетил эти места летом 1943 года, что было связано с эвакуацией Большого театра в Молотов[232]. Как и двадцать с лишним лет назад, в первые же дни пребывания он снова осуществил путешествие на пароходе по Каме, длившееся более двух недель. На этот раз многочисленные красочные описания лесов, полей, лугов и берегов реки были зафиксированы в мемуарах жены композитора:

«…с удовольствием делала с Сережей прогулки в лес, когда пароход останавливался у красивых берегов Камы, красноватых, с яркими зелеными лугами, густыми лесами, светлыми полянами. Мы совершили четыре чудесных прогулки. Первая прогулка была в гористой местности с ветвистыми раскидистыми деревьями, широкой красной дорогой, прозрачным ручьем. В другой раз, остановившись в Красном Ключе, мы ходили в лес и в поле, где увидели милые васильки, напомнившее нам дорогое Подмосковье»[233].

Из этих же записей можно установить, что в общей сложности в 1943 году Прокофьев провел на Урале три месяца (с 29 июня по 2 октября), регулярно совершая прогулки через Каму на катере в манящий его лес.

После успеха «Ромео и Джульетты» Л. М. Лавровский, поставивший этот балет, неоднократно заводил разговоры с Прокофьевым о совместном создании музыкально-хореографического спектакля. В 1946 году балетмейстер предлагал другие «вечные» истории мирового театра — «Дон Жуан» и «Отелло». Последний отталкивал композитора «своей мрачностью» — он считал, что «сущность этого сюжета “порча крови” и порча настроения»[234].

Известно, что Прокофьев, находясь в поисках подходящего литературного источника, желал «написать большой, ярко национальный балет, насыщенный

---

[232] Название города Пермь в 1940–1957 годах.

[233] Мендельсон-Прокофьева М. А. О Сергее Сергеевиче Прокофьеве. Воспоминания. Дневники (1938-1967) / Науч. ред., предисл. и коммент. Е. В. Кривцова. М.: Композитор, 2012. С. 172.

[234] Там же. С. 279.

русской сказочностью и поэзией северной природы»[235]. По версии М. А. Мендельсон-Прокофьевой, изложенной в ее мемуарах, летом 1948 года Лавровский и композитор уже достаточно предметно обсуждали создание нового балета, но по-прежнему никак не могли выбрать подходящей основы либретто. На этот раз они рассматривали произведения А. С. Пушкина («Сказку о мертвой царевне», «Метель» и другие) и даже собственный сюжет балетмейстера, однако не приходили к единому мнению. Мендельсон-Прокофьева, уже участвовавшая ранее в создании либретто к другим музыкально-театральным сочинениям мужа (операм «Обручение в монастыре», «Война и мир» и «Повесть о настоящем человеке»), решила помочь с возникшей проблемой:

«Видя, что Сереже и Лавровскому очень хочется скорей приняться за работу, и что их раздражает отсутствие подходящего материала, за который можно было бы взяться не откладывая, я предложила им обратить более пристальное внимание на «Каменный цветок» Бажова как на изумительный материал для балета…» [236].

Ранее она читала Прокофьеву вслух «Малахитовую шкатулку», а также обсуждала ее и с хореографом. Оба сочли, что бажовские сказы отлично отзываются на их потребность.

Однако И. Г. Вишневецкий в своей книге «Сергей Прокофьев» представляет немного другую версию. Согласно ей, предложение «одного из уральских сказов Бажова» поступило от Лавровского и было положительно принято композитором:

«А знаете ли какое совпадение, мы только что с Мирой Александровной говорили об этом же, а об Урале, о его природе, я мечтал ещё находясь за границей…»[237].

---

[235] Нестьев И. В. Жизнь Сергея Прокофьева / Ин-т истории искусств министерства культуры СССР, 2-е изд. М.: Советский композитор, 1973. С. 558.

[236] Мендельсон-Прокофьева М. А. О Сергее Сергеевиче Прокофьеве. Воспоминания. Дневники (1938-1967) / Науч. ред., предисл. и коммент. Е. В. Кривцова. М.: Композитор, 2012. С. 368.

[237] Вишневецкий И. Г. Сергей Прокофьев. М.: Молодая гвардия, 2009. С.170.

И. В. Нестьев в монографии «Жизнь Сергея Прокофьева» вовсе сообщает, что тема возникла внезапно. После прочтения сказов композитор тут же представил образы главных героев. Вдохновение подкрепили его собственные недавние впечатления от посещения живописных мест Урала летом 1943 года[238].

Вскоре Лавровский и Мендельсон-Прокофьева принялись за проработку плана и либретто балета, а композитор начал подыскивать музыкально-тематический материал, созвучный образам персонажей сказов — в первую очередь, Хозяйки Медной горы[239].

Уникальность произведений Бажова, органичное сплетение литературного таланта и сокровищ народной поэзии породили значительный интерес к сборнику в первые годы после его выхода в свет. Прокофьев был не единственным, кто обратился к этому источнику. Наибольшую популярность приобрели сказы «Каменный цветок», «Горный мастер» и «Малахитовая шкатулка».

Примечательно, что одним из первых произведений, основанных на этих сочинениях, стал балет «Каменный цветок», созданный в 1944 году уральским композитором А. Г. Фридлендером. Двумя годами позднее режиссер А. Л. Птушко снял одноименный фильм, соединив в нем сюжетные мотивы нескольких бажовских сказов, а спустя еще четыре года композитор К. В. Молчанов написал оперу «Горный мастер» (1950), которая была поставлена в театре им. Станиславского и Немировича-Данченко.

Сценарии первого балета и фильма «Каменный цветок» в сюжетном отношении оказываются довольно близкими либретто балета. Возникает вопрос: был ли знаком с ними композитор и создатели либретто М. А. Мендельсон-Прокофьева и Л. М. Лавровский? Оба автора (Фридлендер и Птушко) взяли в основу своих произведений цикл о Хозяйке медной горы, Даниле-мастере и его

---

[238] Нестьев И. В. Жизнь Сергея Прокофьева / Ин-т истории искусств министерства культуры СССР, 2-е изд. М.: Советский композитор, 1973. С. 558.

[239] Известно, что тема Хозяйки Медной горы, открывающая балет и играющая одну из ключевых сквозных ролей, родилась у Прокофьева практически сразу после того, как был выбран сюжет. Дата ее создания — 18 сентября 1948 — считается началом работы над балетом «Сказ о каменном цветке» (См.: Вишневецкий И. Г. Сергей Прокофьев. М.: Молодая гвардия, 2009. С. 629).

невесте Катерине (в первую очередь, сказы «Горный мастер» и «Каменный цветок»).

При всех схождениях балет Прокофьева оказывается более сюжетно развитым за счет введения в него персонажей и мотивов из других сказов (так, образ Огневушки-Поскакушки вводится на основе одноименной части, герой Северьян взят из «Приказчиковых подошв»). Ниже в таблице указаны сказы и заимствованные из них сюжетные мотивы, послужившие основой либретто:

Таблица 3. Сюжетные мотивы балета

Сказ Бажова	**Заимствованные в балете сюжетные мотивы**
«Медной горы хозяйка»	Деревенский парень встречает Хозяйку Медной горы, которая приводит его в свои владения. Она предлагает женитьбу парню, на что он отвечает, что уже обещал жениться на другой девушке. Малахитница отпускает парня.
«Каменный цветок»	Данила получает заказ от приказчика — изготовить особую чашу. Мастер недоволен получившейся работой. Узнав о каменном цветке во владениях Малахитницы, он желает узнать его секрет.
«Горный мастер»	Данила ушел к Хозяйке, его осталась ждать невеста Катя. Желая вернуть жениха, она находит Малахитницу, которая ставит мастера перед выбором: «С ней пойдешь — все мое забудешь, здесь останешься — её и людей забыть надо»[240]. Данила выбирает невесту и мир людей.
«Две ящерки»	Хозяйка Медной горы, принимающая облик ящерки.
«Приказчикова подошвы»	Приказчик Северьян держит в страхе своей плеткой все село. Его попытка поймать Малахитницу заканчивается, тем что та превращает Северьяна в кусок камня.
«Огневушка-Поскакушка»	Огневушка-Поскакушка появилась из костра и вывела героя из леса.

Вероятно, созданный на основе бажовских сказов сюжет отражал стремление композитора продолжить традицию музыкально-театральных жанров, берущую начало от сказочных опер М. И. Глинки («Руслан и Людмила») и Н. А.

[240] Бажов П. П. Малахитовая шкатулка. М.: Правда, 1980. С. 110.

Римского-Корсакова[241]. В этих сочинениях, помимо многочисленных перипетий между волшебными персонажами, присутствует любовная линия, связывающая представителей мира людей.

В целом тему сказки можно назвать сквозной в творчестве Прокофьева. Помимо театральных жанров (упомянутые выше балеты «Шут» и «Золушка», а также опера «Любовь к трем апельсинам») ее можно встретить и в симфонических (симфоническая сказка «Петя и волк», ор. 67), камерно-вокальных («Гадкий утенок» для голоса с фортепиано, ор. 18) и инструментальных (фортепианный цикл «Сказки старой бабушки», ор. 31) сочинениях автора.

На первый взгляд, сборник сказов Бажова — яркий пример фальсификации в области фольклористики. Такое явление было довольно типичным для советской науки 1930-х годов, когда ученые и собиратели активно вмешивались в фольклорные процессы на различных уровнях. Результатом этой деятельности стало образование первых народных хоров (Государственный русский народный хор им. М. Е. Пятницкого, Русский народный хор северной песни, Государственный академический Кубанский казачий хор и другие). Новые методы работы со сказителями повлекли возникновение советских плачей, плачей-сказов, сказов, сказок, а также жанра, так называемых, «новин», посвященных главным политическим деятелям страны (В. И. Ленину, И. В. Сталину, С. М. Кирову, Н. К. Крупской и другим).

Многочисленные сборники того времени старались безоговорочно соответствовать запросам политической власти. Фольклористам приходилось вступать в «соавторство» с народными исполнителями как на стадии записи, так и на стадии редактуры текстов. Так, например, ярко отразил все эти процессы масштабный тщательно откорректированный сборник «Творчество народов СССР» (1937), в котором опубликовано около «250 произведений,

---

[241] В творчестве последнего Прокофьев помимо «Снегурочки» особенно ценил «Сказ о невидимом граде Китеже и деве Февронии» (См. Долинская Е. Б. Театр Прокофьева. М.: Композитор, 2012. С. 337).

прославляющих советскую власть и ее вождей, сложенных русскими народными сказителями и представителями народов СССР»[242].

Известно, что «Малахитовая шкатулка» возникла изначально как ответ на запрос о рабочем фольклоре. Краеведу В. П. Бирюкову была поручена организация записи и публикации уральского дореволюционного фольклора. В результате собирательской деятельности им было озвучено заявление об отсутствии в этой местности образцов народного творчества рабочего класса, на что Бажов возразил имеющимися в его «багаже» сказами, вошедшими в конечном итоге в сборник «Дореволюционный фольклор на Урале»[243].

Во время подготовки первой публикации «Малахитовой шкатулки» в 1936 г. сам Бажов воспринимал свой сборник как фольклорный, сказы в котором восстановлены по памяти. Их авторство он приписывал пожилому сторожу заводского склада Василию Алексеевичу Хмелинину (дедушке «Слышко»), от которого он якобы услышал рассказы в 1890-е гг. В 1930-1940-е гг. писатель на расспросы о фольклорной основе его сочинений отвечал, что «ничего не сочиняет, а просто в меру своих сил, способностей передает то, что когда-то слышал в рабочей среде»[244].

Однако В. В. Блажес в своей книге «Бажов и рабочий фольклор» сообщает, что писатель «создавал варианты отдельных сцен, подыскивал имена героям, тщательно продумывал диалоги, менял сцепления эпизодов»[245]. В дальнейшем «Малахитовая шкатулка» пополнялась новыми произведениями, менялся и их порядок, нарушалась первичная строгая цикличность сборника. Более того, в 1940-е гг. Бажов исключает имя Хмелинина из своих рукописей. В это время он осознает, что его сказы вовсе не фольклорные, а авторские.

---

[242] Иванова Т. Г. История русской фольклористики XX века: 1900-первая половина 1941 гг : монография. СПб: Дмитрий Буланин, 2009. С. 679.

[243] Дореволюционный фольклор на Урале / Собрал и сост. В. П. Бирюков. Свердловск: Свердлгиз, 1936. 364 с.

[244] Блажес В. В. П. П. Бажов и рабочий фольклор. Свердловск: Уральский гос. ун-т, 1982. С. 6.

[245] Там же С. 28.

Существует предположение о том, что Бажов ввиду своей природной скромности долгое время не признавал свое авторство, считая себя, в первую очередь, собирателем и фольклористом. Будучи уроженцем Пермской губернии, Бажов с юных лет неоднократно совершал поездки по Уралу с целью записи рабочего фольклора. Богатый экспедиционный опыт позволял ему сочинить свои сказы в стиле, максимально приближенном к традиции. Сложно сказать, в какой степени подлинный уральский фольклор выступал непосредственным источником сказов Бажова — настолько искусно он оперирует фольклорными символами и следует поэтическим закономерностям.

Известно, что многие персонажи имеют прототипов в этой местности (уже упоминавшийся рассказчик — дед «Слышко», горщик Данила Кондратьевич Зверев[246] — прообраз Данилы-мастера, резчик Иван Николаевич Бушуев[247] — Иван Крылатко), а их поведение соответствует правилам сказочной поэтики. Азовка, Малахитница, Поскакушка и Полоз хорошо знакомы жителям уральских деревень. Для понимания степени принадлежности сказов «Малахитовой шкатулки» и ее героев к этнографически достоверному уральскому народному творчеству предлагается рассмотреть подробнее бытование в тех краях мифологем, связанных с названными выше персонажами.

С конца XVII века на Урале активно развивается горная добыча. Считается, что обусловленные ей предания о духах-хозяевах гор возникли на основе типологии божеств коренных народов. Все названные выше мифологические персонажи связаны с подземным миром.

Наиболее проработанным и соответствующим фольклорной традиции оказывается образ Хозяйки медной горы (Малахитницы) — персонажа, распространенного на довольно небольшой территории Урала. При этом сам

---

[246] Данила Кондратьевич Зверев (1858–1938) — уральский добытчик цветных металлов и самоцветов. Как и бажовский Данила отличался слабым здоровьем, которое компенсировал трудолюбивым характером. Его учитель Самоил Прокопьевич Южаков стал прототипом Прокопьича, к которому отправили в подмастерье главного героя сказа «Каменный цветок».

[247] Иван Николаевич Бушуев (1798–1835) — гравер оружейной фабрики в городе Златоуст (ныне — Челябинская область).

архетип духа гор, выступающий разновидностью духов-хозяев местности, широко распространен среди народов России и Европы (немецкий Рюбецаль, чешско-польский Пустецкий, донбасский Шубин, уральский Полоз).

Уральская Малахитница («горная матка»), по всей видимости, связана с локусом Медной горы — народным названием Гумешевского медного рудника[248], расположенного в городе Полевском Свердловской области. Фольклорист В. В. Блажес отмечает, что в ходе экспедиции в 1981 году в Сысертском районе Свердловской области — на родине Бажова — были зафиксированы фрагментарные репортажи о Хозяйке Медной горы. Судя по ним, этот образ имеет этико-эстетическую направленность: в глазах местных жителей Малахитница представлялась как справедливая распорядительница богатств:

«Если человек добрый, то она ему добро делала: богатства давала, а если человек злой, то и она ему зло делала»[249].

Азовка и Поскакушка также имеют антропоморфный облик. Первая, как и Хозяйка (часть местного населения отождествляют два этих персонажа[250]), связана с конкретным географическим объектом — горой Азов, расположенной неподалеку от Медной горы, однако она имеет более древние корни[251]. Основная функция Азовки — охрана сокровищ путем запугивания искателей криком, свистом и стонами. Об этом свидетельствуют былички, записанные в свердловских экспедициях Блажесом:

«На Азов-горе сколько люди ходили, всегда слышали: стон-стоном стоит. Говорили, что там живет какая-то царица прокляненная…»

---

[248] Крупнейшее в Российской Империи месторождение малахита, открытое в 1702 году. Вскоре в 1724 году был основан Полевской медеплавильный завод.

[249] Блажес В. В. Рабочие предания родины П. П. Бажова // Фольклор Урала. Свердловск: Урал. гос. ун-т, 1983. Вып. 7: Бытование фольклора в современности (на материале экспедиций 60-80 годов). С. 9.

[250] Там же, С. 10.

[251] Мурзин А. А. О мифологических представлениях горнозаводского населения дореволюционного Урала // Горнозаводской Урал в XVIII - начале XX в.: проблемы социокультурной истории: сборник научных статей. Екатеринбург: Банк культурной информации, 2006. С. 82.

«Боялись ходить в те места, на Азов-гору. Девка Азовка пугала людей, завораживала. Человек запутает, заблудит. Поганое место, туда раньше ходили очень редко. Мимо ездить даже боялись, старались проскочить это место»[252].

Образ Поскакушки чаще всего представлен в виде молодой девушки, которая «скачет и золото показывает». Происхождение персонажа также связано с конкретным топонимом — речкой Поскакухой[253], название которой жители ближайших населенных пунктов объясняют расположенным на ней золотым прииском:

«Поскакуха у нас речка есть. Там необычное золото: местами есть, местами нет. Вот есть золото, жила вроде, а рядом шурф бьют — нет его. Перепрыгнут дальше, бьют шурф — снова золото. Вот и «прыгают», «скачут» шурфами, поэтому и речку Поскакухой назвали»[254].

Сведений о возникновении Поскакушки из огня зафиксировать не удалось[255]. Таким образом можно предположить, что данный мотив был дополнен самим Бажовым, опиравшемся на цветовую ассоциацию золота и пламени. Возможна и другая версия: автор сказов соединил в своем персонаже черты горного духа и «огневицы» — покровительницы огня и пожаров, предания о которой встречались примерно на тех же территориях, что и былички о Поскакушке. Огневица часто выступает в роли спасателя пострадавших в социально-бытовых конфликтах[256].

---

[252] Блажес В. В. Рабочие предания родины П. П. Бажова // Фольклор Урала. Свердловск: Урал. гос. ун-т, 1983. Вып. 7: Бытование фольклора в современности (на материале экспедиций 60-80 годов). С. 8.

[253] Левый приток реки Чусовая, протекающей по территории Челябинской, Свердловской областей и Пермского края, впадает в реку Каму.

[254] Блажес В. В. Рабочие предания родины П. П. Бажова // Фольклор Урала. Свердловск: Урал. гос. ун-т, 1983. Вып. 7: Бытование фольклора в современности (на материале экспедиций 60-80 годов). С. 10.

[255] Мурзин А. А. О мифологических представлениях горнозаводского населения дореволюционного Урала // Горнозаводской Урал в XVIII - начале XX в.: проблемы социокультурной истории: сборник научных статей. Екатеринбург: Банк культурной информации, 2006. С. 81.

[256] Там же. С. 82.

Типологически близким персонажем Азовке, Хозяйке Медной горы и Поскакушке выступает Бабка Синюшка. Однако исследователи отмечают, что данный образ «Малахитовой шкатулки» не имеет фольклорных аналогов[257] в уральском фольклоре.

Великий Полоз («желтопузик»[258], «горный батюшка») имеет зооморфный облик и обитает там, где находится «золотая жила» («Где Полоз пройдет, золото ищут. Змея такая, толстая…»[259]). Для уральских и башкирских преданий о Великом Полозе характерен мотив награждения обездоленных (функция дарителя)[260], отражающий социальное начало.

Эти мифологические представления позволяют предполагать, что Бажов не просто обладал глубокими познаниями в области уральского фольклора, а сам являлся практически носителем традиции. По мнению В. В. Блажеса, ему удалось усвоить не только «широкий круг сюжетов, жанровую специфику, основные проблемы родного фольклора, “технику” создания фольклорных произведений, но и весь комплекс традиционных воззрений, сущность социального мироощущения, строй образного народного мышления, закономерности которого пронизывают его (носителя) видение мира»[261]. Таким образом, его сказам в некотором смысле нельзя отказывать в достоверности.

Еще одна характерная черта несказочной народной прозы, проявившаяся в произведениях Бажова — цикличность. Так, объединение сказов «Каменный цветок» и «Горный мастер» напоминает дилогию: по всей видимости, второй из них является продолжением первого. Об истории семьи Данилы и Катерины

---

[257] Швабауэр Н. А. Типология фантастических персонажей в фольклоре горнорабочих Западной Европы и России: дис. на соискание уч. степени канд. филолог. наук. Челябинск, 2002. (Рукопись).

[258] Безногая ящерица.

[259] Блажес В. В. Рабочие предания родины П. П. Бажова // Фольклор Урала. Свердловск: Урал. гос. ун-т, 1983. Вып. 7: Бытование фольклора в современности (на материале экспедиций 60-80 годов). С. 16.

[260] Швабауэр Н. А. Типология фантастических персонажей в фольклоре горнорабочих Западной Европы и России: дис. на соискание уч. степени канд. филолог. наук. Челябинск, 2002. (Рукопись).

[261] Блажес В. В. П. П. Бажов и рабочий фольклор. Свердловск: Уральский гос. ун-т, 1982. С. 80-81.

также повествуют «Теплая грань» и «Хозяйкино зарукавье». В другой цикл можно объединить «Хозяйку медной горы» и ее продолжение — «Малахитовую шкатулку». При этом обе группы сказов также оказываются сюжетно связанными.

Как уже было сказано выше, одним из соавторов либретто стал выдающийся советский хореограф Л. М. Лавровский. Не обошелся без его участия и сам процесс создания музыкального текста. Лавровский являлся на тот момент главным балетмейстером Большого театра, в котором уже был представлен их совместный с Прокофьевым балет «Ромео и Джульетта». Здесь же изначально и предполагалась премьера нового балета, поэтому постановщика особенно интересовали все детали музыкальной драматургии.

Известно, что именно Лавровский уговорил Прокофьева ввести в седьмую картину нового балета номера цыганских плясок (№ 32 «Цыганская пляска», № 34 «Соло цыганки и общая кода») — администрация театра желала видеть на сцене «цыганский и кабацкий разгул». Балетмейстер пригласил пианиста Семена Клементьевича Стучевского в Николину Гору, на дачу к композитору. Последний довольно резко отреагировал на его импровизации:

«Простите, я затворю окна. Я не могу допустить, чтобы такие звуки неслись с дачи Прокофьева!»[262]

В результате он обратился в Дом звукозаписи[263][264] за фонограммами цыганского фольклора, изучение которых привело к появлению номеров, наполненных соответствующим самобытным колоритом.

Исходя из идеи автора, содержательной основой его балета стала русская тематика с использованием национально окрашенного музыкального материала. В случае с цыганской музыкой, он понимал, что использование стилизаций не будет гармонично сочетаться с фольклорной основой либретто. Как считает исследователь творчества Прокофьева И. Г. Вишневецкий, «… мало желания

---

[262] Вишневецкий И. Г. Сергей Прокофьев. М.: Молодая гвардия, 2009. С.639.

[263] Нестьев И. В. Жизнь Сергея Прокофьева / Ин-т истории искусств министерства культуры СССР, 2-е изд. М.: Советский композитор, 1973. С. 559.

[264] С 1958 года — Государственный дом радиовещания и звукозаписи.

было у него писать нелепые “русские пляски” в 4/4 — из числа тех, что наяривали по радио оркестры народных инструментов. Настоящая музыка восточных славян, слышанная им в детстве в Сонцевке, звучала иначе»[265].

На поверхности возникала потребность поиска подлинных музыкальных источников. Для создания русского колорита Прокофьев в очередной раз обратился к народным мелодиям[266]. На данный момент установлено, что он использовал в балете от пяти до шести[267] фольклорных образцов, большинство из которых играют сквозную роль[268].

Для достоверного воссоздания картин уральского быта Прокофьев счел необходимым прибегнуть к цитированию местного песенного фольклора и обратился к ассистентам Кабинета народной музыки Московской консерватории — Алексею Николаевичу Аксенову и Борису Федоровичу Смирнову. Специально для композитора они расшифровали несколько образцов, недавно записанных от коллективов из Свердловской области, которые составляли основу Уральского народного хора под управлением Л. Л. Христиансена и приехали в Москву для участия во Всероссийском смотре сельской художественной самодеятельности. Звукозаписи песен были приурочены к концерту, состоявшемуся 28 февраля 1948 г., и осуществлены Е. В. Гиппиусом в Кабинете народной музыки, а также А. Н. Аксеновым и К. Г. Свитовой[269] во Всесоюзном Доме народного творчества (ВДНТ). Материалы ВДНТ позднее были скопированы в Кабинет народной музыки[270].

Рукописные нотации, переданные композитору, были обнаружены автором настоящей диссертации в Российском государственном архиве литературы и

---

[265] Вишневецкий И. Г. Сергей Прокофьев. М.: Молодая гвардия, 2009. С.639.

[266] Нестьев И. В. Жизнь Сергея Прокофьева. М.: Советский композитор, 1973. С. 563.

[267] Возможность рассмотрения одной из песен в качестве цитаты представляется спорной.

[268] Долгова (Назарова) Д. К. Народные уральские напевы в балете Сергея Прокофьева «Сказ о каменном цветке» // Opera musicologica. 2024. Т. 16. № 2. С. 138–165.

[269] Свитова Клавдия Георгиевна (1909–1985) — сотрудница Кабинета народной музыки.

[270] См.: Рабочая книга фонограмм № 1 Научного центра народной музыки имени К. В. Квитки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

искусства (РГАЛИ)[271]. Из полутора десятка расшифрованных образцов Прокофьев выбрал причитание и три песни — лирическую, хороводную и свадебную.

В музыковедческой литературе впервые на темы, «частично “процитированные” автором», указывает И. В. Нестьев[272]. В дальнейшем названия пяти песен были перечислены С. А. Петуховой в статье «Балет С.С. Прокофьева “Сказ о каменном цветке”: замысел, создание, премьера»[273], основанной на многочисленных материалах РГАЛИ. Однако непосредственное сравнение архивных расшифровок песен с прокофьевской партитурой ранее никем не производилось. Авторы монографических работ зачастую совершают довольно серьезные неточности в жанровом определении используемых образцов (причитание «Восхожо красное мое солнышко» называют песней[274], плясовую «Чернец» — «скоморошиной»[275]), что может приводить к ошибочным выводам в понимании их интерпретации автором балета.

Две севернорусские песни — «Што не нофмоностырь становилсе» и «В зеленом саду соловьюшко» — были ранее использованы композитором в «Обработках русских народных песен для голоса с фортепиано» (ор. 104).

На данный момент удалось обнаружить соответствия между номерами балета «Сказ о каменном цветке» и следующими опубликованными и архивными этнографическими материалами:

Таблица 4. Использование цитат народных песен в балете

Народная песня	**Жанр**	**Номера балета**	**Примечания**
«Што не ноф моностырь»	хороводная	1) «Пляс Северьяна» (№ 33) 2) «Выход Катерины и буйство Северьяна» (№ 35)	Использована в номере «Чернец» из ор.104

[271] Русские народные песни Свердловской области, находящиеся в фонетической записи в Кабинете народной музыки Московской консерватории, в расшифровке Б. Смирнова и А. Аксенова, сделанной для С. С. Прокофьева // РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. ед. хр. 1055. 8 л.

[272] Нестьев И. В. Жизнь Сергея Прокофьева. М.: Советский композитор, 1973. С. 563.

[273] Петухова С. А. Балет С.С. Прокофьева «Сказ о каменном цветке»: замысел, создание, премьера // Современные проблемы музыкознания. 2020. № 3. С. 169.

[274] Там же. С. 229.

[275] Нестьев И. В. Жизнь Сергея Прокофьева / Ин-т истории искусств министерства культуры СССР, 2-е изд. М.: Советский композитор, 1973. С. 559.

«В зеленом саду соловьюшко»	лирическая	1) «Танец неженатиков» (№ 11) 2) «Уральская рапсодия» (№ 29) 3) «Русский танец» (№ 31)	Использована в номере «Дунюшка» из ор.104
«Звездочка моя ночная»	лирическая	1) «Встреча Данилы с односельчанами» (№ 4) 2) «Интермедия 1. Сцена Северьяна с рабочими» (№ 6) 3) «Монолог Данилы и ответ Хозяйки» (№ 22) 4) «Северьян и рабочие. Предостережение Хозяйки» (№ 24) 5) «Уральская рапсодия» (№ 29)	
«Восхожо красное мое солнышко»	причитание	1) «Прощание Катерины с подружками» (№ 8) 2) «Где ты, Данилушка?» (№ 27) 3) «Диалог Катерины с Хозяйкой» (№ 42)	
«Я по жердочке шла»	хороводная	«Уральская рапсодия» (№ 29)	
«Уж ты камка»	свадебная величальная	1) «Уральская рапсодия» (№ 29) 2) «Интермедия» (№ 30)	

Приведем полную паспортизацию песен, описанных в таблице выше:

Таблица 5. «Паспортные» данные обнаруженных источников

Название песни	**Место записи**	**Дата записи**	**Исполнители**	**Собиратели**	**Используемая в работе расшифровка**
«Што не ноф моностырь»	Архангельская обл., Карпогорский р-н, Ваймушский с/с, д. Ваймуша	1927	М. И. Ботова (20 л.) и хор	Е. В. Гиппиус, З. В. Эвальд	Песни Пинежья / под общ. ред. Е. В. Гиппиуса. — М.: Гос. муз. изд., 1937. Кн.2. — С. 204. (№128)
«В зеленом саду	Олонецкая губ., Повенецкий уезд,	1936	Г. О. Кукушкина, А. И. Белова,	З. В. Эвальд	ФА ИРЛИ, РФ, п. 5, ед. хр. 1, № 9.

соловьюшко»	Шунгская вол., д. Лазарево[276]		Г. И. Потретова, Л. М. Левина		
«Звездочка моя ночная»	Свердловская обл.	1948	Хор под управлением Л. Христиансена, запевает А. Смирнягина	А. Н. Аксенов и К. Г. Свитова (Копии ВДНТ)	РГАЛИ Ф. 1929. Оп. 1. ед. хр. 1055
«Я по жердочке шла»					
«Восхожо красное мое солнышко»	Свердловская обл., Каменский р-н, Барабановский с/с,	1948	Еремина Е. И. (запев), Еремина В. С., Якимова Н. А., Овсянникова А. С., Овсянникова Е. С., Овсянникова Н. А. (причет)	Е. В. Гиппиус	РГАЛИ Ф. 1929. Оп. 1. ед. хр. 1055
«Уж ты камка»					

Таким образом, тематическую основу балета составили фольклорные образцы, записанные на Урале и Русском Севере. Все они отвечали запросам композитора на поиск «свежего материала». Более того, свердловские записи Аксенова и Смирнова были осуществлены непосредственно в год начала создания «Сказа о каменном цветке».

Кроме того, Сергей Сергеевич в новом балете использует мелодии из ранее написанных сочинений, в той или иной степени национально окрашенных — музыки к фильму «Иван Грозный» (1942), массовой песни «К Родине» (1946).

***

Проследив этапы зарождения замысла балета, можно прийти к выводу, что создание нового произведения и выбор его тематики оказались довольно естественными и гармоничными и проистекали из творческих запросов композитора (как внутренних, так и внешних). В целом, увлечение Прокофьева подлинной русской песней с годами лишь нарастало. В поздний период

[276] В настоящее время в составе Медвежьегорского района республики Карелия.

творчества он неоднократно обращался к различным фольклорным источникам в процессе создания новых сочинений (в первую очередь, в операх «Семен Котко» и «Повесть о настоящем человеке», Обработках русских народных песен ор. 104 и ор. 106).

Непосредственный интерес к Уралу и его фольклору также вызревал у автора балета «Сказ о каменном цветке» еще с юности и находил воплощение в более ранних сочинениях (балет «Шут»). В итоге, к моменту создания балета, он имел сформировавшиеся представления о природе, истории, быте и горнозаводском фольклоре этих территорий и смог оригинально преломить их сквозь призму своего музыкального дарования.

Как истинный новатор, в процессе создания балета Прокофьев прибегает к актуальным как литературным, так и музыкальным источникам («Малахитовая шкатулка» увидела свет в 1936 году, записи от песенных коллективов Свердловской области были осуществлены в 1948 году). Важнейший образ бажовских сказов — справедливой Хозяйки Медной горы — был созвучен и социально-политической идеологии той эпохи. Но, пожалуй, более важным для композитора было то, что и фольклорный сюжет, и уральские песни на этот раз соответствовали его потребности в работе с этнографически подлинным материалом.

Прокофьев словно разгадывает принцип Бажова, который заимствует подлинные фольклорные мотивы, но комбинирует их сам по законам народной поэтики. Усвоив эти «правила», и композитор, и авторы либретто довольно свободно относятся к выбранному литературному источнику и оригинально группируют его сюжетные мотивы[277].

---

[277] Подтверждением включенности композитора в работу над сценарием могут служить слова М. А. Мендельсон-Прокофьевой: «Либретто балета написано Лавровским и мною. Конечно, многое туда внесено Сережей, - с ним согласовано всё, до мельчайших деталей» (См. Мендельсон-Прокофьева, М. А. О Сергее Сергеевиче Прокофьеве. Воспоминания. Дневники (1938-1967) / Науч. ред., предисл. и коммент. Е. В. Кривцова. М.: Композитор, 2012. С. 368.).

3.3.2. Специфика работы композитора с народными напевами при создании партитуры балета «Сказ о каменном цветке»[278]

Для того, чтобы оценить проявление русской тематики балета в музыкальном отношении, необходимо сопоставление аутентичных образцов с партитурой балета. Наблюдения в этой области позволят составить характеристику фольклорному аспекту стиля Прокофьева.

Все пять процитированных народных мелодий имеют сквозное значение и связаны с созданием образов персонажей мира людей, в первую очередь — главных героев: Данилы, Катерины, Северьяна, а также массовых сцен, рисующих картины народного быта.

Впервые цитата фольклорного материала в балете возникает в номере «Встреча Данилы с односельчанами» (№ 4). В его вступительном разделе композитор использует народную лирическую песню «Звездочка моя ночная».

Поэтический текст песни имеет силлабо-тоническую организацию стиха, что говорит о его довольно позднем происхождении. Напев же оказывается более традиционным и обладает комплексом признаков, характерных для стилистики русских протяжных песен. Их типичной особенностью является сочетание нескольких фраз, каждая из которых имеет свою ладовую опору. Песня в нотации, находившейся в руках композитора, представлена в двухголосной фактуре «ленточного»[279] типа с эпизодическим возникновением трехголосия, порождающего отдельные аккордовые комплексы. Расшифровка не дает представления о составе исполнителей, однако ее звуковысотные границы (от фа малой октавы до си первой) указывают на то, что «Звездочка моя ночная» была исполнена женской группой хора. Тем не менее, широкий диапазон и принципы

---

[278] См. об этом также в статье автора диссертации: Долгова (Назарова), Д. К. Народные уральские напевы в балете Сергея Прокофьева «Сказ о каменном цветке» / Д. К. Долгова // Opera musicologica. 2024. Т. 16. № 2. С. 138–165.

[279] Согласно терминологии В. М. Щурова при ленточном многоголосии «голоса движутся параллельно, в основном в терцию, образуя квинтовые, квартовые и иные созвучия, а также иногда сливаясь в унисон» (см. Щуров В. М. Стилевые основы русской народной музыки. М.: Московская государственная консерватория, 1998. С. 233).

развития мелодии позволяют сопоставить ее с образцами мужской песенной традиции.

Пример 16. Расшифровка песни «Звездочка моя ночная»

♩=44

Зве - здо-чка мо-я ноч-на - - - я за-чем до

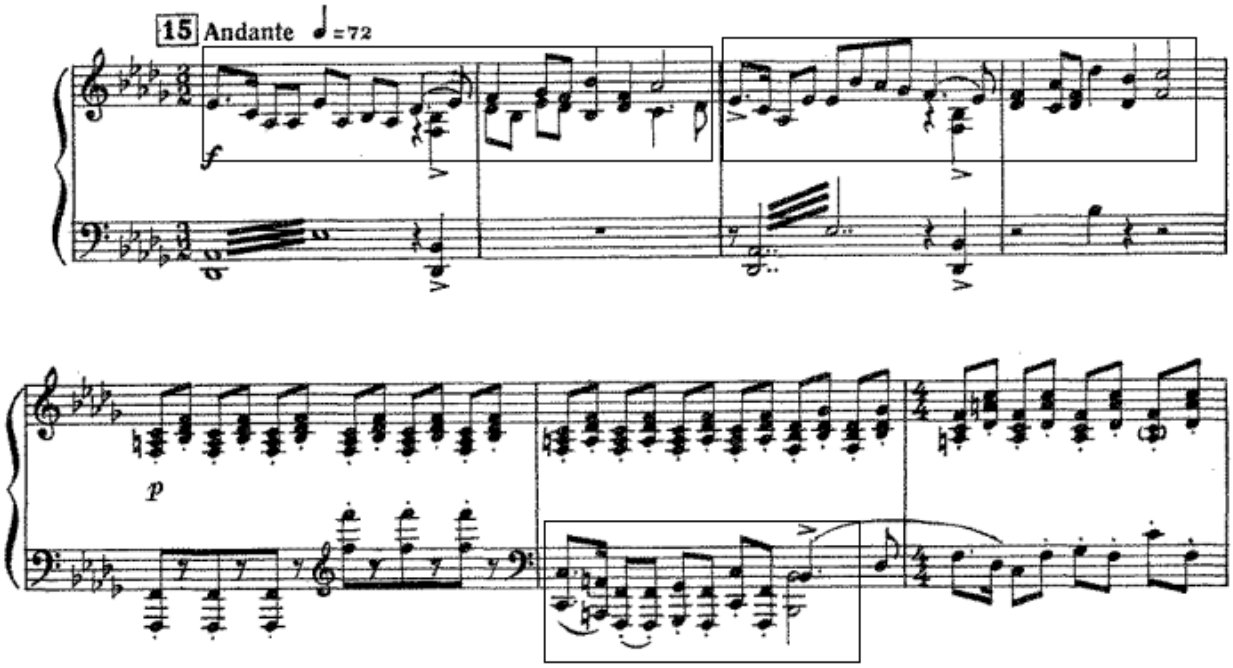
пол-но-чи го-ришь ко-роль, ко - роль о чем взды ха

ешь со стра - хом [ре - чи го - во-ришь]

Прокофьев цитирует лишь запев и начало хорового подхвата (часть мелодической строфы, соответствующая первой и началу второй строк четверостишия), после чего использует варьированный повтор этого же фрагмента. При этом он сохраняет звуковысотные и ритмические особенности песни, а также его основные фактурные принципы, но допускает некоторую свободу в изложении напева. Первые два проведения темы звучат в партии валторн.

После краткого проигрыша начинается третье проведение у виолончелей и контрабасов. Именно в нем на пятую восьмую приходится секундовый ход, соответствующий расшифровке:

Пример 17. Фрагмент номера «Встреча Данилы с односельчанами»

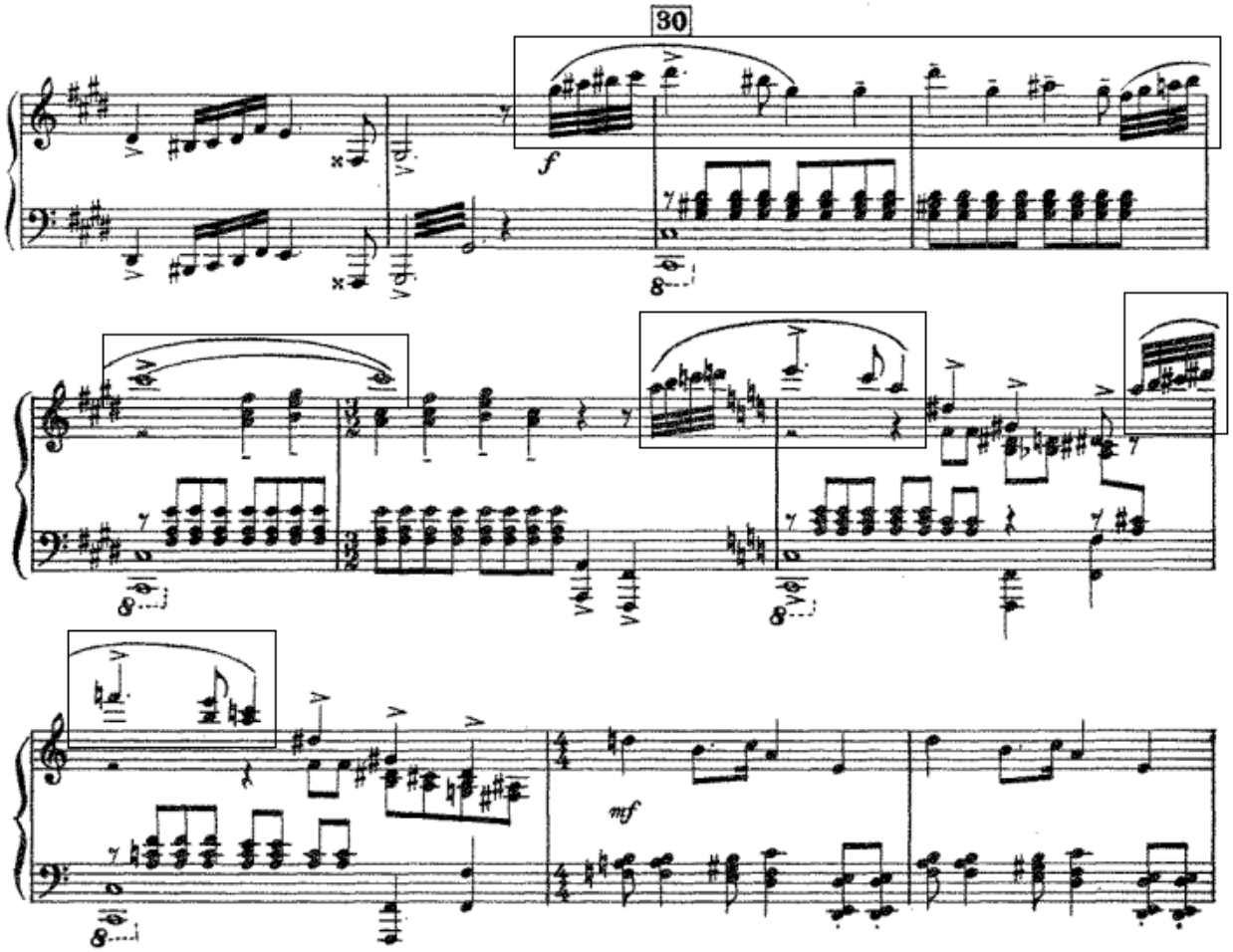


В дальнейшем эта тема встречается в ряде других номеров. Ее драматургическая трактовка осложнена тем, что в постановке Григоровича три из пяти номеров, в которых она используется, купированы (в том числе и сам номер «Встреча Данилы с односельчанами»). В клавире также отсутствуют какие-либо ремарки Прокофьева о действии на сцене.

Во второй раз мелодия песни «Звездочка моя, ночная» встречается почти сразу — в среднем разделе номера «Интермедия — Сцена Северьяна с рабочими» (№ 6). Здесь от нее сохраняется лишь запев. Тема начинается со стремительного тиратного пассажа кларнета, продолжают ее медные духовые. Она звучит в двукратном увеличении в размере 4/4 и на той же высоте, что в номере «Встреча Данилы с односельчанами» (при этом запись дана в энгармонически равной тональности).

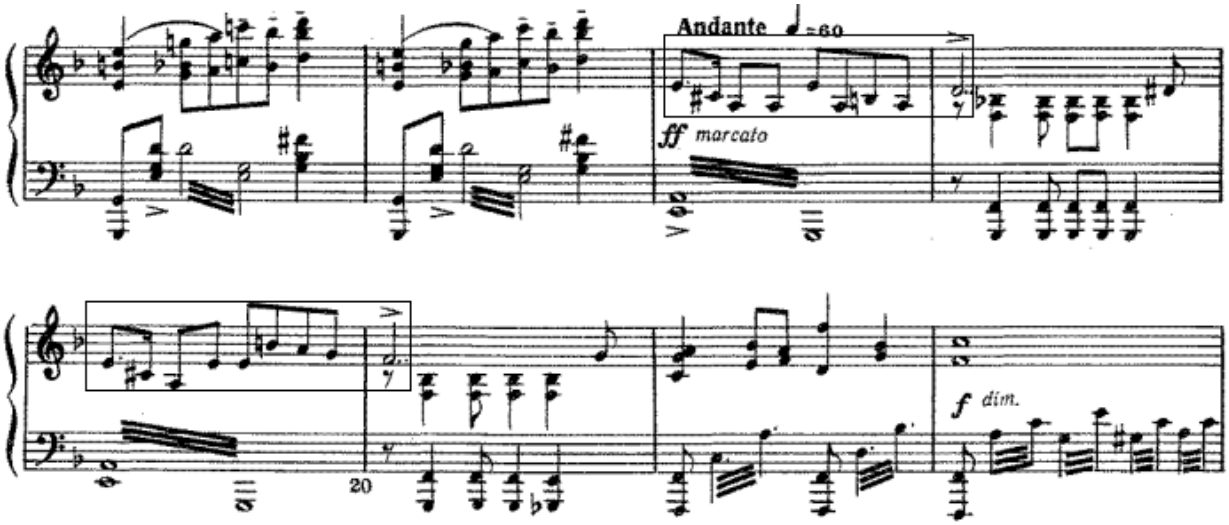
Тема проводится целиком один раз, затем из нее вычленяется начальный мотив — нисходящее движение по трезвучию в пунктирном ритме. Его развитие представляет собой неточную восходящую секвенцию: первый раз мотив повторяется на полтона выше, приобретая минорный окрас, в следующем звене секвенции он и вовсе интервально видоизменяется, будто разрушаясь:

Пример 18. Фрагмент номера «Интермедия — Сцена Северьяна с рабочими»



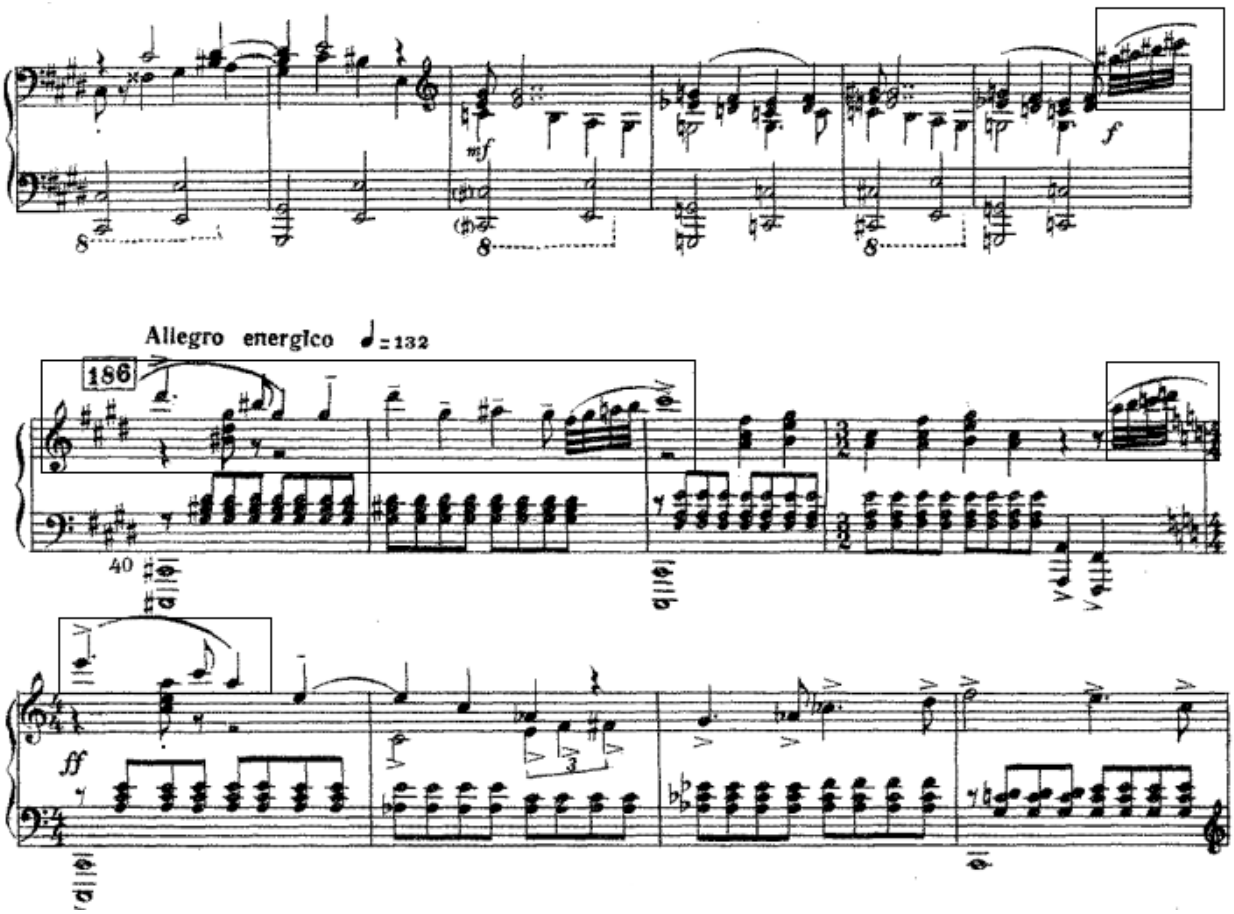
В следующий раз мелодия цитируется в номере «Монолог Данилы и ответ Хозяйки» (№22). На этот раз вновь используется только запевная часть строфы, которая звучит на полтона выше, однако в темпо-ритмическом и тембровом отношениях этот вариант темы более близок первому проведению. Сохраняются и ее композиционные параметры, в том числе — варьированный повтор запева. Смена трехдольного размера на четырехдольный привносит в нее черты марша:

Пример 19. Фрагмент номера «Монолог Данилы и ответ Хозяйки»



Вновь напев используется в номере «Северьян и рабочие. Предостережение Хозяйки», где мелодия почти точно повторяется в том виде, в котором она звучала в номере «Интермедия — Сцена Северьяна с рабочими»:

Пример 20. Фрагмент номера «Северьян и рабочие. Предостережение Хозяйки»



В результате обозначаются две сферы применения темы, которые связаны с образами Данилы и Северьяна. Для первой характерен экспозиционный тип изложения мелодии песни «Звездочка моя ночная» (внутреннее тональное единство, композиция, организованная по принципу строфичности), для второй — развитие напева по принципу мотивной разработки. Порядок чередования вариантов темы позволяет выделить два трехчастных блока, имеющих схожую структуру и основанных на взаимодействии Данилы с женскими персонажами. В них противопоставление образных сфер оттеняется номерами, имеющими лирико-фантастический характер.

Таблица 6. Сопоставление двух трехчастных блоков

№ 4 Встреча Данилы с односельчанами	№ 22 Монолог Данилы и ответ Хозяйки
№ 5 Сцена и лирический дуэт Катерины с Данилой	№ 23 Хозяйка показывает Даниле каменный цветок
№ 6 Интермедия 1. Сцена Северьяна с рабочими	№ 24 Северьян и рабочие. Предостережение Хозяйки

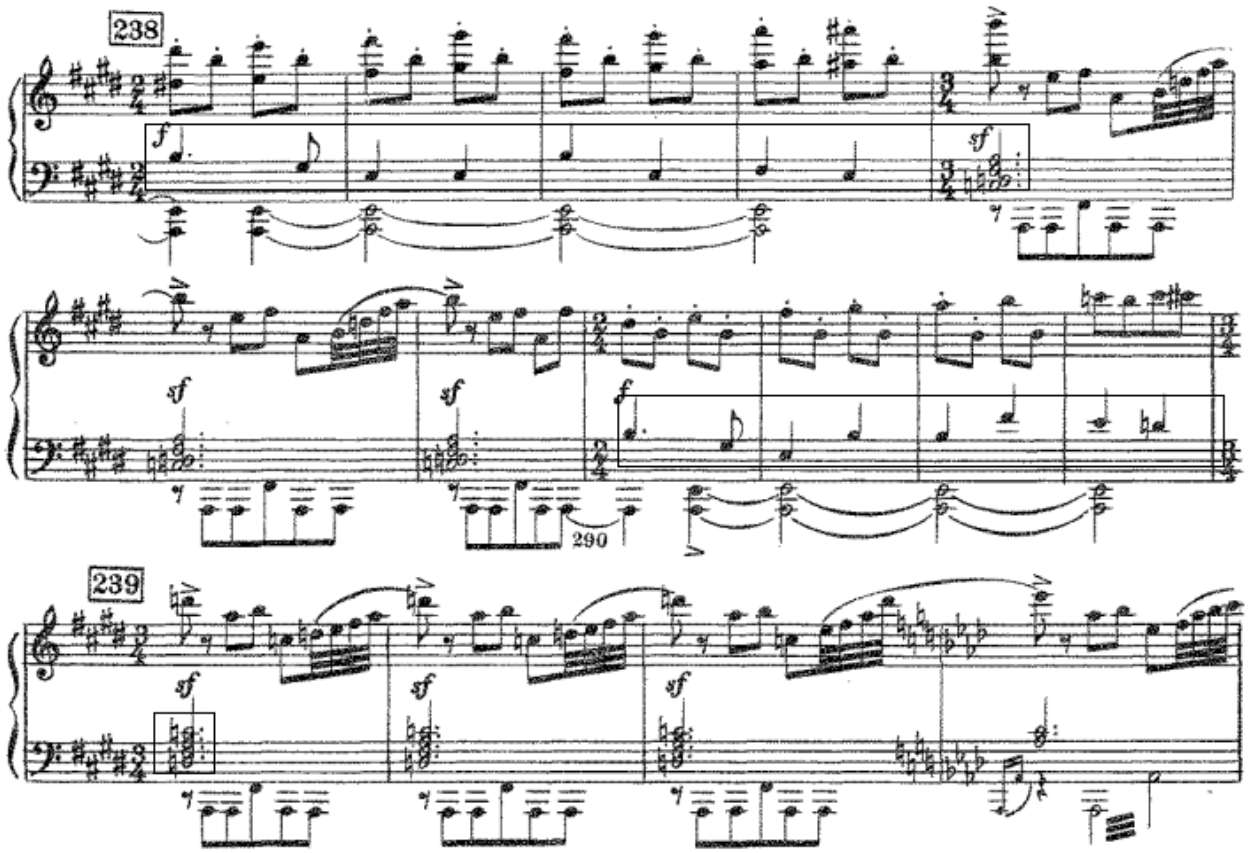
В последний раз мелодия лирической песни звучит в «Уральской рапсодии» (№ 29), открывающей ярмарочную сцену — одном из эпизодов балета, в которых наиболее красочно проявился национальный колорит. В номере наблюдаются черты контрастно-составной формы (по терминологии Л. А. Мазеля), ряд тем которой основан на цитатах из фольклора. Несмотря на наличие сопровождающего его действия на сцене, в музыкально-драматургическом плане «Уральская рапсодия» напоминает антракт[280]. Мелодия песни «Звездочка моя, ночная» имеет здесь, с одной стороны, эпизодическое значение, так как проводится однократно в разработочной части одного из разделов на фоне контрапункта, но при этом в динамическом отношении она приходится на

[280] Самостоятельность и определенную обособленность этого номера подтверждает факт его вынесения впоследствии в отдельный опус (см.: «Уральская рапсодия» из балета «Сказ о каменном цветке» для большого симфонического оркестра ор. 128, 1951).

кульминацию — танцоры в этот момент исполняют неистовую массовую пляску в духе «Пойте песни славы хану»[281] из «Половецкого акта» «Князя Игоря» А. П. Бородина.

Как и в номерах, сюжетно связанных с главным героем, здесь возвращается начальная структура мелодии — тема и ее варьированный повтор. Напев записан в размере 2/4 в двукратном увеличении и звучит на большую терцию ниже (в нотации — на уменьшенную кварту). От первого проведения темы его также отличает окончание мелодии на целотоновом тетрахорде при повторе. Возникает ощущение разомкнутости, встречавшееся ранее в обеих сценах Северьяна с рабочими. Соединение особенностей двух образно полярных версий темы позволяет сделать предположение о том, что композитор трактует ее в данном случае довольно обобщенно:

Пример 21. Фрагмент номера «Уральская рапсодия»



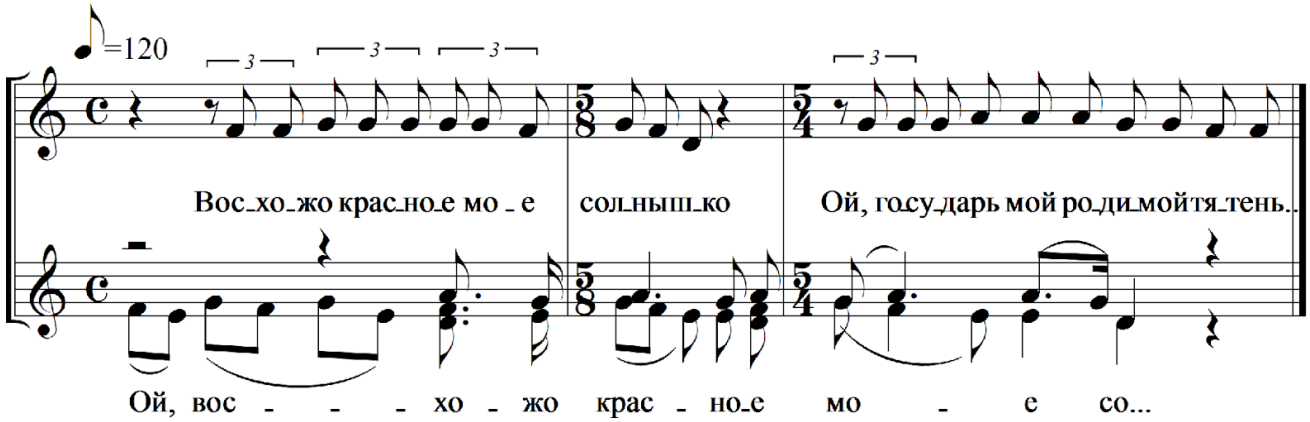
В результате оказывается, что все случаи использования мелодического материала песни «Звездочка моя, ночная» связаны с мужскими персонажами. При

[281] «Половецкая пляска с хором» (№ 17, II Действие).

помощи тембров медных духовых инструментов композитору удалось подчеркнуть решительный характер напева, заложенный уже в начальном нисходящем фанфарном мотиве с пунктирным ритмом, а также в квартовом окончании запева.

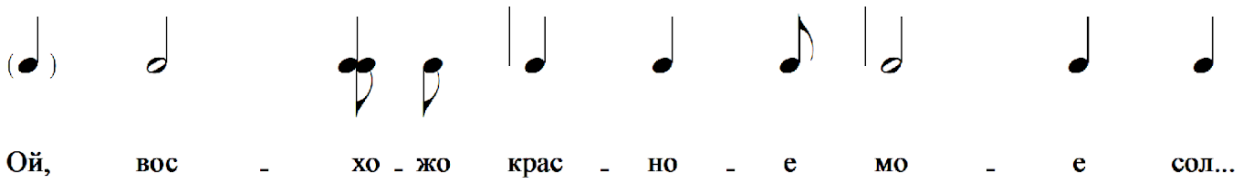
Еще один этнографический образец, принадлежащий к уральской песенной традиции, лег в основу темы, обозначенной И. В. Нестьевым как тема «тоски Катерины»[282]. Прокофьев использует мелодию группового причитания «Восхожо красное мое солнышко».

Пример 22. Расшифровка причитания «Восхожо красное мое солнышко»



Фактурная реализация группового причитания (элементы ленточного многоголосия с эпизодическим возникновением аккордовых созвучий) оказывается близкой рассмотренной выше лирической песне, что отражает их региональную общность. Напев основан на двухакцентной стиховой строке с нестабильной цезурой:

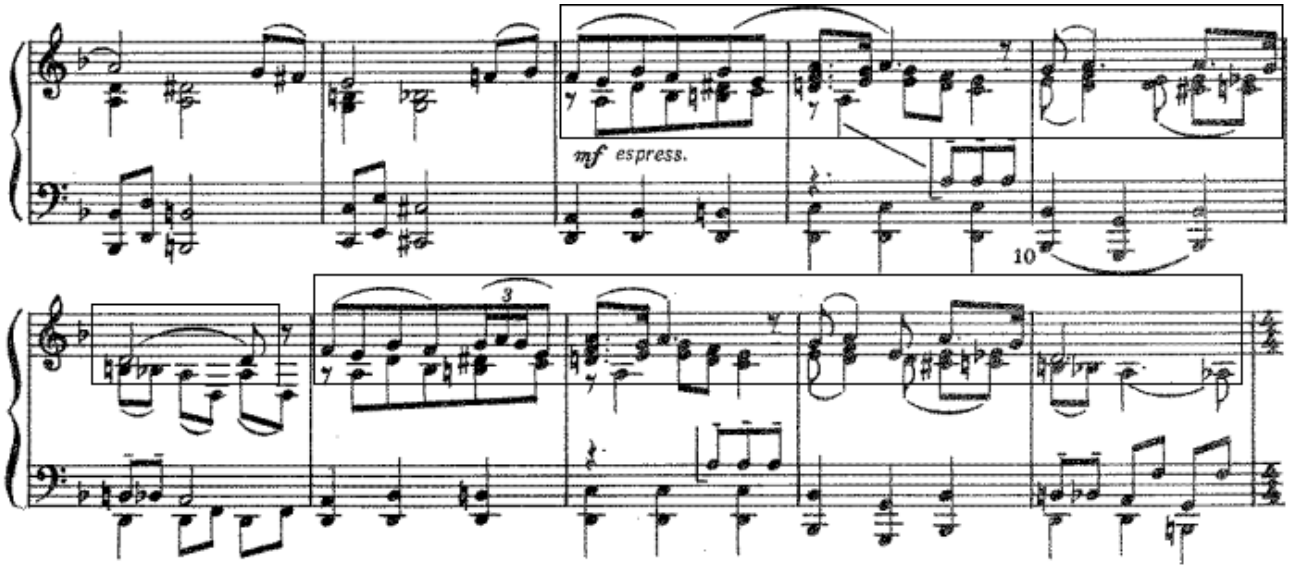
Пример 23. Слогоритмическая модель причитания «Восхожо красное мое солнышко»



[282] Нестьев И. В. Жизнь Сергея Прокофьева / Ин-т истории искусств министерства культуры СССР, 2-е изд. М.: Советский композитор, 1973. С. 563.

В балете впервые тема возникает в номере «Прощание Катерины с подружками» (Вторая картина первого действия, № 8), выступая основой крайних разделов трехчастной формы. В данном случае примечательно то, что композитор сюжетно вплетает ее в действие, соответствующее этнографическому контексту бытования песни-источника: напев свадебного причитания невесты и ее подружек звучит в сцене помолвки Катерины и Данилы. Прокофьев использовал лишь мелодию группового причитания (без учета сольного). Композитор почти точно цитирует ее, сохраняя как звуковысотные особенности, так и счетную единицу (восьмая). Основное изменение заключается в приведении напева к стабильному трехдольному метру:

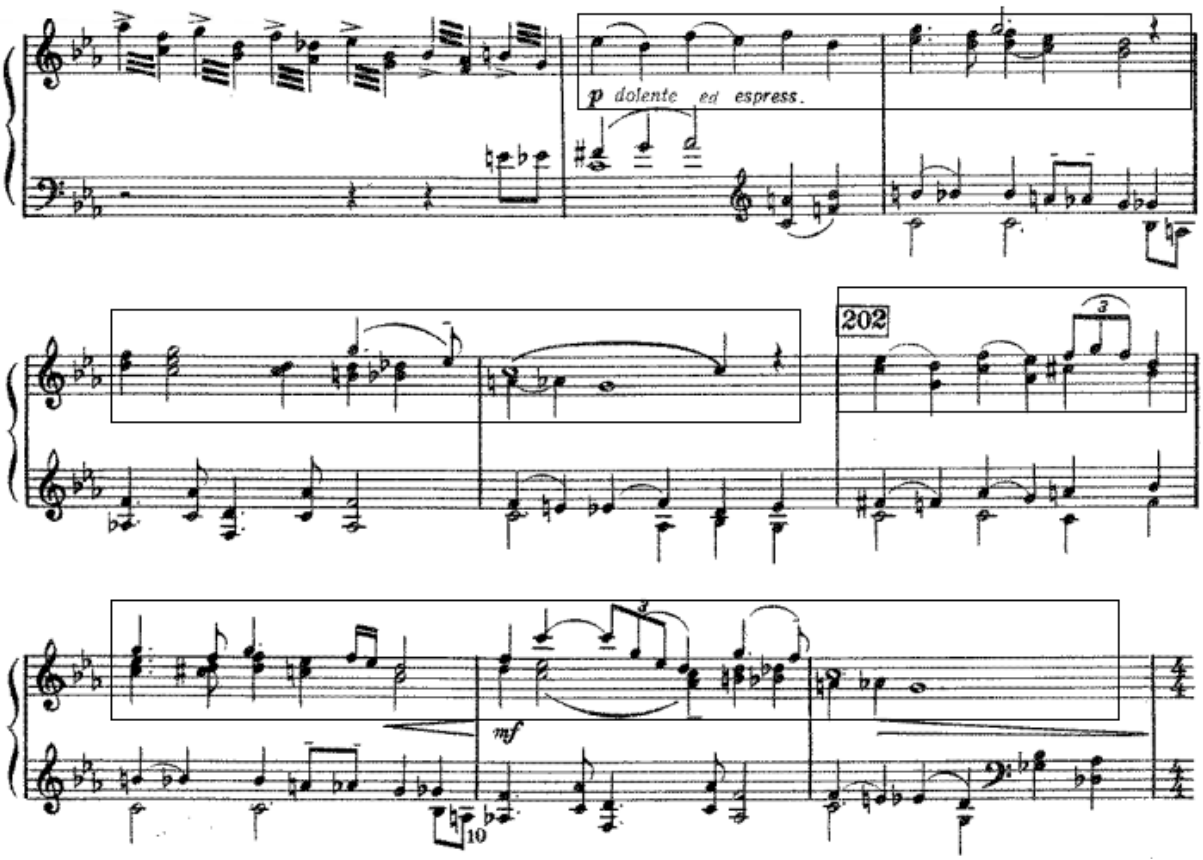
Пример 24. Фрагмент номера «Прощание Катерины с подружками»



Мелодия звучит у гобоя в сопровождении деревянных духовых и виолончелей с контрабасами. При повторном проведении темы возникает небольшая ритмическая вариация с использованием триольной фигуры, которая также встречалась в причитании невесты. В репризе напев излагается без изменений.

Дальнейшее развитие темы связано с номером «Где ты, Данилушка?» (№ 27) из пятой картины (второе действие). На этот раз она звучит в партии струнных. Исходный квинтовый напев с опорой на звуке *ре* он транспонирует на тон ниже, а также укрупняет счетную единицу в два раза (с восьмой до четверти):

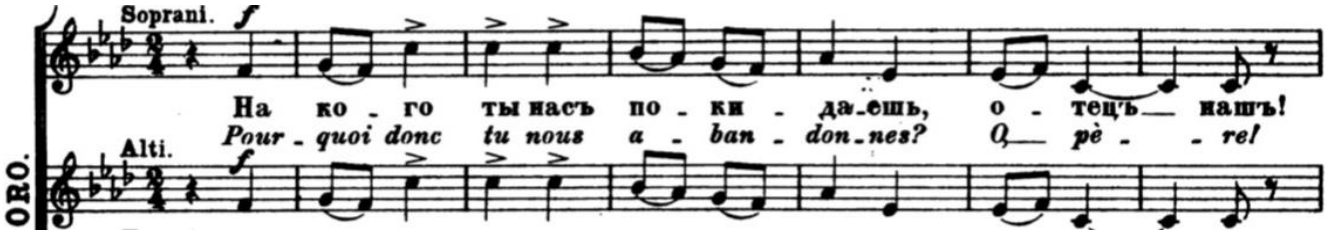
Пример 25. Фрагмент номера «Где ты, Данилушка?»



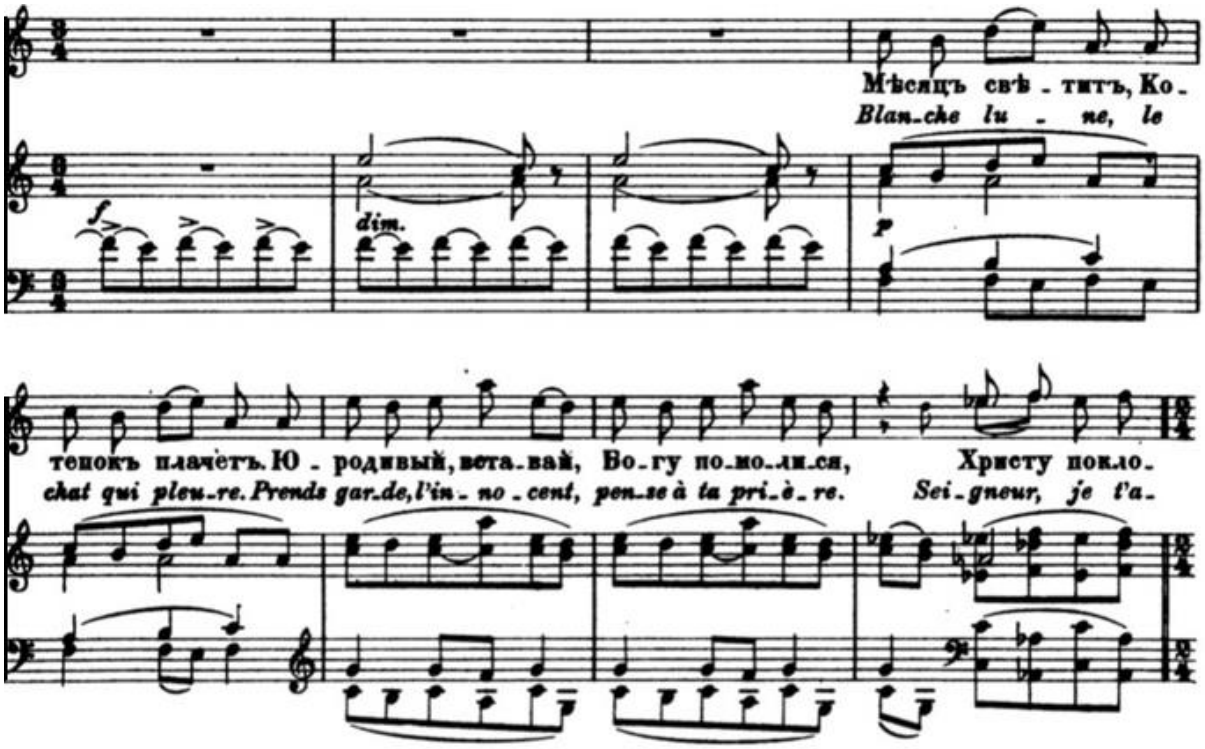
Кроме того, композитор более свободно обращается с терцовыми удвоениями: в одних случаях он добавляет их, а в других, напротив, сокращает. Хроматические контрапунктические подголоски, возникавшие ранее и в сцене прощания Катерины с подружками, в этом номере получают особое развитие, в процессе которого происходит «растворение» диатонической основы исконного напева.

Нисходящие ламентозные секундовые интонации порождают ассоциации с хорами (в прологе и IV действии) из оперы «Борис Годунов» М. П. Мусоргского, а также с «Песней Юродивого», во вступительных тактах которой эти интонации звучат в трехдольном размере в исполнении струнных:

Пример 26. Хор из оперы «Борис Годунов» (Пролог)

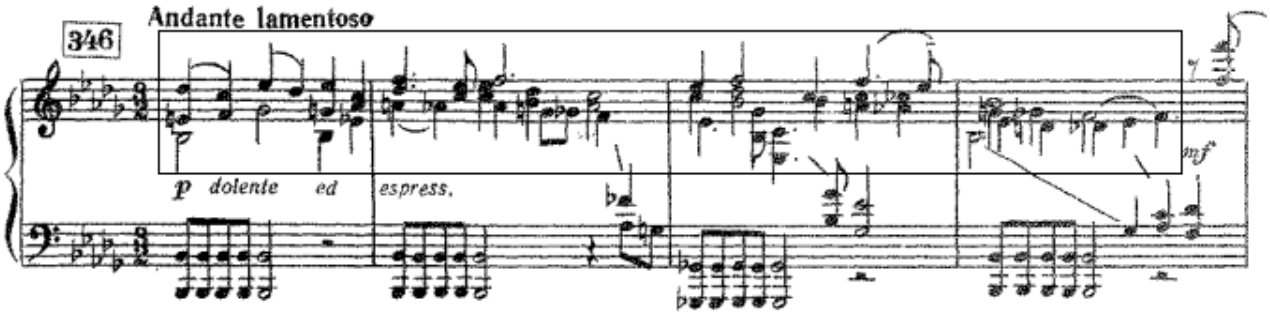


Пример 27. «Песня Юродивого» из оперы «Борис Годунов» (IV Действие, 1 картина)



В последний раз тема «тоски Катерины» встречается в номере «Диалог Катерины с Хозяйкой» (№42), открывая его. В темпо-метрическом, тембровом и фактурном планах изложение близко №27: напев звучит в двукратном увеличении в партии струнных с тем же хроматизированным контрапунктом. Как и в номере «Где ты, Данилушка?» нотный текст сопровождается ремаркой *dolenteedespress*[283]. Однако на этот раз тема воспринимается более напряженно за счет тональности си-бемоль минор, в результате каждое следующее проведение звучит на тон ниже. Драматизм также придают остинатные фигуры в басу:

Пример 28. Фрагмент номера «Диалог Катерины с Хозяйкой»



[283] Жалобно и выразительно.

Таким образом, рассмотренная выше тема представлена в партитуре балета в динамике, отражающей изменения в образе Катерины в связи с развитием сюжета. Ее заключительное проведение приходится на кульминационное столкновение двух противоположных женских образов (Катерины и Хозяйки Медной горы).

Музыкальный тематизм номера «Уральская рапсодия», как уже было сказано выше, (№29, III Действие, 6 картина) основан сразу на нескольких фольклорных цитатах. Первая из них — мелодия хороводной песни «Я по жердочке» — звучит сразу же после небольшого вступления.

Пример 29. Расшифровка песни «Я по жердочке шла»

♩=76

Я по жер - доч - ке шла, я по то - -

Скорее, ♩=120

нень - кой, Я по то - нень - кой по с - ло - вень - кой

В основе песни «Я по жердочке шла» лежит двухстрочная строфическая форма. Напев имеет равномерно-акцентную основу и относится к группе хороводных, организованных на основе темпо-ритмического сопоставления разделов по принципу «медленно — быстро». Постоянная пульсация в напеве позволяет выделить три восьмивременных периода, которые координируются с четырьмя полустишиями:

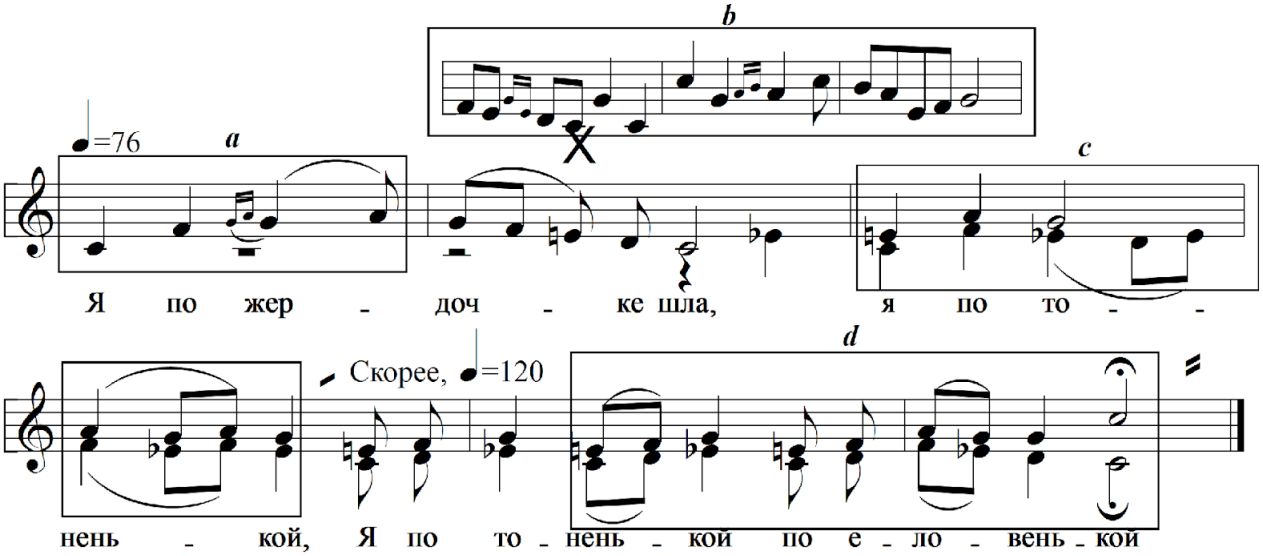
Я по жер - доч-ке шла, я по то - ненькой, я по то-нень-кой, по е-ло-вень-кой

Песня реализована в фактуре ленточного двухголосия. В основе лада лежит большесекстовая ячейка с опорой на нижнем тоне и октавным удвоением

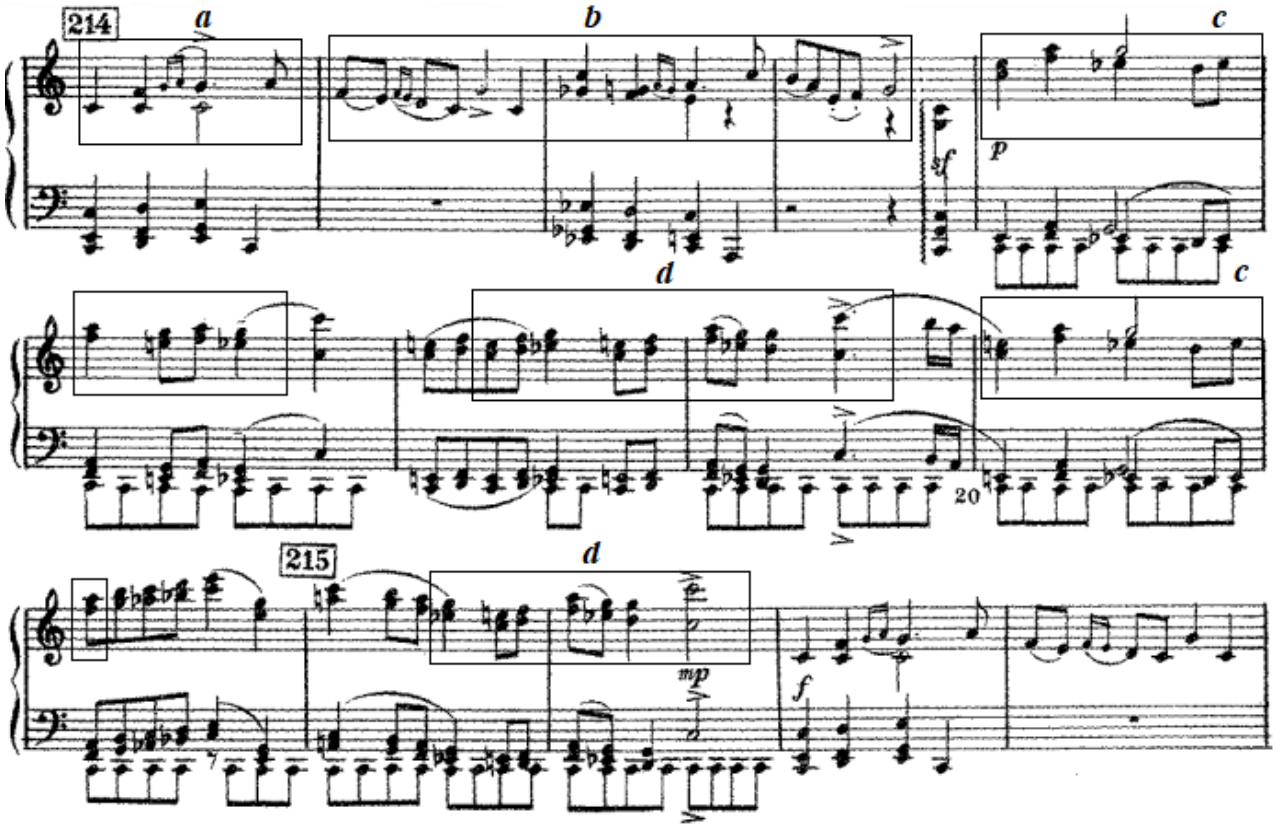
основного тона. Квинтовый тон выступает в роли побочной опоры. Особенностью строя выступает вариативность высотного положения третьей ступени лада (в нижнем голосе ми-бемоль, в верхнем — ми).

Прокофьев сохраняет основные метро-ритмические и звуковысотные особенности напева (с пятого такта он излагается на октаву выше). Как и в ряде других обработок народных песен (например, в песне «Чернец»), он укрупняет строфу в два раза. Однако в данном случае композитор использует иной метод: вместо объединения двух строф в одну он изменяет исходную структуру путем ее расширения и дополнения. Прокофьев разбивает мелодию на ряд элементов и свободно комбинирует их с собственно сочиненными мотивами:

Пример 30. Расшифровка песни «Я по жердочке»



Пример 31. Фрагмент номера «Уральская рапсодия»



В расшифровке возле второго такта поставлен крест и над ним (строчкой выше) выписаны три такта мелодии (см. Пример 31). Происхождение данной музыкальной фразы вызывает ряд вопросов. Почерк, которым записан фрагмент, отличается от остальных. Этот факт позволяет предположить, что сам Прокофьев в процессе работы с рукописями таким образом зафиксировал одну из своих интонационных «находок». Возможна и другая версия: фраза представляет собой мелодический вариант напева, дописанный «на скорую руку» Аксеновым. Такое предположение можно сделать исходя их того, что оба мелодических оборота имеют ладовое родство — приходят к устою «соль». Но все же эта версия маловероятна, так как структурное расширение композиции в хороводных песнях — явление нетипичное, а сам мелодический рельеф этой фразы не соотносится в интонационном отношении с попевочным словарем песен этой традиции.

Структура темы отлична от композиции цитируемого образца. Ее можно представить формулой ABB_1 (где B_1 — варьированный повтор). Каждый из элементов представлен шестнадцативременной периодичностью. Таким образом, композитор сохраняет идею членения мелодии на три равных восьмивременных

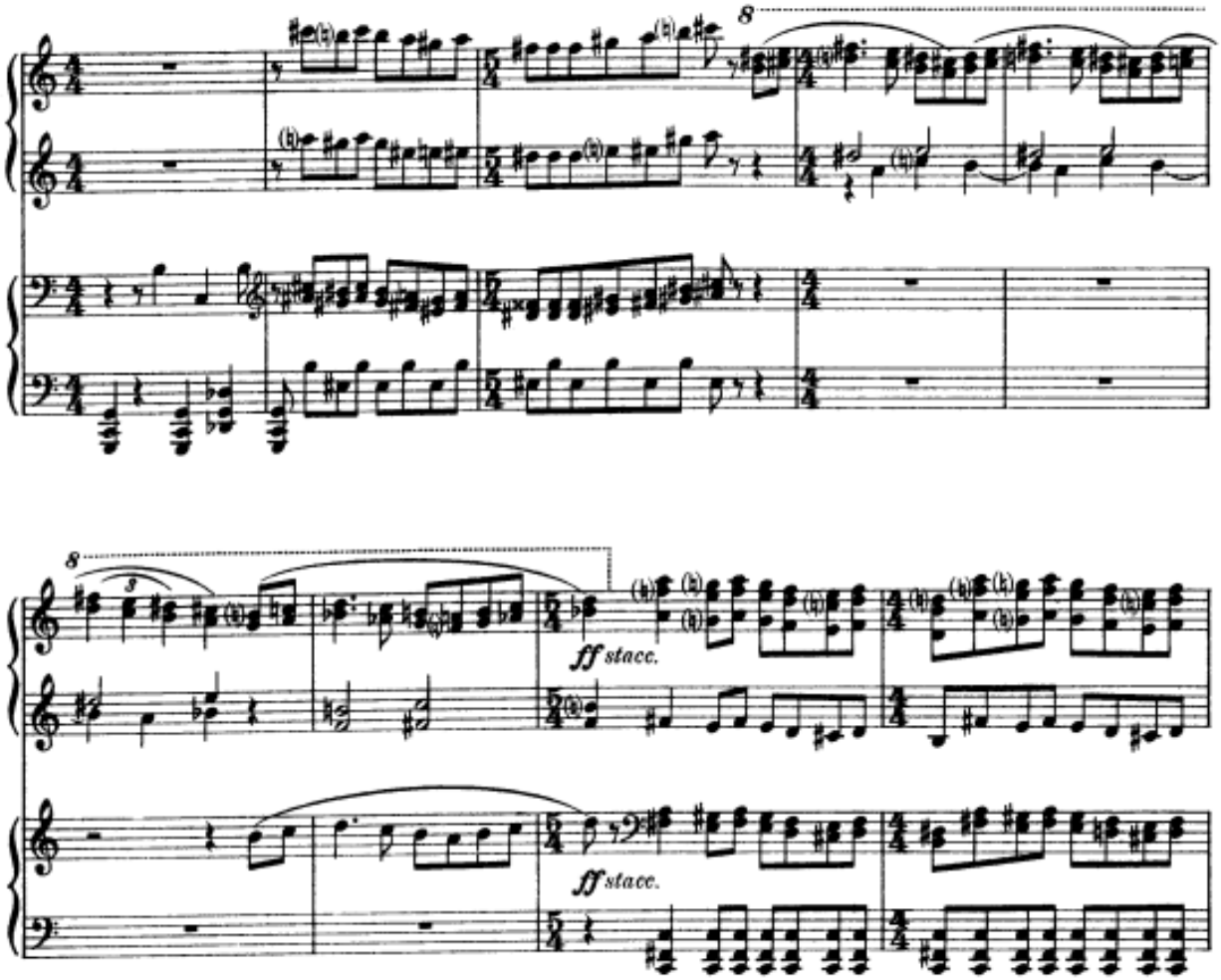
раздела, но совершенно иначе комбинирует музыкальные построения. Для наглядности (в Примерах 30 и 31) предлагается обозначить элементы темы: *a* — соответствует фрагменту, выделенному красным цветом, *b* (досочиненный фрагмент, в изложении у Прокофьева вместе с *a* образует единый раздел) — зеленым, c — серым, d — желтым:

Расшифровка	abcd
Номер из балета	abcdcd

Инструментовка подчеркивает структурное воплощение темы: первый четырехтакт темы звучит у скрипок и гобоев (сопровождение у альта, виолончелей, контрабасов и английского рожка), далее ее продолжают флейты, кларнеты (в том числе басовый) и фаготы (на тоническом органном пункте у виолончелей и контрабасов).

В досочиненных фрагментах, а также в партиях других инструментов композитор развивает идеи, заложенные в оригинальном напеве: движение параллельными терциями, в котором прослеживается вариантное соотношение ступеней в разных голосах. Помимо измененной третьей, Прокофьев использует пониженные пятую, шестую и седьмую ступени. Примечательно, что он был не единственным композитором, подметившим это специфическое явление русского народного многоголосия (вариантные ступени) — ранее в “Весне священной” его уже использовал И. Ф. Стравинский:

Пример 32. «Игра двух городов. Весна священная» И. Ф. Стравинский

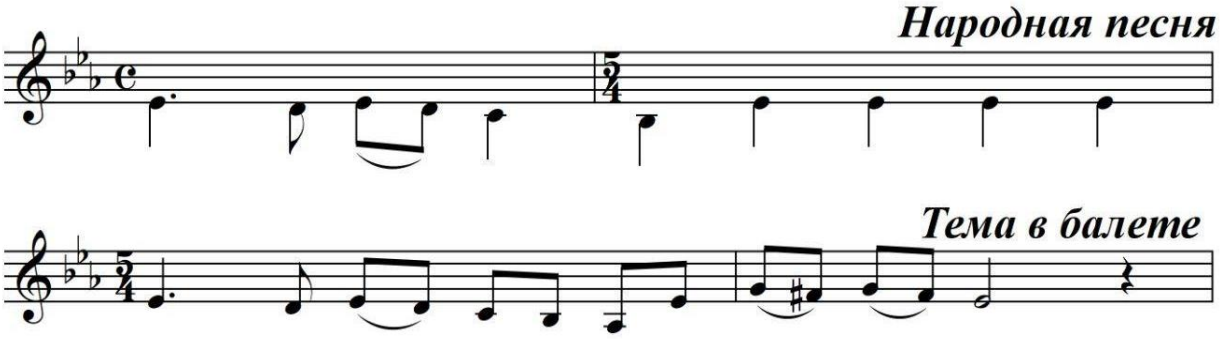


Следующее построение повторяет первые три такта предыдущего и затем размыкается, модулируя в новую тональность (в Си мажор с повышенной IV и VII пониженной ступенями). В результате весь раздел, основанный на мелодии песни «Я по жердочке», приобретает черты трехчастной репризной формы.

Тема второго раздела имеет определенное сходство с еще одним уральским образцом, нотировку которого Прокофьев имел в своем распоряжении. Это свадебная величальная песня «Уж ты, камка, камочка». Она имеет двустиховое строение, при этом в музыкальном отношении обе строки строфы одинаковы.

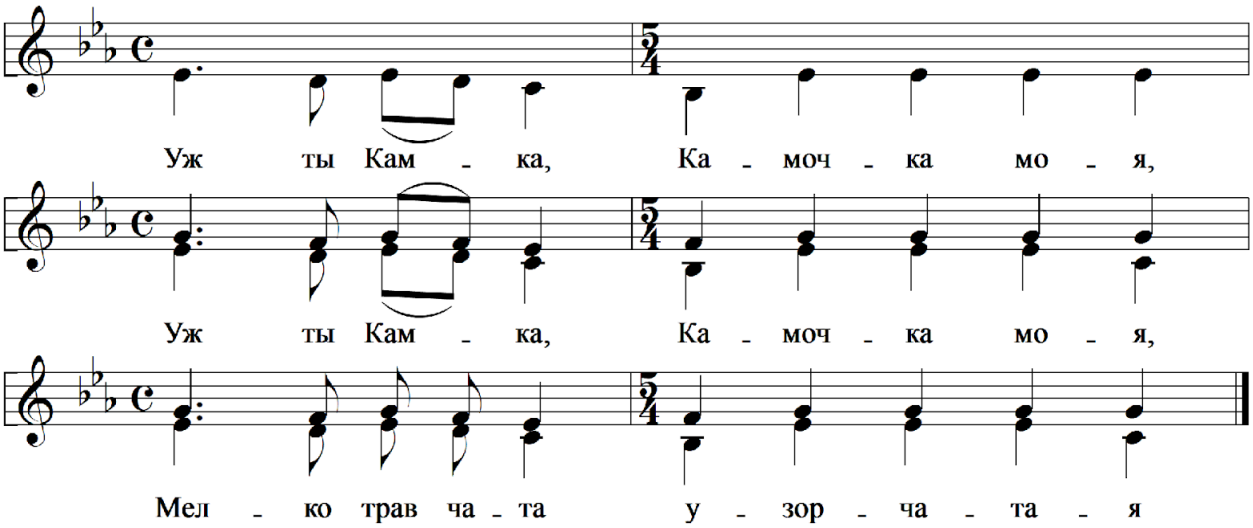
В отличие от предыдущих, цитата здесь менее очевидна — мелодически и ритмически тема соответствует лишь пяти первым звукам аутентичного напева:

Пример 33. Сравнение напева песни и темы Прокофьева[284]



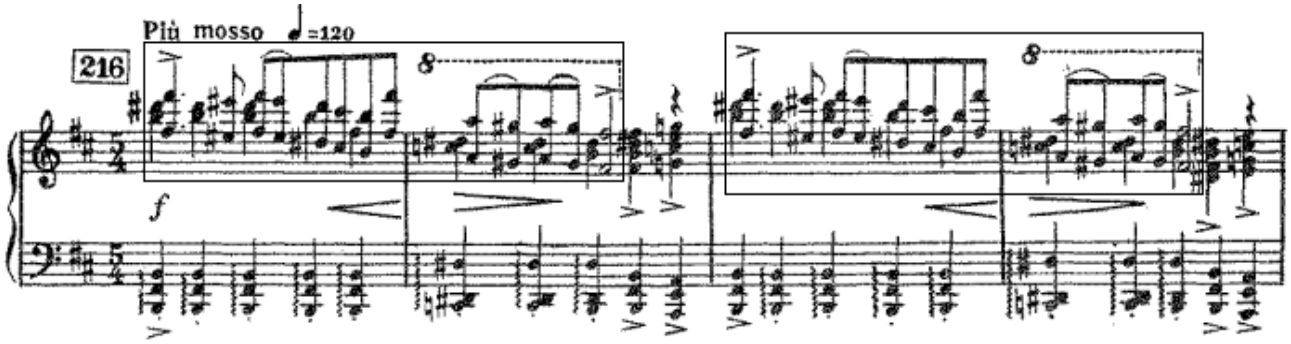
Однако ряд факторов указывает на то, что композитор обратил внимание на некоторые особенности этой песни. Во-первых, прокофьевская тема, как и строка напева, изложена в объеме двух тактов, а сам раздел, основанный на ней, имеет черты строфической формы. Во-вторых, в обеих нотациях фигурирует размер 5/4 (в народной песне во втором такте). В пользу этой идеи свидетельствуют и более мелкие нюансы: указание метронома — 120 ударов в минуту, а также фразировочная лига между третьей и четвертой нотой, соответствующая распеву в песне.

Пример 34. Расшифровка песни «Уж ты камка»



[284] Для удобства сравнения тема Прокофьева транспонирована в тональность народной песни (на увеличенную секунду вниз).

Пример 35. Тема второго раздела номера «Уральская расподия»



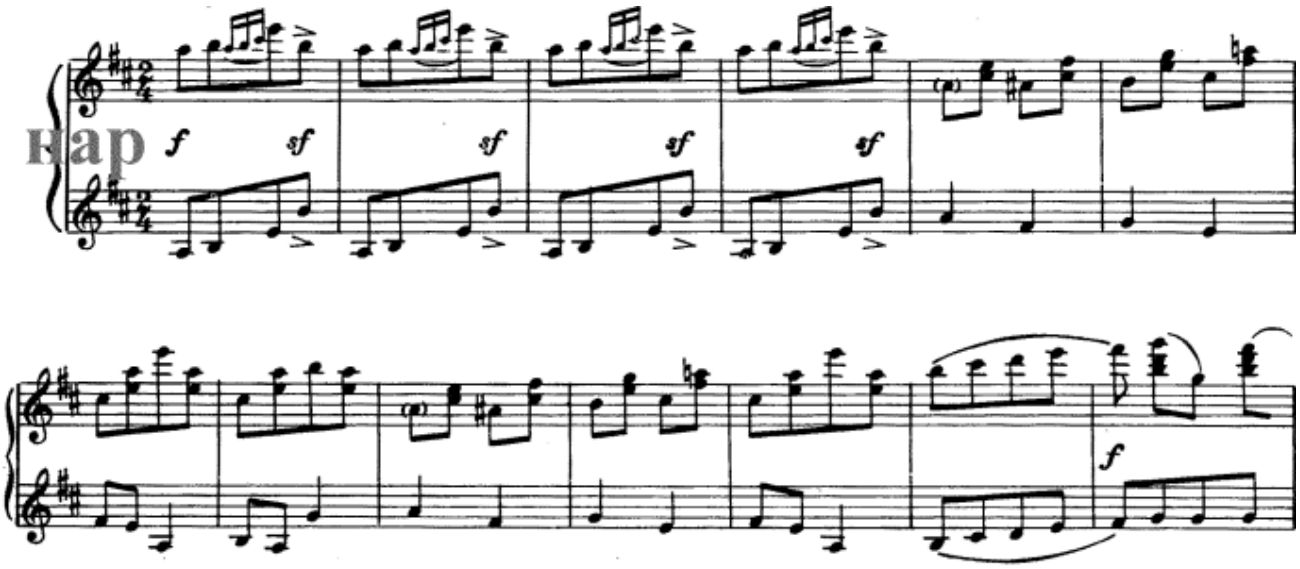
Обе эти песни, в отличие от предыдущих, не получили сквозного значения: хороводная «Я по жердочке» не звучит нигде вовсе, а величальная «Уж ты, камка, камочка» повторяется в следующем номере (№31 «Интермедия»).

Наряду с недавно записанными напевами уральского фольклора, в балет включаются и другие, уже использованные ранее композитором, народные мелодии — «Што не ноф моностырь становилсе» и «В зеленом саду соловьюшко», изначально включенные композитором в сборник «Обработки русских народных песен для голоса с фортепиано» (ор. 104). Как и в случае с оперой «Повесть о настоящем человеке», это явление можно считать вторичным цитированием.

В своих обработках композитор творчески обращается как с поэтическим текстом, так и с напевом народных песен. Сопоставление принципов работы с одним и тем же материалом в камерно-вокальных и музыкально-сценических жанрах дает возможность сделать выводы о влиянии более раннего опуса на балет, о его характерных стилистических приемах.

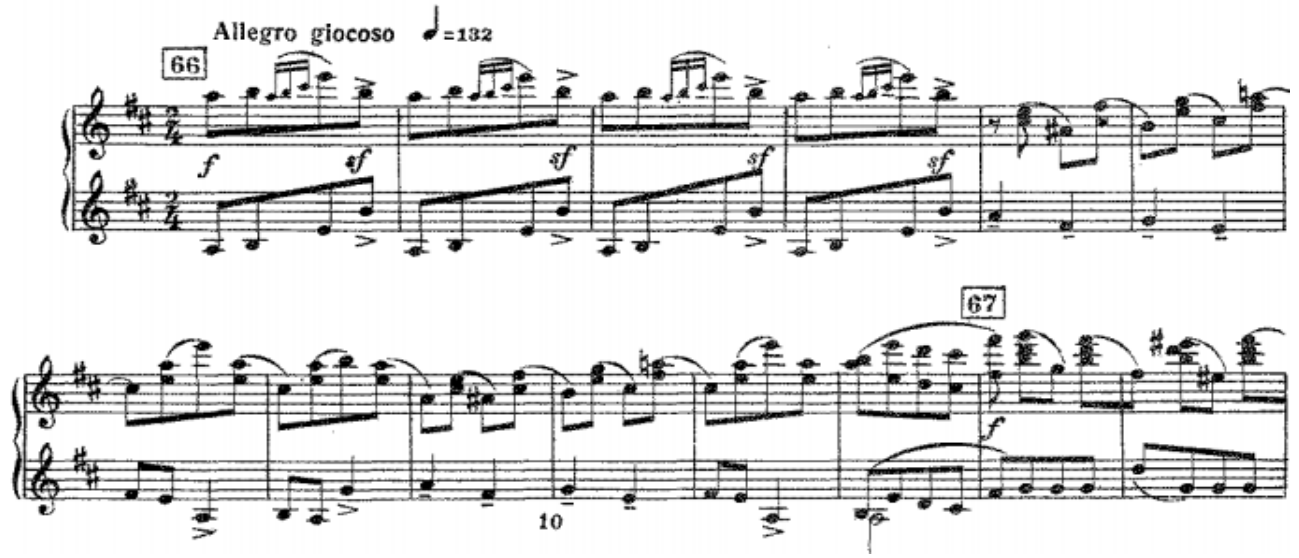
Песня «В зеленом саду соловьюшко» использована в ряде сцен балета («Танец неженатиков», «Уральская рапсодия» и «Русский танец»). Как уже было сказано выше (см. раздел 2. 2. 3), форму ее вокальной обработки, получившей название «Дунюшка», можно обозначить как вариационно-строфическую. В балете «Сказ о каменном цветке» «Танец неженатиков» (№ 11, I действие, 2 картина) является, по сути, оркестровым переложением песни «Дунюшка» (раздел коды сокращен).

Пример 36. Начало обработки песни «Дунюшка»



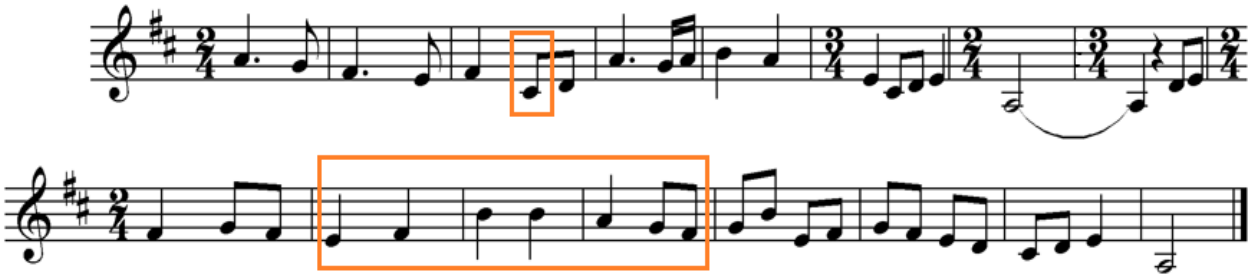
В сопровождении мелодии присутствует эффект звукоподражания народным инструментам, который в оркестровой версии еще более ярко воплощает колорит народного гуляния:

Пример 37. Начало номера «Танец неженатиков»



Основные изменения связаны с еще большим расширением раздела a_1 до шестнадцати тактов. Кроме того, композитор незначительно варьирует мелодию:

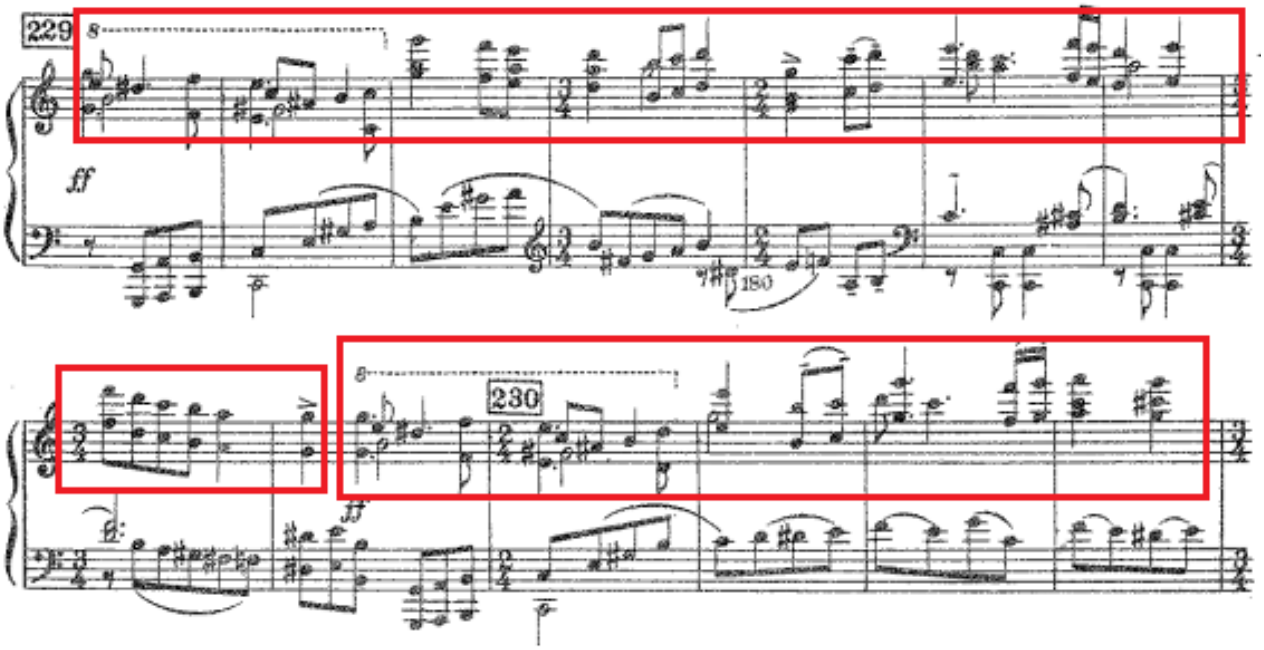
Пример 38. Фрагмент номера «Танец неженатиков» (мелодия расширенного варианта a_1).



Вновь напев возвращается в ярмарочной сцене (6 картина), где он составляет основу одного из разделов «Уральской рапсодии» (№ 29)[285]. Развитие темы происходит путем структурных, фактурных и тембровых изменений. Первые два ее проведения — у валторн, они, по сути, являются переизложением материала a,a_1 из «Танца неженатиков» в Ля мажоре, фрагмент b отсутствует. Вместо него сразу же у скрипок, альтов и кларнета-пикколо звучит a^Iв До мажоре (что также соответствует малотерцовому соотношению тональностей). В отличие от использования мелодии в первом действии, в этом номере не происходит возвращения в начальную тональность. В последнем такте третьего проведения на него накладывается новый вариант темы:

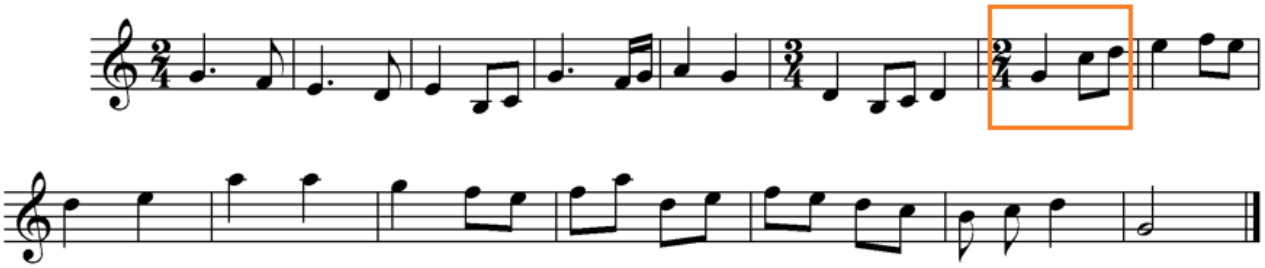
[285] Помимо описанных в работе номеров, материал вступления из обработки песни «Дунюшка» содержится также в номере «Спор о Каменном цветке» (№13), однако собственно цитата народного напева в нем отсутствует.

Пример 39. Фрагмент номера «Уральская рапсодия» (наложение проведений темы)



Возникает фрагмент, оказывающийся наиболее близким 16-ти тактовому a_1, но сокращенный относительно него на такт в конце первой половины (См. выделенный седьмой такт):

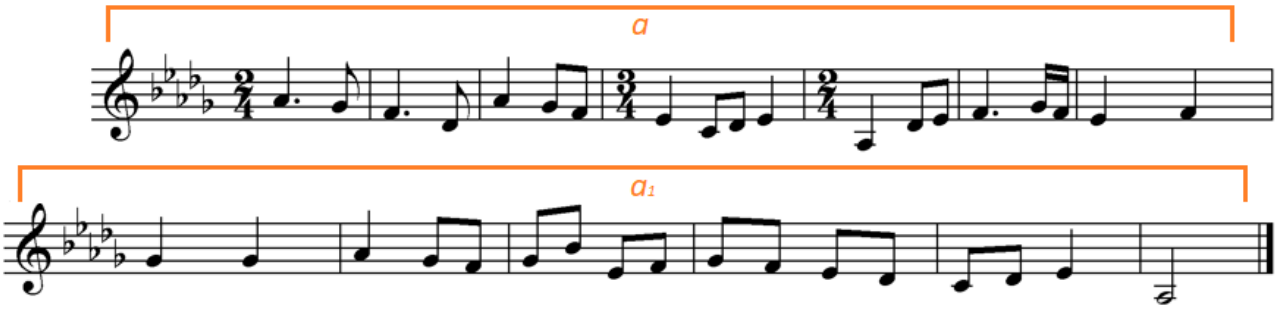
Пример 40. Фрагмент номера «Уральская рапсодия» (тема песни «Как у Дунюшки», второе проведение в До мажоре)



Далее следует эпизод, основанный на гаммообразных пассажах и кадансирующих оборотах, но при этом также родственный народному напеву (переменный размер, нисходящие поступенные мотивы, начинающиеся в пунктирном ритме). В нем подготавливается тональность заключительных двух проведений темы — Ре-бемоль мажор. Оба из них представляют новые структурные варианты, основанные на сочетании первоначальной версии *a* и 16-тактового построения a_1. Первое, звучащее в партиях кларнетов, фаготов, труб и

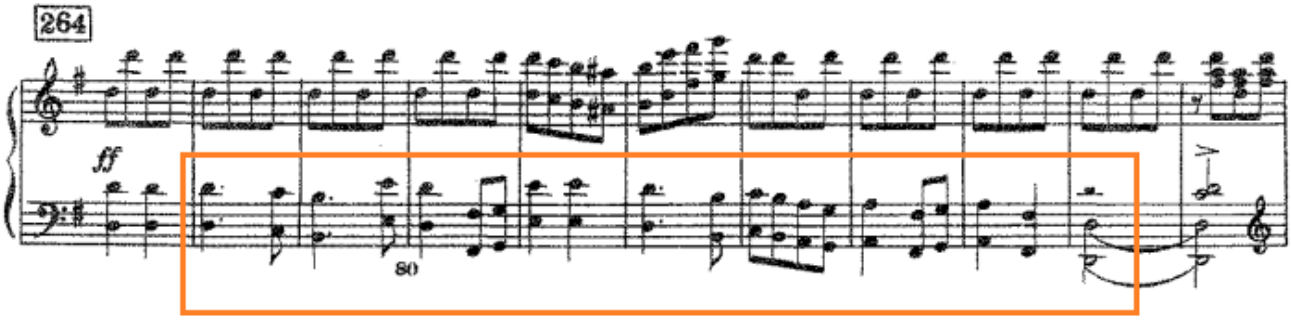
тромбонов, образуется путем соединения семи начальных тактов оригинального напева и последних шести — расширенного:

Пример 41. Фрагмент номера «Уральская рапсодия» (тема песни «Как у Дунюшки», первое проведение в Ре-бемоль мажоре)



Во второй раз тему исполняет ансамбль труб: первая вступает на октаву выше, вторая и третья звучат относительно нее ниже на кварту и сексту соответственно, образуя движение параллельными кварсекстаккордами:

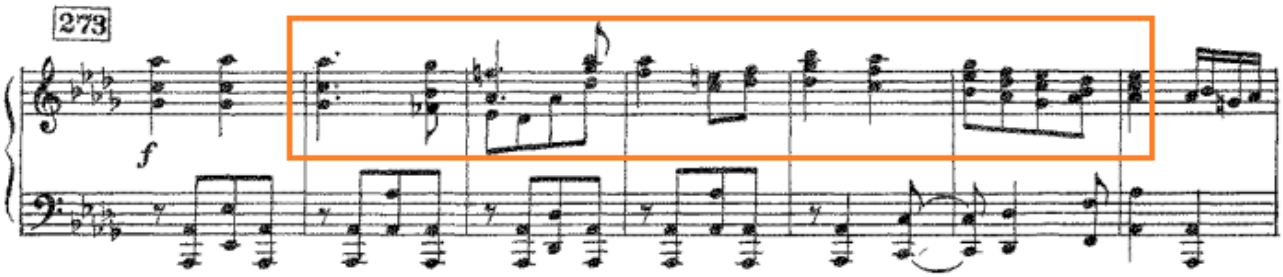
Пример 42. Фрагмент номера «Уральская рапсодия» (тема песни «Дунюшка», второе проведение в Ре-бемоль мажоре)



В структурном отношении проведение темы от предыдущего отличает сокращение двух тактов в середине (в результате от варианта a_1 здесь остаются последние четыре такта).

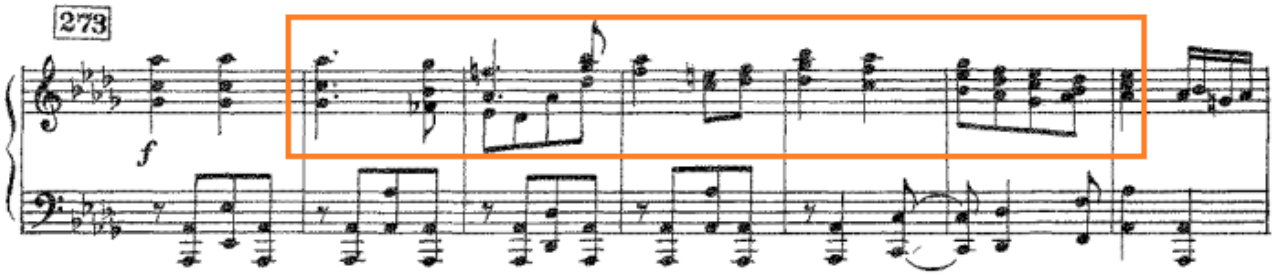
«Русский танец» (№ 31) — еще один номер, включающий материал песни «Дунюшка». В нем тема сохраняет свои временные масштабы относительно первичной модели (9 тактов) в первых двух проведениях (первое — в Соль мажоре у тромбонов, второе у группы деревянных духовых в До мажоре), однако подвергается значительным интонационным и метро-ритмическим изменениям:

Пример 43. Фрагмент номера «Русский танец» (тема песни «Дунюшка», проведение в Соль мажоре)



В репризе возникают еще два проведения, производные от предыдущего. В них вновь трансформируется структура: на этот раз в сторону редуцирования (первый раз до шести тактов, второй — до семи). Однако, если во всех предыдущих случаях тональное соотношение двух следующих друг за другом проведений находилось в близком родстве, то в этом месте композитор использует тритоновое сопоставление — Ре-бемоль мажор и Соль мажор:

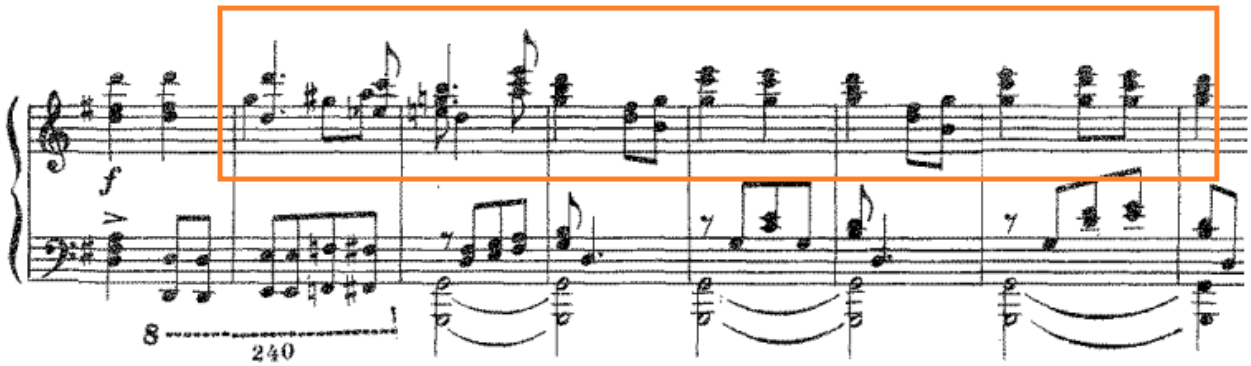
Пример 44. Фрагмент номера «Русский танец» (тема песни «Дунюшка», проведение в Ре-бемоль мажоре)



Каданс первого построения явно интонационно близок другим вариантам окончания a_1, в особенности (за счет тональности и аккордовой фактуры) — приведенному выше варианту из номера «Уральская рапсодия» (См. Пример 42).

В последний раз тема звучит *tutti* и впервые завершается не на доминанте, а на тонике, что вероятно, можно воспринимать как логическое завершение развития темы в балете:

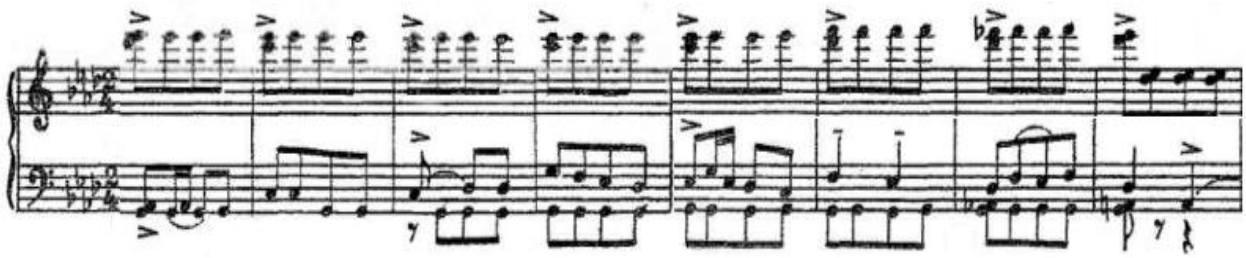
Пример 45. Фрагмент номера «Русский танец» (тема песни «Как у Дунюшки», проведение в Соль мажоре)



В данном случае интересно отметить, что все номера («Танец неженатиков», «Уральская рапсодия» и «Русский танец»), в которые включен напев песни «Дунюшка» (трактуемой композитором как хороводная), так или иначе связаны с танцевальным действием, то есть оказываются сюжетно обусловленными.

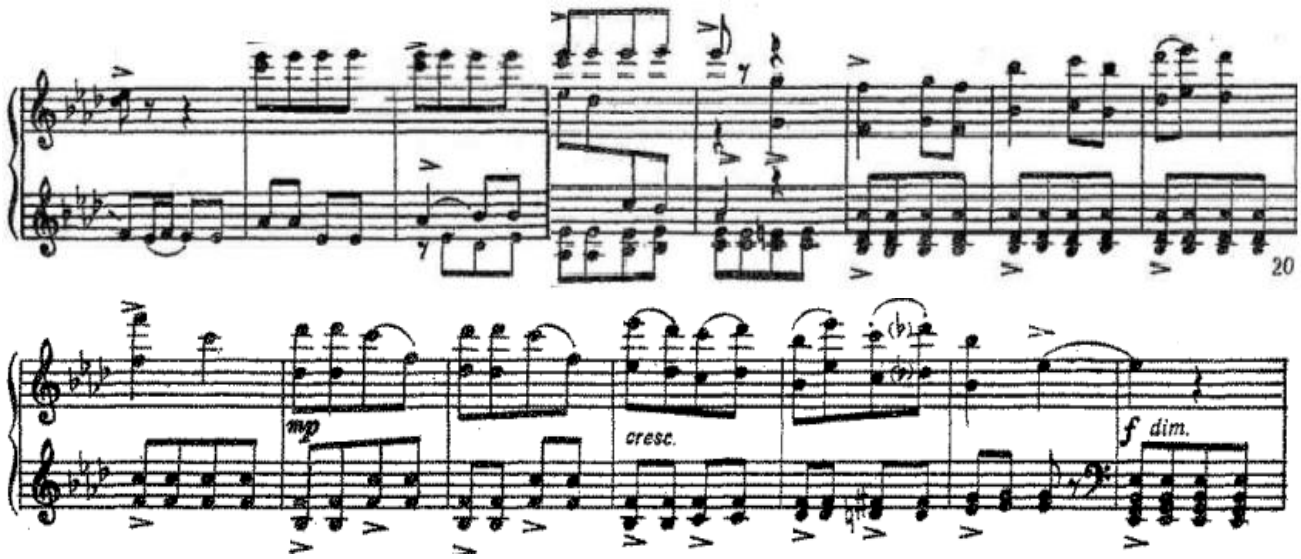
«Што не ноф моностырь становилсе» («Чернец») — еще одна хороводная песня, послужившая основой тематизма «Сказа о каменном цветке». В балетной интерпретации вокальной обработки сохраняются звукоподражательные элементы скерцозного характера из фортепианной партии. Примечательно, что песня, связанная с хореографическим движением, у Прокофьева звучит в номере «Пляс Северьяна» (№33, III действие, 7 картина). Используя ее в музыкальном тексте балета, он сохраняет тональные, мелодические, ритмические и темповые особенности мелодии:

Пример 46. Фрагмент номера «Пляс Северьяна» (первое проведение)



При повторном проведении темы (во второй половине строфы высшего порядка) происходит расширение ее масштаба в два раза по сравнению с начальным (с восьми тактов до шестнадцати):

Пример 47. Фрагмент номера «Пляс Северьяна» (второе проведение)



Как и вокальная обработка, балетный номер реализован в трехчастной форме, но в балете она строится на нескольких темах, а мелодия пинежской хороводной песни фигурирует лишь в крайних разделах. Средний раздел содержит новый тематический материал, в ритмическом отношении родственный предыдущему разделу. Он также строится на принципах трехчастности. В репризе первая часть строфы звучит в Ре мажоре. В результате возникает сопоставление тональностей, уже встречавшееся в описанной выше обработке:

Таблица 7. Композиция номера «Пляс Северьяна»

A		B	A
$a+a_{1p}$[286]	$a+a_{1p}$	d+c+d	$a^{I}+a_{1p}+k$

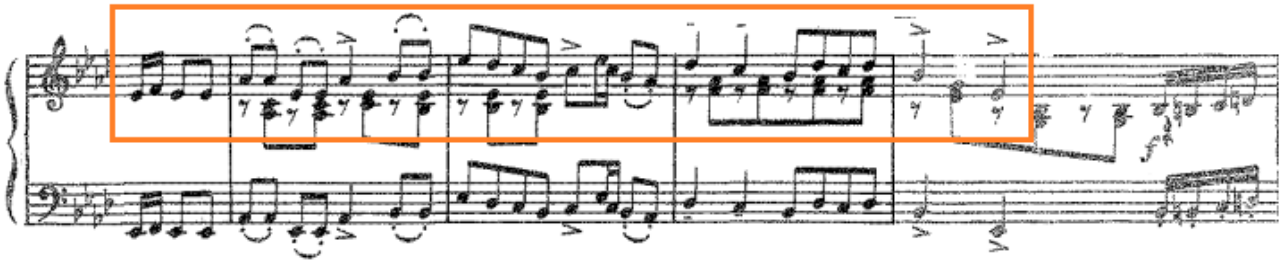
Ощущение народного «разгула» создается благодаря насыщенной и красочной инструментовке, ведущую роль в которой играют духовые. Так, основная тема в первом разделе вступает у трубы, затем у кларнета и фагота, а в

[286] a_{1p} — расширенный вариант строфы a_1.

репризе — у гобоя и кларнета, вторую (расширенную) часть строфы во всех случаях исполняют скрипки.

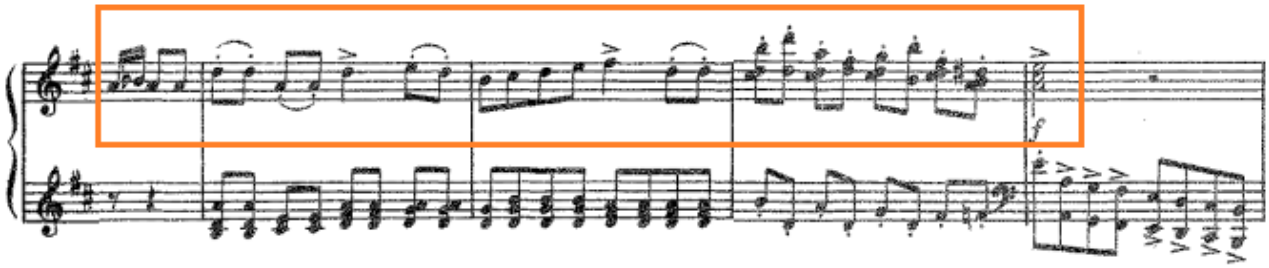
В отличие от предыдущих цитат, имеющих сквозное значение для всего балета, мелодия песни «Чернец» используется более локально — лишь в седьмой картине: в описанном выше «Плясе Северьяна» и в номере «Выход Катерины и буйство Северьяна» (№35). В последнем Прокофьев впервые проводит тему в композиционном виде, соответствующем аутентичному напеву (без повтора):

Пример 48. Фрагмент номера «Выход Катерины и буйство Северьяна»



Однако через несколько тактов тема вновь повторятся, но, как это было в обработке «Чернец», уже в виде сдвоенной строфы (без расширения) и с мелодически измененным окончанием. Композитор также сохраняет и тритоновое соотношение тональностей — Ля-бемоль мажор (первое проведение) и Ре мажор (второе проведение):

Пример 49. Фрагмент номера «Выход Катерины и буйство Северьяна»



Очевидно, что мелодия пинежской хороводной песни является в балете одной из музыкальных характеристик Северьяна. В версии композитора (как вокальной, так и инструментальной) напев трансформируется из довольно

степенного северного хоровода в «хмельной разгульный пляс»[287] за счет более экспрессивной подачи.

Вполне возможно, что на такую художественную трактовку напева автора балета вдохновил вариант поэтический текста из сборника П. В. Киреевского. Припев «Сдуни-най» имеет древнее сакральное происхождение и, помимо хороводных песен[288], известен, в первую очередь, по былинным сюжетам героического эпоса. Кроме того, зачин пермского варианта — «Как во городе было во Казани» — не мог не вызвать у композитора ассоциации с разудалой «Песней Варлаама»[289] из первого действия «Бориса Годунова» М. П. Мусоргского. Воздействие этого текста на интерпретацию музыкального образа Северьяна подчеркивает театральность мышления Прокофьева.

В контексте рассмотрения цитат, заимствованных Прокофьевым из ор.104, стоит вспомнить еще одну обработку народной песни, не включенную в тематический материал балета. Обращение к песне «Катерина», вероятно, была в творческих планах композитора. На первый взгляд необоснованное введение в обработку женского имени, изначально отсутствовавшего в этнографическом источнике, наводит на мысль о том, что идею такой трактовки песни породил замысел более масштабного сочинения. Очевидно, что предполагаемое произведение должно было бы относиться к вокальной сфере. В связи с чем возникает вопрос: не планировал ли композитор изначально написать оперу, а не балет на сюжет бажовского сказа? Косвенным подтверждением этой версии могут послужить дневниковые записи М. А. Мендельсон-Прокофьевой:

«Уже давно привлекали меня сказы Бажова, и я говорила об этом Сереже, читала их ему, но Сережу смущало, что в опере, написанной на сюжет

---

[287] История современной отечественной музыки / М. Е. Тараканов, И.В. Лихачева, Е.В. Дуков и др.; Под ред. М.Е. Тараканова; Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского Каф. истории соврем. отеч. муз. культуры. М.: Музыка,1995. С. 417.

[288] Припев характерен и для песен других жанров, например, севернорусских виноградий (Бернштам Т. А., Лапин В. А. Виноградье — песня и обряд // Русский Север: проблемы этнографии и фольклора. Л.: Наука, 1981. С. 3–09.).

[289] М. П. Мусоргский использует совершенно другую песню — историческую, которую с песней про чернеца объединяет лишь первая строка поэтического текста.

«Каменного цветка», будет мало динамики, что она из-за этого проиграет, может казаться скучной. Теперь же, когда он посмотрел на сказы с точки зрения балета, он увидел в них новые возможности и увлекся»[290].

***

В данном разделе, посвященном балету «Сказ о каменном цветке», представлена история создания этого произведения, описаны найденные соответствия между номерами сочинения Прокофьева и их этнографическими источниками (рукописными и опубликованными нотациями).

Было выявлено, что в процессе создания балета композитор общался с фольклористами — А. К. Аксеновым и Б. В. Смирновым. Предоставленный ими самобытный материал был записан самими исследователями в 1948 году от народных коллективов Свердловской области. Ученые собрали базу уникальных источников, из которой композитор отобрал ярчайшие образцы уральской песенности.

Выдающееся мастерство и понимание жанровой специфики народных мелодий композитором, сделали возможным органичное вплетение этих напевов в сюжетный контекст. Отметим и тенденцию к этнографической достоверности, которая проявилась в использовании музыкальных образцов конкретной региональной традиции.

Неоднократные поездки Прокофьева в Прикамье в различные периоды жизни и собственные впечатление от этих мест сформировали его глубоко личное отношение к уральской тематике и вдохновили на создание сочинения, наполненного особым колоритом.

В ходе исследования были рассмотрены особенности работы Прокофьева с сюжетным источником сценария балета — сказами П. П. Бажова из сборника «Малахитовая шкатулка», выявлена специфика их претворения. Используя источник, опирающийся на фольклорный материал, композитор совместно с

---

[290] Мендельсон-Прокофьева М. А. О Сергее Сергеевиче Прокофьеве. Воспоминания. Дневники (1938-1967) / Науч. ред., предисл. и коммент. Е. В. Кривцова. М.: Композитор, 2012. С. 368–369.

создателями либретто свободно интерпретируют его, делая значительные изменения в последовательности сюжетных мотивов. В результате, либретто балета, во многом построенное на законах народной прозы, как будто записано от носителя традиции: по сути, оно представляет оригинальную фабулу, в основе которой лежат реальные мифологемы уральских народных преданий.

Проанализировав особенности цитирования композитором фольклорного материала, можно сделать некоторые выводы о специфике его функционирования в балетной музыке.

Для создания картин бытовой и праздничной жизни народа композитор использует мелодии уральских песен, а также стилистически близких к ним севернорусских. Все эти напевы в балете олицетворяют мир людей и не звучат в сценах с Хозяйкой Медной горы. Три из них связаны с характеристиками героев (Данилы, Катерины и Северьяна), еще две («Как у Дунюшки», «Я по жердочке») звучат в массовой народно-праздничной сцене.

Севернорусские образцы использованы в виде вторичных цитат — композитор обращался не к этнографическим первоисточникам, а к собственным обработкам. А уральские напевы были специально расшифрованы для этого балета.

Для номеров, в которых танец является не только средством выразительности, но и составляет сюжетную линию («Танец неженатиков» и «Пляс Северьяна», «Уральская рапсодия»), Прокофьев выбирает мелодии песен, изначально связанных с хореографическим движением — две хороводные и плясовую. Примечательно, что в образцах, заимствованных им из собственных вокальных сочинений, уже в ор. 104 была подчеркнута их драматическая природа и создано ощущение театрального действия («Чернец», «Дунюшка»).

Жанры, в большей степени имеющие эмоциональную природу (причитание и лирическая песня), послужили основой номеров, раскрывающих особенности сюжета и играющих важную роль в музыкальной драматургии. Для них автор балета нашел схожее структурное решение: метрически подвижные мелодии приведены к стабильному трехдольному метру, а также приобретают схожее

композиционное воплощение, опирающееся на принцип варьирования. Использование народных песен в балете отражает присущий композитору метод работы с фольклорным материалом. Он основывается на свободном обращении с подлинными напевами, что позволяет композитору сохранить свой авторский почерк.

***

Начиная с конца 1930-х годов, Прокофьев регулярно обращается к музыкальному фольклору при работе над сочинениями различных жанров, в первую очередь, программных. Наиболее заметно включением народных песен в оперные партитуры композитора. В трех из четырех его последних опер («Семен Котко», «Война и мир», «Повесть о настоящем человеке») присутствуют цитаты фольклорных напевов. В методах работы заметны тенденции, во многом близкие тем, что были рассмотрены во второй главе, посвященной камерно-вокальным обработкам — значительные изменения в подтекстовке, мелодическое развитие напевов, кратное увеличение построений, объединение разных фольклорных текстов в рамках одного номера.

Опера «Повесть о настоящем человеке» среди прокофьевских сочинений данного жанра содержит наибольшее количество цитат. Все они являются примером вторичного цитирования, так как были ранее использованы в творчестве композитора. В большинстве случаев он сохраняет музыкальные особенности композиций, перерабатывая лишь поэтический текст в соответствии с сюжетом. Работа с подлинным народно-песенным материалом породила создание номеров, включающих в себя элементы фольклорной стилизации.

Балет «Сказ о каменном цветке» занимает важное место как в творчестве Прокофьева, так и в истории развития этого жанра. В этом произведении впервые на основе законов эпического текстосложения претворен русский народный колорит. Этот уникальный путь был выбран Прокофьевым самостоятельно и реализован на основе его предыдущего опыта.

Народные напевы, использованные в качестве основы музыкального тематизма, имеют в партитуре балета сквозное развитие. Как правило, эти

мелодии подвержены в большей степени характерному для фольклора вариационному развитию, нежели разработочному, применяемому композитором лишь для создания образного контраста (например, использование мелодии песни «Звездочка моя ночная» в номерах, сюжетно связанных с противоположными мужскими персонажами — Данилой и Северьяном). Изменения в темах балета зачастую затрагивают метро-ритмические, темпо-динамические, тональные и фактурно-тембровые аспекты. Гармоническая основа этих мелодий, с одной стороны, направлена на то, чтобы подчеркнуть ладовое своеобразие подлинных напевов, с другой стороны, она является отражением индивидуального стиля композитора и позволяет иначе взглянуть на народные мелодии.

В работе определено значение балета в творчестве самого композитора, а также в динамике развития сказочно-эпического направления музыкального театра (в первую очередь, оперного), берущего истоки в творчестве русским композиторов XIX века (М. И. Глинки, А. С. Даргомыжского, П. И. Чайковского, «кучкистов»). В «Сказе о каменном цветке» прослеживаются также связи с собственными балетами автора и его современниками (в первую очередь — И. Ф. Стравинским), опирающимися на фольклорные истоки.

Таким образом, балет, завершивший музыкально-театральную линию творчества Прокофьева, представляется в науке недооцененным. Осознанность выбранной драматургической концепции подтверждается детально продуманной фольклорной основой произведения. Причина трагической судьбы авторской редакции «Сказа о каменном цветке» заключается вовсе не в ее мнимых композиционных изъянах или кажущейся излишней затянутости действия. Провальность первой постановки, осуществленной уже после смерти композитора средствами хореодрамы, создала ложное впечатление о несовершенстве музыкальной партитуры[291].

---

[291] Данные выводы были предварительно сформулированы автором настоящего исследования в рамках магистерской диссертации (Долгова Д. К. «Фольклорные истоки балета С. С. Прокофьева “Сказ о каменном цветке”»: выпускная квалификационная работа (диссертация магистра). СПб.: Академия Русского балета имени А. Я Вагановой, 2022. С. 9396. (Рукопись)).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Период жизни в Советском Союзе, занявший более полутора десятка лет творческого пути Прокофьева, включает в себя наиболее зрелые произведения и особенно ярко демонстрирует самобытность авторского стиля. Советская действительность, с одной стороны, в некоторой степени ограничила творческую свободу композитора. С другой стороны, пребывание на родине открыло для него уникальную возможность личного контакта с фольклористами, предоставившими ему доступ к новейшим нотациям народных песен.

В работе установлено более пятнадцати достоверных источников сочинений Прокофьева, что позволило проследить эволюцию его способов взаимодействия с фольклорным материалом, представленным почти всеми основными жанрами, кроме календарно-обрядовых. Это путь — от традиционной гармонизации напева и восприятия исключительно мелодико-ритмической составляющей песни до создания сочинений, многоуровнево опирающихся на произведения народного творчества. В сочинениях различных жанров Прокофьев задействует многообразные формы работы с народно-песенными источниками, среди которых можно выделить обработку, создание тематизма на основе цитирования, предполагающее различную степень точности и допускающее повторное обращение к одним и тем же песенным образцам в разных опусах, а также стилизацию и различные аллюзии.

Соприкасаясь с фольклором в той или иной степени на протяжении всего своего творческого пути, Прокофьев наиболее активно работал с ним в советский (московский) период. Изучение внешних и внутренних факторов, оказавших влияние на развитие фольклорного направления в творческом пути Прокофьева, позволило выделить три основных этапа этого процесса. В каждом из них проявляются разные аспекты его взаимодействия с аутентичным материалом. Первый этап ознаменован возвращением композитора на Родину в 1936 году, и центральным сочинением явилась Русская увертюра. В ней он впервые использовал еще не изданные записи фольклора, которые составили наряду с

авторскими мелодиями основной тематизм сочинения. Однако материал цитируемых напевов почти не имеет развития в форме, что детально раскрыто в первой главе работы.

В последнее десятилетие жизни композитор достиг совершенства в работе с народно-песенным материалом. В это время для Прокофьева становится принципиальным использование подлинных напевов, что отражается во взаимодействии с исследователями фольклора и работе с нотными расшифровками аутентичных образцов. Его мастерство воплотилось в смелом обращении с исконными мелодиями, проявившемся в искусном совмещении различных песен и их вариантов в одном сочинении. Работа композитора с фольклорными источниками в это время позволяет выделить еще два этапа, связанные с произведениями разных жанров. Второй этап охватывает камерно-вокальные опусы, написанные в середине 1940-х годов (обработки ор. 104 и ор. 106). Третий этап включает музыкально-театральные сочинения Прокофьева — оперу «Повесть о настоящем человеке» (1948) и балет «Сказ о каменном цветке» (1949).

Произведения, содержащие в себе цитаты народных мелодий, различны в жанровом отношении. В камерно-вокальных сочинениях народно-песенный тематизм чаще всего составляет основной объем мелодического материала. В этих опусах сохраняется наибольшее число элементов цитируемого фольклорного текста — поэтического и музыкального. Несмотря на то, что связи с аутентичными образцами не вызывают сомнений, Прокофьев не склонен относиться к ним как к статичным музейным экспонатам. Обработки народных песен являются своего рода «лабораторией», в которой их автор экспериментирует с различными приемами — от незначительной редактуры поэтического текста, в том числе включения в него фрагментов других вариантов, до соединения в одном сочинении музыкального и вербального компонентов песен разных жанров и локальных традиций. Большая часть номеров из ор. 104 опирается на строфическую форму, однако практически никогда ее границы не совпадают с исходным напевом, а кратно увеличены относительно его масштабов.

Подтекстовка мелодии, как правило, проводилась после выстраивания музыкальной композиции в целом и, вероятно по этой причине, всегда имеет отличия от народного первоисточником.

Обработки народных песен Прокофьева занимают особое место в истории развития жанра. В них он достиг максимальной свободы в интерпретации фольклорных источников, что привело к созданию сочинений, ярко отражающих собственный авторский стиль.

Малые формы стали важным этапом в развитии метода работы Прокофьева с заимствованным материалом. В симфонических и театральных произведениях народные мелодии, включенные в музыкальную ткань авторского сочинения, практически всегда являются основой ведущих тем. По терминологии Е. А. Ручьевской[292] они относятся к первым двум из трех функциональных типов тематизма. Чаще всего Прокофьев развивает темы в соответствии со вторым — «внутриостинатным» — типом, при котором неизменным (а значит узнаваемым) остается один из элементов темы (ритм, мелодическая последовательность), тогда как другие функциональные элементы оказываются вариабельны. Довольно регулярно народные мелодии развиваются в соответствии с первым — «остинатным» — функциональным типом, предполагающим сохранение их мелодико-ритмической структуры с помещением в разный контекст (регистровый, тембровый, тональный). Третий же тип, при котором сохраняется инвариант не всей темы, а составляющих ее элементов (например, мотивов), к фольклорному материалу композитор применяет крайне редко.

В симфонической и балетной музыке Прокофьев, как правило, пересматривает нотацию исходного напева с точки зрения расстановки тактовых черт и вносит в нее изменения. При этом приведение к стабильному метру для него оказывается необходимым только в танцевальной музыке.

Талант и во многом интуитивное понимание законов бытования народного творчества позволили Прокофьеву не только органично включать в свои поздние

---

[292] Ручьевская Е. А. Функции музыкальной темы. Ленинград: Музыка, 1977. С. 78–84.

сочинения непосредственные цитаты из фольклора, но и применить принципы варьирования устного текста, как поэтического, так и музыкального. Наиболее комплексно композитору удалось реализовать это мастерство в балете «Сказ о каменном цветке», где уже на сюжетном уровне отразились идеи сказочной драматургии. Помимо подлинных уральских и севернорусских напевов в партитуре присутствует большое количество стилизованного музыкального материала. Расширение применения фольклорных принципов шло по пути от буквального использования подлинных народных мелодий до масштабов музыкального мышления (и конкретного языка, и жанрово-драматургических особенностей). Итогом этого процесса и стали сочинения, подробно рассмотренные в третьей главе диссертации.

Жанровые свойства песни-источника у Прокофьева могут отражаться в контексте их использования, а именно — в отдельных случаях возникать в сюжетно обоснованной ситуации. Этот синтез свойств первичного фольклорного жанра и цитирования в авторском сценическом произведении демонстрирует глубокое осмысление материала и контекста его применения автором. Всесторонне это проявилось в обрядовых и массовых сценах балета «Сказ о каменном цветке».

Перспективой дальнейшего исследования может стать детальное изучение приемов фольклорной стилизации, явившейся результатом практического освоения ладовых, композиционных и ритмических свойств народных напевов в поздних сочинениях Прокофьева, как в уже частично рассмотренных, так и в других (например, музыке к фильмам «Александр Невский», «Иван Грозный»).

Свою актуальность не теряют поиски неустановленных источников отдельных вокальных обработок. Как показала практика, в архивных и музейных фондах до сих пор сохраняется значительная часть неизученных документов, относящихся к жизни и творчеству С. С. Прокофьева. Тщательный поиск и системное изучение этого наследия может открыть множество дополнительных тем и ракурсов исследования сферы «Композитор и фольклор».

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1) **Арановский, М. Г.** Музыка и мышление / М. Г. Арановский // Музыка. Жизнь. Статьи, интервью, воспоминания / ред.-сост. Н. А. Рыжкова. — М. : Гос. ин-т искусствознания, 2012. — С. 87—131. — ISBN 978-5-98287-039-3.

2) **Арановский, М. Г.** Из наблюдений над нотными записными книжками Прокофьева / М. Г. Арановский // Рукопись в структуре творческого процесса: очерки музыкальной текстологии и психологии творчества. — М. : Композитор, 2009. — С. 306–343. — ISBN 5-85285-324-0.

3) **Асафьев, Б. В.** О народной музыке / Б. В. Асафьев ; сост., вступ. ст. и коммент. И. И. Земцовского, А. Б. Кунанбаевой. — Л. : Музыка, 1987. — 248 с.

4) **Ахонен, А. Н.** Прокофьев в Петербургской консерватории / А. Н. Ахонен. — СПб. : Композитор, 2016. — 288 с. — ISBN 978-5-7379-0881-3.

5) **Бажов, П. П.** Малахитовая шкатулка / П. П. Бажов. — М. : Правда, 1980. — 640 с.

6) **Балакирев, М.** Русские народные песни: для одного голоса с сопровожд. ф.-п. / М. Балакирев ; ред., предисл., исследование и примеч. проф. Е. В. Гиппиуса. — М. :Музгиз, 1957. — 375 с.

7) **Банин, А. А.** К изучению русского народно-песенного стиха. Методологические заметки / А. А. Банин // Фольклор. Поэтика и традиция / ред. В. М. Гацак. — М., 1982. — С. 94–139.

8) **Банин, А. А.** Об одном аналитическом методе музыкальной фольклористики / А. А. Банин // Музыкальная фольклористика. — М. : Сов. композитор, 1978. — Вып. 2. — С. 117–157.

9) **Барток, Б.** Народная музыка Венгрии и соседних народов / Б. Барток ; вступ. ст. И. В. Нестьева. — М. : Музыка, 1966. — 79 с.

10) **Бачинская, Н. М.** Народные песни в творчестве русских композиторов / Н. М. Бачинская ; под ред. Е. В. Гиппиуса. — М. : Гос. муз. изд., 1962. — 215 с.

11) **Беляев, В. М.** / В. М. Беляев // Н. М. Лопатин, В. П. Прокунин. Русские народные лирические песни. — М. : Гос. муз. изд-во, 1956. — С. 3–28.

12) **Беляев, С.** Композитор Сергей Прокофьев в столице Урала / С. Беляев // Урал. — 2011. — № 9. — URL: http://uraljournal.ru/work-2011-9-27 (дата обращения: 04.12.2024).

13) **Бернштам, Т. А., Лапин, В. А.** Виноградье – песня и обряд // Т. А. Бернштам, В. А. Лапин / Русский Север: проблемы этнографии и фольклора. — Л. : Наука, 1981. — С. 3–109.

14) **Бершадская, Т. С.** Основные композиционные закономерности многоголосия русской народной крестьянской песни / Т. С. Бершадская ; под ред. Х. С. Кушнарева. — Л. :Музгиз, 1961. — 158 с.

15) **Бершадская, Т. С.** Звуковысотная система музыки: словарь ключевых терминов / Т. С. Бершадская, Е. В. Титова. — СПб. : Изд-во Политехнического ун-та, 2012. — 141 с. — ISBN 978-5-7422-3445-3.

16) **Бершадская, Т. С.** Фактура гомофонно-гармоническая и гомофонно-полифоническая / Т. С. Бершадская // Musicus. — 2014. — № 1. — С. 14–17.

17) **Блажес, В. В.** П. П. Бажов и рабочий фольклор / В. В. Блажес. — Свердловск : Уральский гос. ун-т, 1982. — 104 с.

18) **Блажес, В. В.** Рабочие предания родины П. П. Бажова / В. В. Блажес // Фольклор Урала. — Свердловск : Урал. гос. ун-т, 1983. — Вып. 7 : Бытование фольклора в современности (на материале экспедиций 60—80 годов). — С. 5–22.

19) **Блок, В. М.** Неопубликованные рукописи / В. М. Блок // Советская музыка. — 1967. — № 4. — С. 93–99.

20) **Блок, В. М.** Метод творческой работы С. Прокофьева / В. М. Блок. — М. : Музыка, 1979. — 143 с.

21) **Бобровский, В. П.** Тематизм как фактор музыкального мышления : очерки / В. П. Бобровский ; отв. ред. и авт. предисл. Е. И. Чигарева. — Изд. 2-е, доп. — М. : URSS, 2010. — 304 с. — ISBN 978-5-397-00963-8.

22) **Боганова, Т. В.** Национально-русские традиции в музыке С. С. Прокофьева / Т. В. Боганова. — М. : Советский композитор, 1961. — 161 с.

23) **Брыкалов, О. Г.** Эволюция национального характера в творчестве С. С. Прокофьева / О. Г. Брыкалов // Kant. — 2016. — № 2 (19). — С. 11–13. — ISSN 2308-4425.

24) **Булычева, А. В.** Подлинная биография оперы "Повесть о настоящем человеке": история создания, восприятие, интерпретации / А. В. Булычева // Сергей Прокофьев: Письма. Воспоминания. Статьи. — М. : Дека-ВС, 2007. — С. 179–223. — ISBN 978-5-901951-56-0.

25) **Былины. Русский музыкальный эпос** / сост. Б. М. Добровольский, В. В. Коргузалов. — М. : Советский композитор, 1981. — 614 с. — (Собрание русских народных песен).

26) **Вишневецкий, И. Г.** Сергей Прокофьев / И. Г. Вишневецкий. — М. : Молодая гвардия, 2009. — 701 с. — ISBN 978-5-235-03212-5.

27) **Волков, А. И.** Опера "Война и мир" Прокофьева: Опыт анализа вариантов оперы / А. И. Волков. — М. : Музыка, 1976. — 134 с.

28) **Высоцкая, М. С.** Об интертекстуальности как свойстве идиостиля Фараджа Караева: к теории и практике метода / М. С. Высоцкая // Музыкальная академия. — 2019. — № 1 (765). — С. 115–127.

29) **Гиппиус, Е. В.** Обзор важнейших сборников музыкальных записей русских народных песен с 60-х годов XVIII века до начала XX века / Е. В. Гиппиус // Материалы и статьи к 100-летию со дня рождения Е. В. Гиппиуса / ред.-сост. Е. А. Дорохова, О. А. Пашина. — М. : Композитор, 2003. — С. 59–111. — ISBN 5-85285-615-9.

30) **Глиэр, Р. М.** Воспоминания о С. С. Прокофьеве / Р. М. Глиэр // Сергей Сергеевич Прокофьев: Книга для школьников. — М. : Музыка, 1990. — С. 18–28.

31) **Головинский, Г. Л.** Композитор и фольклор / Г. Л. Головинский. — М. : Музыка, 1981. — 279 с.

32) **Горячих, В. В.** М. И. Глинка и идея русской симфонии / В. В. Горячих // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2020. — № 6. — С. 148–163.

33) **Гусев, В. Е.** Русская народная художественная культура (теоретические очерки) / В. Е. Гусев. — СПб., 1993. — 111 с.

34) **Двадцать русских народных песен в ранних звукозаписях** / Фольклорная комиссия союза композиторов РСФСР ; сост. Е. В. Гиппиус. — М. : Советский композитор, 1979. — 68 с.

35) **Денисов, А. В.** Музыкальные цитаты. Справочник / А. В. Денисов. — СПб. : Композитор, 2013. — 222 с. — ISBN 978-5-7379-0618-5.

36) **Денисов, А. В.** Принцип цитирования в музыкальном искусстве XVII–XVIII вв. / А. В. Денисов // Музыкальная академия. — 2015. — № 4. — С. 164–172

37) **Денисов, А. В.** О соотношении «цитата-контекст» в музыкальном произведении / А. В. Денисов // Южно-Российский музыкальный альманах. — 2016. — № 2(23). — С. 13–21.

38) **Долгова (Назарова), Д. К.** Лирическая песня «Соловей-соловьюшко»: источник, варианты, интерпретации / Д. К. Долгова // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». — 2020. — № 6. — С. 58–70.

39) **Долгова (Назарова), Д. К.** Обработки русских народных песен С. С. Прокофьева: проблема поиска источников / Д. К. Долгова // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. — 2022. — № 3. — С. 121–130.

40) **Долгова (Назарова), Д. К.** Народные уральские напевы в балете Сергея Прокофьева «Сказ о каменном цветке» / Д. К. Долгова // Opera musicologica. — 2024. — Т. 16. — № 2. — С. 138–165.

41) **Долгова (Назарова), Д. К.** Народные песни как источник тематизма «Русской увертюры» С. С. Прокофьева / Д. К. Долгова // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. — 2025. — № 2. — С. 48–62.

42) **Долгова (Назарова), Д. К.** Фольклорные истоки балета С. С. Прокофьева «Сказ о каменном цветке»: выпускная квалификационная работа (диссертация магистра) / Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой. — Рукопись, 2022. — 106 с.

43) **Долинская, Е. Б.** Театр Прокофьева / Е. Б. Долинская. — М. : Композитор, 2012. — 376 с. — ISBN 978-5-85285-345-7.

44) **Дореволюционный фольклор на Урале** / собрал и сост. В. П. Бирюков. — Свердловск : Свердлгиз, 1936. — 364 с.

45) **Енисеева, Л.** Как Сергей Прокофьев казахскую оперу «Хан-Бузай» писал [Электронный ресурс] / Л. Енисеева. — URL: https://centrasia.org/newsA.php?st=1113022020 (дата обращения: 14.12.2024).

46) **Ефименкова, Б. Б.** Ритм в произведениях русского вокального фольклора / Б. Б. Ефименкова. — М. : Композитор, 2001. — 256 с. — ISBN 5-85285-497-0.

47) **Жоссан, Н. Ю.** Проблема претворения русских фольклорных жанров в сочинениях кантатно-ораториального типа (на материале отечественной музыки 60–80-х годов) :автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Н. Ю. Жоссан. — М., 1998. — 28 с.

48) **Затаевич, А. В.** 1000 песен киргизского народа / А. В. Затаевич. — Оренбург : Киргиз. гос. изд-во, 1925. — 558 с.

49) **Земцовский, И. И.** Фольклор и композитор / И. И. Земцовский. — Л. ; М. : Советский композитор, 1978. — 174 с.

50) **Золотухина, Е. А.** Черты русской гармонии в цикле С. С. Прокофьева «Обработки народных песен» ор. 104 / Е. А. Золотухина // Студент года 2017: лучшая научная работа / под общ. ред. Г. Ю. Гуляева. — Пенза : Наука и Просвещение, 2017. — С. 297–306.

51) **Иванова, Т. Г.** История русской фольклористики XX века: 1900 — первая половина 1941 г. / Т. Г. Иванова. — СПб. : Дмитрий Буланин, 2009. — 800 с. — ISBN 978-5-86007-615-3.

52) **Иванова, Т. Г.** Специфика фольклористической текстологии / Т. Г. Иванова // Русский фольклор. Проблемы текстологии фольклора: сб. ст. — Л. : Наука, 1991. — Т. 26. — С. 5–21.

53) **Иванова, Л. П.** Фольклоризм в русской музыке XX века / Л. П. Иванова. — Астрахань : Изд-во Астрахан. гос. ун-та, 2004. — 223 с. — ISBN 5-88200-328-6.

54) **Иванова, Л. П.** Типология фольклоризма в русской музыке XX века: специальность 17.00.02 — Музыкальное искусство (искусствоведение) :диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения / Л. П. Иванова. — СПб. :СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова, 2005. — 305 с.

55) **Истомин, Ф. М.** Песни русского народа собраны в губерниях Архангельской и Олонецкой в 1886 году / Ф. М. Истомин, Г. О. Дютш. — СПб., 1894. — 244 с.

56) **Тараканов, М. Е.** История современной отечественной музыки / М. Е. Тараканов, И. В. Лихачёва, Е. В. Дуков ; под редакцией М. Е. Тараканова ; Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, Кафедра истории современной отечественной музыкальной культуры. — М.: Музыка, 1995. — Вып. 2. — 485 с. — ISBN 5-7140-0419-1.

57) **Йоффе, Б.** К вопросу «освоения чужого» в музыке (предложение классификации музыкальных цитат) / Б. Йоффе, Ю. Ханон. — URL: https://borisyoffe.de/ru/ru-ueber-die-buecher/zur-frage-der-aneignung-des-fremden-in-der-musik-vorschlag-3 (дата обращения: 14.12.2024).

58) **Катонова, С. В.** Музыка советского балета / С. В. Катонова. — Л. : Советский композитор, 1979. — С. 104–114.

59) **Климовицкий, А. И.** О творческом процессе Бетховена / А. И. Климовицкий. — Л. : Музыка, 1979. — 176 с.

60) **Красовская, В.** Каменный цветок / В. Красовская // Балет сквозь литературу. — СПб. : АРБ им. А.Я. Вагановой, 2005. — С. 154–165. — ISBN 5-93010-023-3.

61) **Крестьянское Искусство Севера: Заонежье** / Гос. ин-т истории искусств. — Л. : Академия, 1927. — 206 с.

62) **Концерты М. Е. Пятницкого с крестьянами: статьи, очерки, рецензии, ноты и тексты песен**. — М. : Роберт Кенц, 1914. — 112 с.

63) **Коротина, А. А.** Авторские клавиры С. С. Прокофьева 1911—1934 годов: история создания и некоторые особенности творческой работы композитора / А. А. Коротина // Вестник КемГУКИ. — 2016. — № 34. — С. 48–56.

64) **Лаврова, С. В.** Цитирование в творчестве современных композиторов / С. В. Лаврова. — СПб. :СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова, 2007. — 194 с.

65) **Лобачева, Н. А.** Повесть о настоящем человеке: 60 лет спустя / Н. А. Лобачева. — М. : Композитор, 2008. — 246 с. — ISBN 978-5-85285-328-0.

66) **Лобкова, Г. В.** Методы историко-типологического изучения народных песенных традиций / Г. В. Лобкова // Отечественная этномузыкология: история науки, методы исследования, перспективы развития: материалы междунар. науч. конф. — СПб. : Университетский образовательный округ, 2011. — Т. 1. — С. 263–277.

67) **Лобкова, Г. В.** Методы обобщения интонационно-ладовой структуры напевов / Г. В. Лобкова // Климент Васильевич Квитка и актуальные проблемы этномузыкологии. — М., 2009. — С. 89–111. — ISBN 978-5-89598-207-5.

68) **Лобкова, Г. В.** Претворение народно-песенных источников в профессиональной музыке: история и современность / Г. В. Лобкова // История, теория и практика фольклора. — Саратов : Саратовская гос. консерватория, 2017. — С. 118–131.

69) **Луганская, Э. А.** Бела Барток. Наследие фольклориста / Э. А. Луганская, Е. А. Зайцева // Южно-Российский музыкальный альманах. — 2019. — № 2 (35). — С. 62–66.

70) **Лядов, А. К.** Сборник русских народных песен (ор. 43) / А. К. Лядов. — Лейпциг : издание М. П. Беляева, 1898. — 40 с.

71) **Ляхович, А. В.** Прокофьев и сказка / А. В. Ляхович // Музыкальная академия. — 2022. — № 1. — С. 96–105.

72) **Мазель, Л. А.** Строение музыкальных произведений / Л. А. Мазель. — М. : Музыка, 1979. — 534 с.

73) **Мазель, Л. А.** Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм / Л. А. Мазель, В. А. Цуккерман. — М. : Музыка, 1967. — 752 с.

74) **Мартынов, И. И.** Сергей Прокофьев: Жизнь и творчество / И. И. Мартынов. — М. : Музыка, 1974. — 560 с.

75) **Мендельсон-Прокофьева, М. А.** О Сергее Сергеевиче Прокофьеве. Воспоминания. Дневники / М. А. Мендельсон-Прокофьева ; науч. ред., предисл. и коммент. Е. В. Кривцова. — М. : Композитор, 2012. — 373 с. — ISBN 978-5-85285-345-7.

76) **Мехнецов, А. М.** Типическое в природе и формах фольклора / А. М. Мехнецов // Звук в традиционной музыкальной культуре. — М. :Научтехлитиздат, 2004. — С. 22–54.

77) **Мехнецов, А. М.** Традиция как основополагающий принцип народной музыкальной культуры / А. М. Мехнецов // Русская народная песня: Стиль, жанр, традиция. — Л. : ЛГК, 1985. — С. 5–18.

78) **Милка, А. П.** Сергей Слонимский. Монографический очерк / А. П. Милка. — Л. ; М. : Советский композитор, 1976. — 110 с.

79) **Милка, А. П.** «Искусство фуги» И. С. Баха: К реконструкции и интерпретации / А. П. Милка. — СПб. : Композитор, 2009. — 456 с. — ISBN 978-5-7379-0398-6.

80) **Милка, А. П.** «Долой самодержавие!» — воскликнул Иоганн Себастьян Бах / А. П. Милка // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. — 2024. — Т. 14. — № 4. — С. 638–648.

81) **Михайлов, М. К.** Стиль в музыке: Исследование / М. К. Михайлов. — Л. : Музыка, 1981. — 262 с.

82) **Мурзин, А. А.** О мифологических представлениях горнозаводского населения дореволюционного Урала / А. А. Мурзин // Горнозаводской Урал в XVIII — начале XX в.: проблемы социокультурной истории. — Екатеринбург : Банк культурной информации, 2006. — С. 77–84.

83) **Народная традиционная культура Псковской области: Обзор экспедиционных материалов из научных фондов Фольклорно-этнографического центра**. В 2 т. — Псков : Областной центр народного творчества, 2002. — Т. 2. — 813 с. — ISBN 5-93066-030-1.

84) **Народное музыкальное творчество: Учебник** / отв. ред. О. А. Пашина. — СПб. : Композитор, 2005. — 568 с. — ISBN 5-7379-0257-9.

85) **Народное музыкальное творчество: хрестоматия** / отв. ред. О. А. Пашина. — СПб. : Композитор, 2008. — 336 с. — ISBN 978-5-7379-0373-3.

86) **Народные песни Вологодской области** / под ред. Е. В. Гиппиуса, З. В. Эвальд. — Л. :Музгиз, 1938. — 135 с.

87) **Наумова, К. Ю.** З. В. Эвальд и ее коллекция рукописных нотаций музыкального фольклора Заонежья в собрании фонограммархива Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН / К. Ю. Наумова // Русский фольклор: Материалы и исследования. — СПб. : Дмитрий Буланин, 2016. — Т. 35. — С. 323–363.

88) **Нестьев, И. В.** Жизнь Сергея Прокофьева / И. В. Нестьев. — 2-е изд. — М. : Советский композитор, 1973. — 662 с.

89) **Пальчиков, Н. Е.** Крестьянские песни, записанные в с. Николаевке Мензелинского уезда, Уфимской губернии / Н. Е. Пальчиков. — М. : П. Юргенсон, 1896. — 276 с.

90) **Песни и романсы русских поэтов** / вступ. ст., подгот. текста и примеч. В. Е. Гусева. — М. ; Л. : Советский писатель, 1965. — 1197 с. — (Библиотека поэта. Большая серия).

91) **Песни Пинежья** / под общ. ред. Е. В. Гиппиуса. — М. : Гос. муз. изд., 1937. — Кн. 2. — 590 с.

92) **Песни Заонежья в записях 1880—1980 годов** / под ред. Е. В. Гиппиуса ; сост. Т. В. Краснопольская. — Л. : Советский композитор, 1987. — 184 с.

93) **Песни, собранные П. В. Киреевским. Новая серия** / Общество любителей российской словесности при I-м Моск. ун-те. — М. : Типография

Кооператива «Наука и Просвещение», 1929. — Вып. II, ч. 2. (Песни необрядовые). — 389 с.

94) **Петров, А. К.** Претворение русского фольклора в современной хоровой музыке (1980–2005): основные тенденции, новые композиторские подходы :дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / А. К. Петров. — М., 2007. — 239 с.

95) **Петухова, С. А.** Балет С.С. Прокофьева «Сказ о каменном цветке»: замысел, создание, премьера / С. А. Петухова // Современные проблемы музыкознания. — 2020. — № 3. — С. 141–222.

96) **Петухова, С. А.** «Свое» как «чужое», «чужое» как «свое»: автоцитаты, цитаты и компиляции у Прокофьева / С. А. Петухова // Современные проблемы музыкознания. — 2017. — № 1. — С. 117–135.

97) **Прокофьев, С. С.** Автобиография / С. С. Прокофьев ; ред., подгот. текста М. Козловой. — 2-е изд., доп. — М. : Советский композитор, 1982. — 600 с.

98) **Прокофьев, С. С.** Материалы, документы, воспоминания / С. С. Прокофьев ; сост. С. И. Шлифштейн. — 2-е изд. — М. :Музгиз, 1961. — 707 с.

99) **Прокофьев, С. С.** Дневник. 1907—1933. В 3 т. Т. 1. 1907—1915 / С. С. Прокофьев. — М. : Классика—XXI, 2017. — 576 с. — ISBN 978-5-89817-456-4.

100) **Прокофьев, С. С.** Дневник. 1907—1933. В 3 т. Т. 2. 1916—1925 / С. С. Прокофьев. — М. : Классика—XXI, 2017. — 552 с. — ISBN 978-5-89817-457-1.

101) **Прокофьев, С. С.** Дневник. 1907—1933. В 3 т. Т. 3. 1926—1933 / С. С. Прокофьев. — М. : Классика—XXI, 2017. — 632 с. — ISBN 978-5-89817-458-8.

102) **Прокофьев, С. С.** Переписка / С. С. Прокофьев, Н. Я. Мясковский. — М. : Советский композитор, 1977. — 334 с.

103) **Протопопов, В. В.** Обработки народных песен / В. В. Протопопов // История русской советской музыки. — М. :Музгиз, 1956. — Т. 1. — С. 75–90.

104) **Протопопов, В. В.** Два крупных сочинения молодого Глинки — Симфония-увертюра и Каприччио на русские темы / В. В. Протопопов // М. И. Глинка: Сб. материалов и статей. — М. ; Л. : Гос. муз. изд., 1950. — С. 117–161.

105) **Протопопов, В. В.** Забытая публикация русских народных песен / В В. Протопопов // Музыкальная фольклористика. — М. : Советский композитор, 1986. — Вып. 3. — С. 90–104.

106) **Рабинович, Б. И.** Стилевой анализ песни «Петербургская дорожка» / Б. И. Рабинович // Музыкальная фольклористика. — М. : Советский композитор, 1973. — Вып. 1. — С. 35–83.

107) **Раку, М. Г.** Время Сергея Прокофьева. Музыка. Люди. Замыслы. Драматический театр / М. Г. Раку. — М. : Слово/Slovo, 2022. — 432 с. — ISBN 978-5-387-01663-5.

108) **Римский-Корсаков, Н. А.** Сто русских народных песен: Для голоса с ф.-п. / Н. А. Римский-Корсаков. — М. ; Л. : Музгиз, 1951. — 183 с.

109) **Рогожина, Н.** Песни и романсы С.С. Прокофьева / Н. Рогожина. — М. : Советский композитор, 1971. — 198 с.

110) **Рубец, А. И.** Двести шестнадцать украинских народных напевов / А. И. Рубец. — М., 1872. — 55 с.

111) **Рубцов, Ф. А.** Основы ладового строения русских народных песен / Ф. А. Рубцов. — Л. : Музыка, 1964. — 94 с.

112) **Руднева, А. В.** Анастасия Лебедева / А. В. Руднева. — М. : Советский композитор, 1972. — 53 с.

113) **Руднева, А. В.** Курские песни / А. В. Руднева // Книга о Свиридове. — М. : Советский композитор, 1983. — С. 148–151.

114) **Руднева, А. В.** Народные песни Курской области / А. В. Руднева ; под ред. С. Аксюка. — М. : Советский композитор, 1957. — 127 с.

115) **Руднева, А. В.** Русское народное музыкальное творчество / А. В. Руднева. — М. : Советский композитор, 1990. — 224 с. — ISBN 5-85285-156-6.

116) **Руднева, А. В.** Народная баллада «Зеленый кувшин» в обработке С. С. Прокофьева / А. В. Руднева // День песни. — М. : Советский композитор, 1980. — Вып. 2. — С. 69–70.

117) **Русская музыкальная литература :** учебное пособие для музыкальных училищ. Вып. 5. / под ред. Е. Царевой. — М. : Музыка, 2010. — 629 с.

118) **Русская народная песня** / сост. С. Богуславский, И. Шишов ; общ. ред. М. Гринберга. — М. :Музгиз, 1936. — 198 с.

119) **Русские народные песни Воронежской области** / Дом народного творчества Воронежской области. — М. ; Л. : Музгиз, 1939. — 84 с.

120) **Русские народные песни: Песенник** / ред.-сост. Е. В. Гиппиус. — Л. : Искусство, 1943. — 432 с.

121) **Ручьевская, Е. А.** Функции музыкальной темы / Е. А. Ручьевская. — Л. : Музыка, 1977. — 160 с.

122) **Ручьевская, Е. А.** Заметки о стиле Прокофьева / Е. А. Ручьевская // Ручьевская Е. А. Работы разных лет. — СПб. : Композитор, 2011. — Т. 1. — С. 83–101.

123) **Ручьевская, Е. А.** Вокальные циклы в русской классической музыке XIX века / Е. А. Ручьевская, Н. И. Кузьмина. — СПб. ; Саратов : Амирит, 2019. — 112 с. — ISBN 978-5-00140-234-3.

124) **Сабинина, М. Д.** Сказ о каменном цветке / М. Д. Сабинина, А. В. Медведев // Советская музыка. — 1954. — № 5. — С. 7–17.

125) **Савкина, Н. П.** Сергей Сергеевич Прокофьев / Н. П. Савкина. — М. : Музыка, 1982. — 143 с.

126) **Соболевский, А. И.** Великорусские народные песни / А. И. Соболевский. — СПб. : Гос. тип., 1895. Т. 1. С. 655 С.

127) **Сорокер, Я. Л.** Камерно-инструментальные ансамбли С. Прокофьева / Я. Л. Сорокер. — М. : Советский композитор, 1973. — 103 с.

128) **Сохор, А. Н.** Теория музыкальных жанров. Задачи и перспективы / А. Н. Сохор // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров / А. Н. Сохор. — М. : Музыка, 1971. — С. 292–300.

129) **С. С. Прокофьев: к 125-летию со дня рождения. Письма, документы, статьи, воспоминания** / ред.-сост. Е. С. Власова. — М. : Композитор, 2016. — 543 с. — ISBN 978-5-85285-345-7.

130) **Творчество народов СССР** / под ред. А. М. Горького, Л. З. Мехлиса. — М. : Правда, 1937. — 534 с.

131) **Холопов, Ю. Н.** Современные черты гармонии Прокофьева / Ю. Н. Холопов. — М. : Музыка, 1967. — 476 с.

132) **Холопов, Ю. Н.** Зачем Прокофьев написал "Классическую симфонию"? / Ю. Н. Холопов // Научный вестник Московской консерватории. — 2012. — № 3. — С. 208–216.

133) **Черты стиля С. Прокофьева: Сборник теоретических статей** / сост. Л. Бергер. — М. : Советский композитор, 1962. — 316 с.

134) **Хор имени Пятницкого: Сто русских народных песен** / записи В. Захарова ; ред. и примеч. П. Казьмина. — М. : Гос. муз. изд., 1958. — 331 с.

135) **Шабалина, Т. В.** Рукописи И. С. Баха: Ключи к тайнам творчества / Т. В. Шабалина. — СПб. :Logos, 1999. — 440 с. — ISBN 5-87288-168-8.

136) **Швабауэр, Н. А.** Типология фантастических персонажей в фольклоре горнорабочих Западной Европы и России : диссертация на соискание уч. степени канд. филолог. наук / Н. А. Швабауэр. — Челябинск, 2002. — 215 с.

137) **Щуров, В. М.** Стилевые основы русской народной музыки / В. М. Щуров. — М. : Московская государственная консерватория, 1998. — 464 с.

138) **Kravetz, N. S.** Prokofiev and E. Senkar. The First Performance of the Russian Overture op. 72 in Israel in 1938 / N. S. Kravetz // Israel Studies in Musicology Online. — 2006. — № 1.–URL: https://min-ad.org.il/min-ad/article/view/216/200 (дата обращения: 12.12.2024).

139) **Morrison, S.** The people's artist: Prokofiev's Soviet years / S. Morrison. — New York : Oxford University Press, 2008. — 491 p. — ISBN 978-0-19-518167-8.

140) **Taruskin, R.** Denunciation and contrition / R. Taruskin // Oxford History of Western Music. — New York : Oxford University Press, 2005. — Vol. 5. — P. 18—23. — ISBN 0-19-516979-4.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1. Цитаты народной музыки в творчестве С. С. Прокофьева

Сочинение	Год создания	Цитата	Источник цитаты	Происхождение цитаты	Примечание
Увертюра на еврейские песни (ор. 34)	1919	— клезмерский танец «флейлехс»; — свадебная лирическая песня	Йосиф Чернявский и Семен Бейлизон (ансамбль «Зимро»)		
Обработка народной песни «Снежки белые»	1920?	— лирическая песня «Снежки белые»	Сборник «Песни русского народа: собраны в губерниях Архангельской и Олонецкой в 1886 году / Записали: слова Ф. М. Истомин, напевы Г. О. Дютш»	Архангельская губ., Онежский уезд, д. Андозеро	Позднее вошли в ор. 104
Обработка народной песни «На горе-то калина»		— хороводная песня «На горе-то калина»		Архангельская губ., Кемский уезд, г. Кемь	
Шесть песен (ор.66)	1935	«Анютка»	Б. Е. Гусман (записи от О. В. Ковалевой)	не установлено	текст
		«За горою у криницы»	Сборник «Творчество народов СССР»	Белорусская ССР, Минская обл., Любанский р-н	
«Русская увертюра»	1936	— свадебная песня «Как по лужку травка»	не установлен	Западная обл. (ныне — Калужская обл.), Жиздринский р-н, с. Печки	

		— свадебная песня «А ты, яблонька»		Смоленская губ., Ельнинский уезд, д. Глотовка	
Кантата «Песни наших дней» (ор. 76)	1937	«От края до края»	Сборник «Творчество народов СССР»	г. Пенза	текст
		— застольная «Будьте здоровы»		Белорусская ССР, Минская область, Копыльский р-н[293]	
		«Золотая Украина»		Украинская ССР, Каменец-Подольская обл., Изяславский р-н, д. Путринцы	
«Семь песен для голоса с фортепиано» (ор. 79), кантата «Здравица» (ор. 85)	1930	«Проводы»	Сборник «Творчество народов СССР»	Белорусская ССР, Гомельская обл., Буда-Кошелевский р-н, колхоз «Коммунар»	текст
Опера «Семен Котко» (ор. 81) — Ариозо Фроси	1939	— плясовая «И шумит, и гудит» (основной раздел)	не установлен	Украинская народная песня	текст

[293] Записана от белорусского поэта-песенника А. Г. Русака (1904–1987).

		— казацкая лирическая «Не пугай пугаченьку» (тема среднего раздела)	Сборник «Двести шестнадцать украинских народных напевов» А. И. Рубец	Черниговская губ., Нежинский уезд	мелодия
Опера “Война и мир” (ор. 91)	1941–1952	— казачья солдатская песня «Грянул внезапно гром над Москвою» («Донцы-молодцы»)	Сборник Русские народные песни: Песенник Е. В. Гиппиус[294]	Область Войска Донского	
		— баллада «Зеленый кувшин»	А. В. Руднева	Воронежская обл., Чигольский р-н, с. Нижний Кисляй	изначально предназначалась для ор. 104
«Второй струнный квартет» (ор. 92)	1941	— танец «Удж стариков» (первая часть); — песня «Сосруко» (первая часть); — «Уджхацаца» (вторая часть); — лезгинка «Исламей» (вторая часть); — песня-танец «Гетигежев огурби»	Т. К. Шейблер	Кабардино-Балкарская АССР	

[294] Доподлинно неизвестно, из какого источника Прокофьев заимствовал цитату. Песня многократно публиковалась в различных сборниках, в том числе и в более ранних по сравнению с изданием Гиппиуса. Ряд фактов свидетельствует о наиболее вероятном обращении композитора именно к этому песеннику: его актуальность и популярность в годы написания оперы; обращение Прокофьева к материалу сборника в период создания Обработок народных песен ор. 104; личный контакт Прокофьева и Гиппиуса.

		(финал)			
Музыка к фильму «Иван Грозный» (ор. 116)	1942–1945	— свадебная величальная «Как на горе дубчики стоят»	Сборник «Крестьянские песни, записанные в с. Николаевке Мензелинского уезда, Уфимской губернии Н. Пальчиковым»	Уфимская губ., Мензелинский уезд, с. Николаевка	текст
		— плясовая «Про бобра»	Сборник «Сто русских народных песен: для голоса с ф.-п» Н. А. Римский-Корсаков	Орловская губ.	текст
Опера «Хан-Бузай» (не завершена)	1940-е	«Канафия», «Манмангер», «Каре кыз», «Шама», «Еккугарай»	«1000 песен киргизского (казахского) народа» А. В. Затаевич		
Обработки русских народных песен (ор. 104)	1944	— хороводная «Чернец»	Е. В. Гиппиус	Архангельская обл., Карпогорский р-н, д. Ваймуша	
		— лирическая «Сашенька»		Олонецкая губ., Петрозаводский уезд, д. Тарасы	
		— лирическая «Я нигде дружка не вижу»		Архангельская обл., Карпогорский р-н, д. Поганец	
		— лирическая «Дунюшка»		Вологодская обл., Мяксинский р-н	текст

		— лирическая «В зеленом саду соловьюшко»		Олонецкая губ., Повенецкий уезд, д. Лазарево	мелодия
		— лирическая «Сказали не придет»		Вологодская обл., Мяксинский р-н	тема среднего раздела обработки песни «Зеленая рощица»
		— лирическая «Сон»	А. В. Руднева	Воронежская обл., Чигольский р-н, с. Нижний Кисляй	
		— хороводная «Я сидела до сумерек» («Катерина»)		Воронежская обл., Чигольский р-н, п. Александровский	
		— свадебная величальная «В лете калина»; — хороводная «За лесочком»; — лирическая «Кари глазки» (народный романс)	не установлен	не установлено	
		— лирическая «Зеленая рощица»	не установлен	не установлено (предположительно — Воронежская губ.)	
Два дуэта, Обработки русских	1945	— лирическая «Московская славна	Е. В. Гиппиус	Владимирская губ., Муромский уезд,	

народных песен (ор. 106)		путь-дорожка»		с. Дьяково	
		— былина «Всякий на свете поженится» («Всякий на свете-то женится»)		Карельская АССР, Заонежский р-н, д. Зиновьево	
Опера «Повесть о настоящем человеке» (ор. 117)	1948	— «Анютка»	см. ор. 66		
		— «Зеленая рощица»	см. ор. 104		
		— «Что же ты Сашенька»			
		— «Сон»			
		— «Всякий на свете-то женится»	см. ор. 106		
		— «Московская славна путь-дорожка, средний раздел»			
Балет «Сказ о каменном цветке» (ор. 118)	1949	— «Чернец»	см. ор. 104		
		— «Дунюшка»			
		— лирическая «Звездочка моя, ночная»	Б. Ф. Смирнов, А. Н. Аксенов	Свердловская обл.	

		— хороводная «Я по жердочке шла»			
		— свадебное групповое причитание «Восхожо красное мое солнышко»		Свердловская обл., Каменский р-н	
		— свадебная величальная «Уж ты камка»			