

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)

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Санкт-Петербург
2025

Работа выполнена на кафедре этномузыкологии Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова»

Научный руководитель: **Королькова Инга Владимировна** — кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры этномузыкологии Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова»

Официальные оппоненты: **Старостина Татьяна Алексеевна** — доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры истории русской музыки Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского»

Подrezова Светлана Викторовна — кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, заведующая Фонограммархивом Федерального государственного бюджетного учреждения науки «Институт русской литературы (Пушкинский Дом)» Российской академии наук

Ведущая организация: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «**Российская академия музыки имени Гнесиных**»

Защита состоится «22» декабря 2025 года в 13.30 на заседании Совета по защите диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук 23.2.020.01 при ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова» по адресу 1900068, г. Санкт-Петербург, ул. Глинки, д. 2. лит. А, ауд. 537.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова и на сайте: <https://www.conservatory.ru/science/rviewsdocs/nazarova-dariya-konstantinovna>

Автореферат разослан «__» _____ г.

Ученый секретарь Совета по защите диссертаций
на соискание ученой степени кандидата наук,
на соискание ученой степени доктора наук
23.2.020.01 при Санкт-Петербургской
государственной консерватории
имени Н. А. Римского-Корсакова,
кандидат искусствоведения



Редькова Евгения Сергеевна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

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.

Особенно тесно связан с фольклором поздний (советский) 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 пользуются огромной популярностью как в России, так и за рубежом. Его балетные шедевры позднего периода — «Ромео и Джульетта» и «Золушка» — 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 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 мышления¹ 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 документы². 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 (В. В. Протопопов, Н. И. Рогожина), либо вовсе ограничиваются анализом средств выразительности (Т. В. Боганова, Е. А. Золотухина), а проблему цитирования народных напевов откровенно признают незначительной (С. В. Катанова).

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. Этот фактор затрудняет возможность установить степень

¹ 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).

²Исключение составляет неточная ссылка на расшифровки свердловских песен для балета (см. Нестьев И. В. Прокофьев. М.: Музгиз, 1957. С. 559).

преобразования фольклорного материала в жанрово-стилевом и структурно-композиционных 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:

- произведения С. С. Прокофьева, включающие цитаты народных песен или представляющие собой их обработку;
- документы фондов архивно-рукописных материалов Российского национального музея музыки (РНММ)³ и Российского государственного архива литературы и искусства (РГАЛИ)⁴;
- фонограммы архивов Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН⁵ и Научного центра народной музыки им. К. В. Квитки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского⁶;
- 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**:

³ РНММ Ф. 33.

⁴ РГАЛИ Ф. 1929.

⁵ ФА ИРЛИ ФВ 0081-02, ФВ 0140-02, ФВ 3492-04.

⁶ НЦНМ МГК Ф0847-05.

- 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;
- 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 клави́р Ю. Н. Григоровичем, к балету пришел заслуженный успех. Однако проблема использования композитором народно-песенного материала так и осталась без внимания, поскольку значительная часть номеров, опирающихся на фольклорные источники, была купирована балетмейстером.

Библиография о Прокофьеве весьма обширна. Она затрагивает большое количество произведений и широкий спектр проблем. Наиболее ранний фундаментальный труд — монография И. В. Нестьева «Прокофьев» — отражает состояние «прокофьевяны» второй трети XX века и является ценным источником сведений о жизни и творчестве композитора, с которым исследователь общался лично. Но 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 Н. Я. Кравец, в которой автор затрагивает вопрос о происхождении тематизма сочинения. Публикация Е. А. Золотухиной раскрывает особенности гармонического стиля Обработок народных песен (ор. 104).

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

В аспекте изучения связей стиля Прокофьева с народным музыкальным творчеством необходимо отметить «Три этюда из серии “Русское у Прокофьева”» И. И. Земцовского. Главную тему первой части Третьего фортепианного концерта (ор. 26) он характеризует как «мелодию столь же русскую, сколь и прокофьевскую»⁷. Автор настаивает на том, что национальный тематизм наиболее органично проявляется в собственных мелодиях композитора. Вероятно, по этой причине поиски «заимствований из фольклора»⁸ оказываются за пределами исследовательского интереса ученого.

Важнейшими категориями в контексте данной диссертации становятся понятия цитирования и стилизации. Автор настоящего исследования использует сложившийся в музыковедении термин «цитирование», понимая его в узком

⁷ Земцовский И. И. Фольклор и композитор. Л.; М.: Советский композитор, 1978. С. 76.

⁸ Там же. С. 66.

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, А. В. Денисова, Л. П. Ивановой, С. В. Лавровой, 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»⁹. Исследовательница предлагает две системы классификации явлений фольклоризма. В первой из них выделяются типы вторичного бытования фольклора на основе его структурно-языковых особенностей. Обработку, цитирование и стилизацию¹⁰ 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

⁹ 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. 104.

¹⁰ Трактуются 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).

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 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. Кроме того, музыковед вводит понятие «интонационное состояние», трактуемое им как «результатирующее обобщенное впечатление от суммы прослушанных песен»¹¹. Явление последующего

¹¹ Милка А. П. Сергей Слонимский. Монографический очерк / А. П. Милка. Л. ; М. : Советский композитор, 1976. С. 6.

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, 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». Исследование данного приема позволяет расширить представление об особенностях 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.

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 песен автором учитываются положения, изложенные в трудах Б. В. Асафьева, Т. С. Бершадской, Ф. А. Рубцова, А. М. Мехнецова.

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

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

Категория тематизма рассматривается в данной работе на основе концепции Е. А. Ручьевской, согласно которой «музыкальная тема — это элемент структуры текста, репрезентирующий данное произведение и являющийся объектом развития, лежащий в основе формообразования»¹². 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. 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»¹³, отмечая при этом, что обращение к фольклору композитором может быть и неосознанным. Употребляемое автором настоящей диссертации понятие народно-песенного

¹²Ручьевская Е. А. Функции музыкальной темы. Ленинград: Музыка, 1977. С. 8.

¹³ Головинский Г. Л. Композитор и фольклор: Из опыта мастеров XIX–XX веков. Очерки. М.: Музыка, 1981. С. 103–104.

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

Степень достоверности и апробация результатов

Результаты исследования были представлены в докладах: на международной конференции «Этномузыкалогия: 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 ученых, 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.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обосновывается актуальность и степень изученности темы, определены материалы и методология исследования, сформулированы его цели и задачи, а также положения, выносимые на защиту.

Первая глава **«Становление метода работы Прокофьева с фольклорным материалом: “Русская увертюра” и ее предвестники»** посвящена истории интереса Прокофьева к этнической музыке, а также его наиболее ранним опытам в области обращения к народно-песенному тематизму.

В подразделе **1.1. «Фольклорная линия творчества в ранние годы и в период эмиграции»** изложены основные эпизоды взаимодействия композитора с фольклором, интерес к которому проявился уже в детстве. Первый учитель Прокофьева Р. М. Глиэр в своих занятиях старался обратить его внимание на богатство народного музыкального языка.

«Увертюра на еврейские песни» (ор. 34) — первый известный опыт Прокофьева включения в партитуру цитат из народной музыки. Автор увертюры использует две подлинные мелодии, сообщенные ему участниками еврейского секстета «Зимро».

Непосредственно к русскому фольклору композитор впервые направляет свое внимание в годы эмиграции, гармонизируя народные мелодии для женского голоса с фортепиано. Прокофьев использует сборник Ф. М. Истомина и Г. О. Дютша «Песни русского народа» и берет из него две песни — хороводную «На горе-то калина» и лирическую «Снежки белые».

Во второй половине 1930-х гг. — в первые годы после возвращения в СССР — Прокофьев обращается к народным или стилизованным поэтическим текстам в ряде вокальных сочинений, однако музыкальный материал этих опусов оригинален.

Подраздел **1.2. «“Русская увертюра” и её место в ряду произведений данного жанра»** раскрывает путь от истоков замысла (идея конца 1910-х гг. о «Русской симфонии») до премьеры первого значимого произведения фольклорной линии Прокофьева — «Русской увертюры» (ор. 72), написанной в середине 1930-х гг. по договору со Всесоюзным радио.

В исследовании установлено, что композитор заимствует мелодии двух свадебных песен из репертуара хора им. М. Е. Пятницкого — величальной «Как по лужку травка» и прощальной «А ты, яблонька».

Сочинение рассматривается также в ряду аналогичных произведений русских композиторов XIX века, что позволяет выявить его индивидуальные черты. Увертюры на народные темы М. И. Глинки (Симфония-увертюра), Н. А. Римского-Корсакова, М. А. Балакирева, С. И. Танеева опирались на сонатную форму со вступлением, в то время как Прокофьев обращается к рондо-сонате. В опусе Прокофьева, в отличие от сочинений композиторов XIX века, фольклорные цитаты не являются единственным источником тематизма.

В подразделе **1.3 «Цитаты народных песен в “Русской увертюре”, их роль в музыкальной драматургии»** рассмотрены структурные, ритмические, интонационные и фактурные свойства использованных первоисточников, степень точности их воспроизведения Прокофьевым, а также устанавливается роль цитируемых мелодий в композиции увертюры.

Композитор подвергает изменениям, в первую очередь, метрические и композиционные характеристики обоих напевов. Это свидетельствует о том, что в центре внимания находилась не народная песня как целостная художественная единица, а лишь ее мелодия, абстрагированная от поэтического текста и строфической структуры.

Наибольшее развитие в произведении получила первая (авторская) тема главной партии (рефрена). Вторая, основанная на напеве «Как по лужку травка», возникает лишь в экспозиционном разделе, где практически никак не видоизменяется и в дальнейшем не возвращается. Третья тема, представляющая собой цитату еще одного свадебного напева, так же, как и первая, активно развивается, однако, в отличие от нее, не подвергается мотивной разработке. Прокофьев преобразует ее ритмически и звуковысотно.

Вторая глава **«Развитие метода: обработки русских народных песен для голоса с фортепиано»** посвящена двум камерно-вокальным опусам, написанным в середине 1940-х гг. Данные обработки играют ключевую роль в формировании прокофьевского метода работы с фольклорными образцами.

В подразделе **2.1. «История создания обработок ор. 104 и ор. 106»** освещаются обстоятельства возникновения этих сочинений и устанавливаются

фольклорные источники. Написание двух камерно-вокальных опусов связано с участием в конкурсах. На первом из них (Конкурсе Всесоюзного гастрольно-концертного объединения, 1944 г.) были представлены два номера из двенадцати Обработок русских народных песен для голоса с фортепиано (ор. 104), на втором (Конкурсе Всесоюзного радио, 1945 г.) — Два дуэта. Обработка русских народных песен для тенора и баса с фортепиано (ор. 106).

В параграфе **2.1.1. «Народные песни, послужившие основой композиторских сочинений»**, раскрыты детали общения Прокофьева с исследователями и собирателями народных песен — Е. В. Гиппиусом и А. В. Рудневой — в период создания обработок. Основу предоставленного ими самобытного материала составили экспедиционные записи 1920-1940-х гг. (Гиппиус — Заонежье, 1926 г., Пинежье, 1927 г., 1930 г., Вологодская область, 1936 г.; Руднева — Воронежская область, 1940 г.).

В ходе изучения двух опусов важным вопросом стало выявление источников обработок. Большая их часть была обнаружена автором работы в научных и песенных собраниях, опубликованных в разное время (в том числе — гораздо позже создания обработок) под руководством или при участии Гиппиуса (Крестьянское Искусство Севера: Заонежье, 1927 г.; Песни Пинежья, 1937 г.; Народные песни Вологодской области, 1938 г.; Двадцать русских народных песен в ранних звукозаписях, 1979 г.) и Рудневой (Анастасия Лебедева, 1972 г.; Русское народное музыкальное творчество, 1990). Сопоставление фонографических записей напевов с расшифровками и публикациями, а также ряд других свидетельств (утрата к моменту создания обработок фоноваликов с песнями, письмо Гиппиуса к Прокофьеву и др.) позволяют сделать вывод о том, что Прокофьев работал с нотациями песен, а не с фонограммами.

В указанных выше сборниках были найдены источники композиций «Зеленая рощица» (средний раздел), «Снежки белые», «На горе-то калина», «Катерина», «Сон», «Я нигде дружка не вижу», «Сашенька», «Чернец» (ор. 104), а также «Московская славна путь-дорожка», «Всякой на свете-то женится» (ор. 106). Мелодия песни «Дунюшка», в оригинальной версии связанная с иным

поэтическим текстом («В зеленом саду соловьюшко»), обнаружена в отделе рукописей Института русской литературы Российской Академии наук (Пушкинского Дома).

В параграфе **2.1.2. «Песня “Зеленая рощица”: к проблеме поиска источника»** автором предложен метод установления исходного напева, послужившего основой обработки, в ситуации отсутствия достоверных свидетельств. Автором осуществлен поиск и отбор близких вариантов песни и выявлен ее возможный инвариант. Сравнение полученной модели с авторским произведением позволило сделать предположение о довольно точном цитировании мелодии композитором.

Поэтический текст всех рассмотренных вариантов восходит к стихотворению Н. Цыганова. Поэт, увлеченный собиранием народных песен и преданий, написал сочинение в жанре «русской песни». При этом вполне вероятно, что именно он выступил и автором мелодии. «Уйдя» в народную среду, песня вновь вернулась в авторское творчество в виде опусов русских композиторов — женского хора «Неволя» С. В. Рахманинова (ор. 15) и номера «Соловей мой смутный» из кантаты Г. В. Свиридова «Курские песни».

В подразделе **2.2. «Творческий подход композитора к обработке народных песен»** рассмотрены различные аспекты авторского метода Прокофьева, применяемого в ходе создания вокальных сочинений на основе фольклорных образцов.

В параграфе **«2.2.1. Редактирование поэтических текстов народных песен»** выделены приемы работы композитора со словом:

- соединение вариантов поэтического текста из разных источников;
- замена отдельных слов;
- редакция, направленная на приближение текста к литературной норме.

Прокофьев никогда не оставлял исконный поэтический текст без изменений. Степень авторского включения зависела от того, насколько произведение народного творчества соответствовало, с одной стороны,

эстетическим взглядам автора, а с другой — драматургической идее создаваемого им произведения.

Опираясь на высказывания самого композитора, автор диссертации приходит к выводу о том, что процесс подтекстовки мелодии мог быть совершенно обособлен от написания музыкального материала.

В параграфе **«2.2.2. Работа с напевами»** выявлена степень точности воспроизведения фольклорных образцов. Установлено, что композитор обычно сохраняет ритмические, ладовые и мелодические характеристики источника в разделе зачина. При этом практически всегда изменению подвержена структура песни, в результате чего остальные музыкальные компоненты также трансформируются.

Исходя из объема 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»).

В параграфе **«2.2.3. Разновидности формы обработок»** изучены композиционные особенности рассматриваемых сочинений. Свободная работа композитора с народными 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 иной темой (тоже фольклорной) в среднем разделе — «Московская славна путь-дорожка» (сложная трехчастная), «Зеленая рощица» (простая трехчастная);

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

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.

В параграфе **«2.2.4. Особенности гармонии обработок песен»** раскрываются наиболее яркие черты музыкального языка композитора. В результате соединения оригинального гармонического стиля Прокофьева и фольклорного материала возникли самобытные сочинения. Как и композиторы XIX века, он выбирает тональный план, с помощью которого старается подчеркнуть ладовое своеобразие народных мелодий — переменность, плагальность, вариантность ступеней. Индивидуальность стиля проявляется в неожиданных сопоставлениях на границах разделов формы. Обработки Прокофьева 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.

В параграфе **«2.2.5. Обработки народных песен С. С. Прокофьева в контексте жанра»** сочинения Прокофьева представлены как особый этап развития этого направления в русской музыке.

Выявлены связи обработок народных песен с другими камерно-вокальными и вокально-симфоническими жанрами (оперой, балетом) в творчестве композитора и его предшественников (А. С. Даргомыжского, М. П. Мусоргского, И. Ф. Стравинского).

Отличительной чертой прокофьевских опусов является их сценичность, особо проявившаяся в двух мужских «Дуэтах». В этих произведениях прослеживается индивидуальность Прокофьева, его художественные принципы, истоки которых можно обнаружить в «театре представлений» (по Мейерхольду).

Третья глава **«Творческий итог в работе с народно-песенным тематизмом: музыкально-театральные жанры»** посвящена важнейшим сочинениям позднего периода Прокофьева — опере «Повесть о настоящем человеке» (ор. 117) и балету «Сказ о каменном цветке» (ор. 118).

Подраздел **3.1. «Роль народно-песенного тематизма в сценических произведениях»** раскрывает историю обращения к фольклорным источникам в операх и балетах предыдущих периодов творчества. Началом этого пути можно считать одноактный балет «Сказка про шута, семерых шутов перешутившего» (ор. 21), в аспекте обращения к уральской тематике ставший предвестником масштабного «Сказа о каменном цветке».

Приемы объединения разных источников — во-первых, наложение на мелодию одной песни текста другой, а во-вторых, образование трехчастной формы путем объединения в ней разных образцов — Прокофьев использует в опере «Семен Котко» (ор. 81) еще до создания камерно-вокальных обработок. Так, в ариозо Фроси из второй картины первого действия «И шумит, и гудит» использован подлинный народный поэтический текст. Для его среднего раздела (от слов «А кто ж меня молодую») автор оперы заимствует мелодию песни «Не пугай пугаченьку» из сборника «Двести шестнадцать украинских народных напевов» А. И. Рубца.

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 «Война и мир».

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, среди которых — оперы «Война и мир» и «Хан Бузай» (не завершена), музыка к фильму «Иван Грозный».

Подраздел **3.2. «Опера “Повесть о настоящем человеке”: вторичное цитирование фольклорных источников и стилизация»** раскрывает специфику использования композитором материала, ранее задействованного в обработках народных песен.

Очевидно, что мелодика и ритмика фольклорных напевов оказали влияние на музыкальный язык этого произведения. В ряде номеров, таких как Баллада Комиссара (II Действие, 5 картина, №18), Песня колхозников (I Действие, 3 картина, №8) и Ария деда (I Действие, 4 картина, №12), прослеживается преемственность с русской классической оперой («Жизнь за царя» М. И. Глинки, «Русалка» А. С. Даргомыжского, «Садко» Н. А. Римского-Корсакова).

Подраздел **3.3. «Балет “Сказ о каменном цветке”: специфика работы с народными напевами»** посвящен сочинению, ставшему последним композиторским опытом Прокофьева в музыкально-театральной сфере. Одновременно оно завершает фольклорную линию его творчества.

В параграфе **«3. 3. 1. Уральская тематика в творчестве Прокофьева и рождение авторского замысла»** представлена история обращения к фольклорным источникам в процессе создания либретто и партитуры балета.

Создание произведения и выбор его тематики оказались довольно естественными и гармоничными и проистекали из творческих запросов композитора (как внутренних, так и внешних). К моменту сочинения балета он имел сформировавшиеся представления о природе, истории, быте и горнозаводском фольклоре Урала и смог оригинально преломить их сквозь призму своего музыкального дарования.

При составлении либретто Прокофьев обращается к сборнику уральских сказов П. П. Бажова «Малахитовая шкатулка». Композитор словно разгадывает творческий принцип Бажова, заимствующего подлинные фольклорные мотивы и комбинирующего их по законам народной поэтики. Усвоив эти «правила», и композитор, и либреттисты (Л. М. Лавровский и М. А. Мендельсон-Прокофьева) довольно свободно относятся к выбранному литературному источнику и оригинально группируют его сюжетные мотивы.

Для достоверного воссоздания картин уральского быта Прокофьев счел необходимым прибегнуть к цитированию местного песенного фольклора и обратился к ассистентам Кабинета народной музыки Московской консерватории — А. Н. Аксенову и Б. Ф. Смирнову. Специально для композитора они расшифровали несколько образцов, записанных от коллективов из Свердловской области, которые составляли основу Уральского народного хора под управлением Л. Л. Христиансена.

Рукописные нотации, переданные композитору, были обнаружены автором настоящей работы в РГАЛИ. Из полутора десятка расшифрованных образцов Прокофьев выбрал причитание и три песни — лирическую, хороводную и свадебную.

Для формирования народного колорита, помимо уральских песен, композитор использует стилистически близкие к ним севернорусские. При использовании последних Прокофьев прибегает к вторичному цитированию, обращаясь не к фольклорному материалу в изначальном виде, а к своим более ранним обработкам этих песен, сохраняя найденные ранее приемы изложения народно-песенного источника.

В параграфе **«3.3.2. Специфика работы композитора с народными напевами при создании партитуры балета “Сказ о каменном цветке”»** проанализирован тематизм, основанный на подлинных мелодиях, и выявлена его роль в драматургии произведения.

Народные напевы в балете олицетворяют мир людей и не звучат в сценах с Хозяйкой Медной горы. Три из них — мелодии песен «Звездочка моя ночная», «Што не ноф монастырь» и свадебного причитания «Восхожо солнце мое красное» связаны с характеристиками героев (Данилы, Катерины и Северьяна), еще две («Как у Дунюшки», «Я по жердочке») звучат в массовой народно-праздничной сцене.

Для номеров, в которых танец органично вплетается в сюжет балета («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, который основан на свободном обращении с подлинными напевами и сохранении своего авторского почерка.

Народные напевы, выступающие в качестве основы музыкального тематизма, имеют в партитуре балета сквозное развитие. Как правило, эти мелодии подвержены в большей степени характерному для фольклора вариационному видоизменению, нежели разработочному, применяемому композитором лишь для создания образного контраста (например, мелодия песни «Звездочка моя ночная» звучит 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 изложения этих мелодий, с одной стороны, направлена на то, чтобы подчеркнуть ладовое своеобразие подлинных напевов, с другой стороны — она является отражением индивидуального стиля композитора.

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 редактуре 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. Ручьевской¹⁴ 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 переменными. 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 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

¹⁴ Ручьевская Е. А. Функции музыкальной темы. Ленинград: Музыка, 1977. С. 78–84.

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».

ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ

Публикации в рецензируемых изданиях, рекомендованных ВАК РФ:

1. 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.
2. 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.
3. 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.

Иные публикации:

1. Долгова (Назарова) Д. К. Лирическая песня «Соловей-соловьишко»: источник, варианты, интерпретации / Д. К. Долгова // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». — 2020. — № 6. — С. 58–70.