



# МУЗЫКАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ

№ 2 | 2021 (774)

Леонид Десятников. «Из XIX века»

150 лет Прокофьеву

Воспоминания о Рудольфе Баршае

Нотная библиотека Стравинского

Интервью с Маттиасом Пинчером

Ирина Никольская о Лютославском

Михаил Имханицкий  
о классификации инструментов

## СОДЕРЖАНИЕ

### **Леонид Десятников. Премьера**

- 6 **Настасья Хрущёва**  
«Из XIX века» Леонида Десятникова  
и мы как дети Аронсона
- 10 **Ярослав Тимофеев**  
Леонид Десятников:  
«Я добавил романтического минору —  
и потерпел фиаско»

### **150 лет Прокофьеву**

- 18 **Артём Ляхович**  
Метасюжет «механического»  
в музыке Прокофьева
- 28 **Наталья Савкина**  
Сергей Прокофьев. Родственники

### **Полвека после Стравинского**

- 38 **Татьяна Баранова-Монигетти**  
Нотная библиотека Стравинского  
в контексте его биографии  
и творчества (по материалам  
Фонда Пауля Захера)

### **In memoriam**

- 78 **Памяти Валерии Владимировны  
Базарновой**
- 88 **Семён Скигин**  
«Скажите, Женечка»

### **Музыка XX века**

- 94 **Семён Шмельков**  
«...на фоне русского пейзажа»  
Романа Леденёва: особенности  
композиционного строения
- 114 **Елена Благодарская**  
«Три анекдота для радио»: судьба  
забытого опуса Пауля Хиндемита
- 126 **Ирина Никольская**  
Витольд Лютославский:  
между классикой и авангардом

### **Интервью**

- 146 **Илья Овчинников, Наталия Сурнина**  
Маттиас Пинчер: «Настало время чуть  
отодвинуть в сторону образ Булеза  
за пультом»

### **Музыка сейчас**

- 154 **Вера Жеслин**  
Интерактивность цифровых технологий: новый импульс для музыкальной композиции?

### **Инструментоведение**

- 168 **Михаил Имханицкий**  
Нужна ли принципиально новая классификация музыкальных инструментов?
- 186 **Игорь Мацевский**  
Рецензия на статью Михаила Имханицкого «Нужна ли принципиально новая классификация музыкальных инструментов?»

### **Вокруг музыки**

- 190 **Евгения Чигарёва**  
О музыкальности художественной прозы (на примере повести Николая Лескова «Островитяне»)

- 198 **Лариса Гервер**  
Рецензия на статью Евгении Чигарёвой «О музыкальности художественной прозы (на примере повести Николая Лескова “Островитяне”）」

### **Книги**

- 204 **Анна Порфирьева**  
Логос и страсть: завершение оперной тетралогии

### **Мемуары**

- 208 **Лев Чистяков**  
Московский камерный оркестр Рудольфа Баршя в 1967–1977 годах
- 232 **Дмитрий Капырин**  
О дирижерах

- 240 Сведения об авторах

Из XIX века  
из оркестрового цикла на стихи Леониды  
Аракцовой  
для голоса и струнного квартета

Allegretto ♩ = 126

Voce

Vno I

Vno II

Vla

Vc

Леонид Десятников. Рукопись песни «Из XIX века», выполненная в 2020 году. Первая страница

«Музыкальная академия» продолжает спецпроект по возвращению к жизни неизвестной музыки крупнейших современных композиторов. Представляем вашему вниманию сочинение Леонида Десятникова, которое никогда ранее не издавалось и не записывалось на аудионосители, — песню «Из XIX века» из одноименного цикла на стихи Леонида Аронсона для голоса и струнного квартета (1979). В приложении к журналу вы найдете ее партитуру и запись в исполнении тенора Богдана Волкова и «Нового русского квартета», осуществленную при участии «Фирмы Мелодия». В самом журнале — аналитическое эссе Настасьи Хрущёвой и интервью Ярослава Тимофеева с Леонидом Десятниковым, целиком посвященные этой вокальной миниатюре.

Настасья Хрущёва

## «Из XIX века» Леонида Десятникова и мы как дети Аронсона

Миры Леонида Десятникова и Леонида Аронсона — близки, но не идентичны: Десятников говорит о рае утраченном, Аронзон же как будто никогда рай и не покидал.

Боже мой, как все красиво!  
Всякий раз, как никогда.  
Нет в прекрасном перерыва.  
Отвернуться б, но куда?

И это не троллинг прекрасного: Аронзон не ироник, а певец Красоты, и он просто *разрешает* нам быть в раю, в делящейся красоте — как в пустоте его «Пустого сонета», графически представляющего собой прямоугольник из записанного по краям страницы текста с пустотой «внутри».

Какой текст выбирает Десятников?

Название «Из XIX века» глубоко тавтологично: то, что текст стилизован, — не нужно объяснять читателю, да и весь Аронзон — из девятнадцатого. Он как будто подписыва-

ет под изображением трубки — «это трубка»: скорее метамодернистский, чем постмодернистский жест. Забегая вперед: такой же тавтологией кажется название и по отношению к музыке Десятникова.

Блеснет ли дальняя зарница  
Во мраке сумрачных лесов,  
Иль на разрезанных страницах  
Услышу я величья зов —  
Все чудно мне. В глухой пустыне  
Веду следы свои в песке:  
Все чуждо мне — любовь и имя,  
И свет небесный вдалеке...

В этом аронзоновском тексте как будто слиты в странный гибрид два хрестоматийных стихотворения Пушкина: «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» (та же конструкция — «блеснет ли дальняя зарница» — и тот же четырехстопный ямб) и «Пророк». На второе намекает акцент на «зарницу», звучащей как сое-

динение пушкинских «зеницы» и «орлицы» («открылись вещи зеницы, / как у испуганной орлицы»). Из «Пророка» же взята «пустыня», у Пушкина — «мрачная», у Аронзона — «глухая».

Только аронзоновский поэт не восстанет и не пойдет глаголом жечь сердца людей, всё божественное ему чудно и чуждо. Это — взгляд на XIX век «из века XX»: из времени после смерти бога и метанарративов. Но странным образом эта дистанция — отчужденность и «отчужденность» поэта от божественного — делает «свет небесный вдалеке» еще более прекрасным, недостижимым: отдели, чтобы познать. Тут и проясняется тавтологичное название — Аронзон отделяет от себя прекрасное XIX века, божественного Пушкина, как бы отрывает его от своего собственного языка, чтобы разглядеть (*какой ты?*).

Что делает с текстом Аронзона Десятников? В самое начало он помещает то ли тройку с бубенцами, то ли архетипические часы — *f-a-f-a-f-a*, — которые в своей ротации — *a-f-a-f* — оборачиваются архетипической же кукушкой (кукушка, кукушка, сколько времени осталось у композиторов?..).

Но тройка эта, только разбежавшись, спотыкается о синкопу на доминантовой квинте, из-за чего вся тема звучит буквально «как старый шарманщик» (см. пример 1).

Пример 1

Пример 2

В то же время это не a-moll, а d-moll: d-moll «Спокойно спи» — начала «Зимнего пути» Шуберта, или d-moll другого пути — странствующего подмастерья из цикла Малера, — неясно. Ясно, однако, что этот путь не ведет в *странствие*, а «протекает» в одной точке (стоящий на одном месте шарманщик?..).

И тональный план — *d-c-cis-d* — инструментальное обрамление в d-moll и два куплета: c-moll — человеческий, минор героизма и преодоления; сменяющий его cis-moll — будто его ирреальный двойник.

В d-moll человеческий голос так и не появляется: в первом проведении его еще нет, в последнем — уже нет. Эта невозможность соприкоснуться с исходной тональностью — сродни богооставленности, о которой говорит Аронзон.

Отчужденность видна и в вокальной линии: чего стоит хотя бы ускорение, как бы нелогичное «диминуирование» второй фразы в первом куплете — оно выглядит ошибкой, «багом» (что еще больше усиливается синкопой «иль на»; см. пример 2). Слушатель и, вероятно, певец при чтении с листа о него спотыкается. Зачем Десятникову понадобилась эта ошибка, это отклонение? Уж точно не для того, чтобы показать, что смотрит в прошлое «из века XX», как часто делают неловкие композиторы, стыдящиеся своего обращения к другой эпохе и добав-

ляющие в свой текст «фальшивизмов». И не для того, чтобы противопоставить высокую «убогость» пения смыслу текста, как это будет сделано Десятниковым позже, в великой «Песне колхозника о Москве».

Скорее это — та же самая невозможность, закрытость для понимания и даже восприятия, беспомощность вокализации и всего человеческого, очужденность и отчужденность, — странным образом работающая на красоту Сада, *hortus conclusus*: если не можешь описать, не описывай, а укажи на невозможность описания — прием, известный еще старым художникам-мастерам.

Десятникова — как когда-то Стравинского — часто укоряют в отсутствии собственного стиля, в композиторской безликости. Опровергать это даже не хочется, потому что в общем-то это правда. Только непонятно, почему это должно звучать упреком, ведь, как у того же Аронсона:

Всё лицо: лицо — лицо,  
пыль — лицо, слова — лицо,  
всё — лицо. Его. Творца.  
Только сам Он без лица.

В своей опере «Дети Розенталя» Десятников вместе с Сорокиным доведет эту линию до предела, буквально создав «клоны» композиторов — Шуберта, Мусоргского, Чайков-

ского, Вагнера. В этой постмодернистской амальгаме «оперы опер» клоны сделаны наивными и трогательными, как дети, вне зависимости от их «реального» внутри оперы и символического возраста (странное пересечение, *стать детьми* — еще один императив Аронсона: «Чей там взмах, чья душа или это молитва сама? / Нас в детей обращает вершина лесного холма...» — из стихотворения «Утро»).

Но намного интереснее проследить, как эти клоны рождаются и живут внутри других сочинений Десятникова, где они не выведены в качестве персонажей: Шуберт, Шуман, Бах внутри цикла «Любовь и смерть поэта», Сен-Санс и Чайковский в пьесе «В сторону Лебеда».

Или же в этой, обретенной нами теперь, вещи — «Из XIX века», где живет Шуберт (вспомним слова Мортон Фелдмана: «Шуберт покидает меня!»; Десятникова Шуберт как будто и не покидал).

Без всяких клонов композиторов, без Розенталя, без переодеваний и масок, Десятников в этой песне *сам* говорит своим языком XIX века, и мы все становимся слушателями той эпохи, обретаем Шуберта в себе. Постмодернистские игры — уйдите, прощай, доктор Розенталь, теперь мы — дети доктора Аронсона, он не клонирует великих, но излечит всех нас.

---

<sup>1</sup> Ross A. American Sublime: Morton Feldman's mysterious landscapes // The New Yorker. 2006. June 19. P. 88. Цит. по: Манулкина О. Б. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2010. С. 562.



Фото: Вячеслав Сучков



Ярослав Тимофеев

## Леонид Десятников: «Я добавил романтического минору — и потерпел фиаско»

На следующий день после записи песни «Из XIX века» — шестой части одноименного вокального цикла, предпоследней и единственной, которую автор решил вынести на свет, — Леонид Десятников рассказал Ярославу Тимофееву о ее замысле, стихах Леонида Аронсона и о кратком содержании остальных частей.

— Как вам пришла в голову мысль положить на музыку стихи Аронсона?

— Вы ведь не служили в армии, да? Находясь в сомнамбулическом состоянии, *sog-pando*, в бессмысленной пустоте, в унылом пейзаже за Северным полярным кругом, мысленно возвращаешься к прошлой жизни «на гражданке». С поэзией Аронсона я познакомился в 1976 году; желание поработать с этими текстами вырвалось как-то нехотя, постепенно. Мы с некоторым количеством сослуживцев по духовому оркестру образовали вокально-инструментальный ансамбль, которому требовались репетиции в Доме офицеров. Там у меня была возможность время от времени оставаться наедине с самим собой, с пианино.

Моя старшая подруга, детский писатель, в анамнезе египтолог, женщина с экзотической внешностью и не менее экзотическим именем Самуэлла Иосифовна Фингарет, подарила мне машинопись стихов Аронсона. Они, естественно, не публиковались, ходили в самиздате. Не знаю, была ли она знакома с Аронсоном, скорее всего, да, была.

— От нее вы и узнали о существовании Аронсона?

— Да. И посвятил ей мой цикл. Леонид Аронсон был поэтом, известным, как говорится, в узком кругу. Но как измерить эту узость? И Ленинград, и Москва — маленькие города. Аронсон умер пятьдесят лет назад; интерес к нему не ослабевает — но и не возрастает. Он прожил всего тридцать лет и написал не так уж много. Среди моих сверстниц, которых я помню юными консерваторками, девами, увенчанными цветами, есть преданные его фанатки.

В Аронзоне меня поразила в первую очередь его классичность, безукоризненная, по видимости традиционная форма стиха. Наличие рифмы, сонет, базовые стихотворные размеры. Во второй половине модернистских 1970-х (я говорю сейчас о неподцензурной поэзии) это казалось чем-то необычным. Сегодня я почти уверен в том, что его стихи не поддаются омузыкаливанию. Они самодостаточны. Не могу удержаться — мысленно становлюсь на табурет, чтобы продекламировать:

Вокруг лежащая природа  
метафорической была:  
стояло дерево — уroda,  
в нем птица, Господи, жила.

Когда же птица умерла,  
собралась уйма тут народа:  
— Пошли летать вокруг огорода!  
Пошли летать вокруг огорода,  
летали, прыгали, а что?  
На то и вечер благородный,  
сирень и бабочки на то!

Вот про что это? Как положить это на музыку? Но эти строки врезались мне в память едва ли не с первого раза, хотя я плохо запоминаю что бы то ни было.

— **Вы говорили, что почему-то именно Аронзона запоминали без усилий. Возможно, как раз потому, что его стихи музыкальны и ритмичны сами по себе?**

— Может быть. Четкий синтаксис, почти нет излюбленных Бродским анжамбеманов. В сравнении с Бродским стихи Аронзона кажутся более простыми. Но содержательно они не так уж просты.

— **Вы сами выбрали семь стихотворений?**

— Естественно, сам. Но не помню, семь или шесть.

— **Вы понимали, для кого вы пишете эту вещь?**

— Не знаю. Для Самуэлла, наверное.

— **В армии не было шансов это исполнить?**

— Нет.

— **Какого пения вам хотелось вчера от Богдана Волкова?**

— Скорее Юродивый, чем Неморино. Вообще, меньше оперной аффектации. Но я не хотел давить на него — хотел, чтобы и он проявил инициативу.

— **Опишите, пожалуйста, героя этого цикла.**

— Там нет героя. Я могу про какие-то свои сочинения тремя словами сказать, о чем они. Здесь — нет.

— **Раз нет героя, спрошу про рассказчика, певца: он несчастен в этой песне?**

— Нет, отнюдь. Вообще «несчастье» типа *Винтеррайзе* или *Дихтерлибе* к поэзии Аронзона имеет мало отношения, это для него слабоватая категория. Но я от себя добавил романтического минору — и потерпел фиаско.

— **Аронзон солнечный? Как Борис Рыжий?**

— Он, кстати, как и я в прошлой жизни, был абсолютно рыжий (о Борисе Рыжем мне ничего такого не известно, все доступные фотографии черно-белые). Главная тема его поэзии — любовь к жене, Рите Пуришимской. Более трети его стихов — о том, как прекрасна Рита, как он хочет обладать ею каждую секунду и тому подобное.

Не приближаясь ни на йоту, ни на шаг,  
Отдайся мне во всех садах и падежах.

Или:

Любовь моя, спи, золотко мое,  
вся кожей атласною одета.  
Мне кажется, что мы встречались где-то:  
мне так знаком сосок твой и бельё.

Или:

Глупец, ты не знаком с моей женой,  
а если и знаком, то глуп тем паче,  
что, познакомясь, с ней не переспал:  
Семирамида или Клеопатра —  
все рядом с ней вокзальные кокетки,  
не смыслящие в небе и грехах!

(Это типичная «неосторожность Кандавля»: царь Кандавл очень гордился красотой своей жены и решил тайком показать ее наготу телохранителю; насколько я помню, закончилась история плохо: жена и этот парень сговорились, порешили Кандавля и воцарились вместо него. В наше миролюбивое время такая коллизия выродилась в сексуальную игровую практику, называемую «куколд».)

— **Вы были знакомы с Ритой?**

— Один раз побывал у нее дома, на Шпалерной (Рита жила в нескольких метрах от местного управления КГБ, так называемого Большого дома), где спел и сыграл на пианино средней паршивости свой цикл при некотором стечении народа. Рита была уже неизлечимо больна.

— **Она сама вас пригласила?**

— Кто-то из общих знакомых (с большой долей вероятности, это была режиссерка Ольга Цехновицер) предложил мне туда пойти. Я пришел. Рита, женщина смертельной худобы и бледности, сидела чуть ли не в инвалидном кресле. Было очевидно: она центр



На записи песни «Из XIX века» в студии «Синелаб» 29 марта 2021 года

этого карасса<sup>1</sup>. В этом было нечто религиозное, катакомбное.

— **Официальной причиной смерти Аронсона считают самоубийство, хотя характер ранения вроде бы свидетельствует о случайном выстреле. Как думаете вы?**

— Никто не может сказать точно, потому что рядом никого не было. Незадолго до смерти он написал:

Чтоб застрелиться тут, не надо ни черта:  
ни тяготы в душе, ни пороха в нагане.  
Ни самого нагана. Видит Бог,  
чтоб застрелиться тут не надо ничего.

Естественно, возникает искушение предположить запланированное самоубийство. Но вопрос остается открытым.

— **Потому что в его поэзии нет суицидальных мотивов?**

— Стихи — просто другая, параллельная история.

— **У Цветаевой же по стихам можно понять, что она самоубийца.**

— У Цветаевой по ряду ее стихов можно предположить ее предрасположенность к самоубийству. Возможно.

— **Вы считаете, что стихи поэт пишет отдельно, а убивает себя отдельно?**

— Нет, я так не считаю. Но связи между стихами и реальной жизнью гораздо сложнее, чем думают люди, мнящие себя исследователями. Нам не дано понять эту связь. Мы можем только робко предполагать. Есть абсолютно шокирующий текст Бориса Парамонова, которого вы можете знать по «Радио Свобода»; он живет в Америке и является блестящим кухонным психоаналитиком; я этот жанр очень ценю, без иронии. В эссе «Солдатка» он утверждает, что Цветаева инициировала своего сына Мура. Приводит цитаты (из прозы), якобы прямо указывающие на то, что она считала едва ли не обязанностью матери совершить этот обряд, перед тем как отпустить ребенка в опасный внешний мир. Жуть. Античный ужас. Возможно, это было причиной ее самоубийства, мы не знаем.

— **Итак, стихи Аронсона далеки от трагедии, а ваш цикл добавляет им скорби.**

— Да, уввы.

— **И поэтому вы считаете, что цикл не удался?**

— Думаю, да.

<sup>1</sup> Термин боконизма — вымышленной религии, описанной Куртом Воннегутом в книге «Колыбель для кошки». Карасс — группа людей, собранная для выполнения божьей воли без своего желания и ведома. — *Примеч. ред.*

— А к песне «Из XIX века» все это относится?

— Нет, в ней этого противоречия нет. «Из XIX века» не типично для Аронсона, эти строки ему надиктованы откуда-то с другой стороны. Гипотетический будущий литературовед, впервые читающий это стихотворение, может быть, и не опознает его как аронзонское. Песня тоже отличается от остальных частей цикла.

— Тогда, прежде чем перейти к песне, расскажите, каков этот цикл, который мы никогда не услышим.

— У Станислава Лема есть прекрасная, очень смешная книга, которая состоит из рецензий на несуществующие книги. Вот и мы с вами занимаемся чем-то подобным.

Помните фортепианные Вариации Веберна ор. 27? Первые два такта — некий разложенный шестизвучный аккорд, следующие два такта — еще один аккорд. Все двенадцать тонов налицо. Потом то же самое в обратном направлении, как палиндром, или попросту ракоход. Мой слух консервативен, архаичен, во всем он хочет видеть, грубо говоря, тональные тяготения, что-то такое. Мне тогда, в конце 1970-х, казалось остроумным вообразить, что первые два такта Веберна есть некая извращенная альтерированная доминанта от *фа-диеза*, которая в то же время есть прерванный каданс, так как следующие два такта базируются не на *си*, а на *ля*. (Кажется, я не произносил вслух эти слова последние лет сорок.) Я пытался нечто подобное сконструировать: употребить все двенадцать тонов, но таким образом, чтобы музыка производила впечатление банальной, традиционной. (Но иначе, чем в Скрипичном концерте Берга с его многочисленными трезвучиями.)

— Вы экспериментировали с додекафонией во всех песнях?

— Ну, назвать это додекафонией язык не поворачивается. Повторим за старой графиней: это была просто шутка. В несколько двусмысленном «Сонете Альтшулеру»:

Горацио, Пилад, Альтшулер, брат,  
сестра моя, Офелия, Джульетта,

что столько лет, играя в маскарад,  
в угрюмого Альтшулера одета <...> —

я сочинил некое подобие того, что мы слышим в начале Вариаций ор. 27: честная серия из двенадцати неповторяющихся тонов у струнного квартета в ритме медленного вальса аккомпанирует неприятзательной мелодии в соль миноре. Я также использую, с позволения сказать, серию в первом номере, который называется «Всё — лицо»:

Всё лицо: лицо — лицо,  
пыль — лицо, слова — лицо,  
всё — лицо. Его. Творца.  
Только сам Он без лица.

(Сегодня мне кажется, что эти стихи не дотягивают до уровня лучших вещей Аронсона.) В последней части тоже имеются эпизоды с двенадцатью неповторяющимися тонами.

Но в цикле есть и музыка, структурированная более традиционным способом. Вторая часть:

На стене полно теней  
от деревьев (Многоточье)  
Я проснулся среди ночи:  
жизнь дана, что делать с ней? —

сентиментальный соль минор вплоть до опасных аналогий с творчеством Таривердиева. Впрочем, там была отличная итальянская ремарка, которую я после часто использовал: *sognando*, как во сне. Только после первого и единственного на моей памяти исполнения всего цикла (в Ленинградском Доме композиторов, тенор Тенгиз Чачава; дату концерта не помню, лица участников квартета так же изгладилась из памяти) я осознал, что привнесенная мной слезливость совершенно не совпадает с интонацией Аронсона.

— В каком месте цикла располагается песня «Из XIX века»?

— Она предпоследняя.

— Почему песня, которую вы считаете самой важной, стоит предпоследней?

— Она не самая важная. Просто отличается от всех остальных.

— Можно ли сказать, что в музыкальном отношении эта вещь из XIX века?

— Там есть цитата из XIX века — из Элегии Массне.

— Сознательная?

— Абсолютно. Это эмблематическая музыка XIX века. Вообще, люблю Массне. Спустя много лет я еще раз процитировал Элегию — в балете «Утраченные иллюзии».

— Забавно, что песню «Из XIX века» мы возрождаем в XXI столетии, а писали вы ее в глубоком XX. Как вы понимаете этот заголовок?

— Как обманку. Это стихотворение можно соотнести с чем-то вроде поэзии Баратынского. Я обманываю ожидания слушателя (которого не существует, потому что не существует этого сочинения. Ничего не существует).

Я мысленно произвожу перестановку: во второй строфе («Все чудно мне. В глухой пустыне веду следы свои в песке. Все чуждо мне — любовь и имя, и свет небесный вдалеке») меняю местами «чудно» и «чуждо». Смысл меняется, но не утрачивается. И так, и так можно, как говорила блондинка из анекдота. Это шарада. Эмоции отсутствуют, но подразумеваются.

— Мне показалось, что текст как бы ни о чем — он фонетически и лингвистически красив, как романтическая исповедь из прошлого.

— Ну как ни о чем? «Блеснет ли дальняя зарница во мраке северных лесов», то бишь красота природы. «Иль на разрезанных страницах услышу я величья зов» — опять катарсис, на сей раз от сотворенного человеком. Это из «Из Пиндеманти», вообще-то: «дивясь божественным природы красотам», а также «и пред созданьями искусств и вдохновенья»; весь пушкинский ассортимент представлен. «И то, и другое в равной степени чуждо мне» — вполне себе позиция романтического героя.

— Мне в этом видится выпренность, из-за которой возникает эффект стилизации или даже пародии. Трудно поверить, что человек, родившийся в 1939 году, пишет про зарницы и величия зов. Вы считаете, что это всерьез?

— Тут нельзя со всей определенностью говорить, всерьез или не всерьез. Это не спонтанно излилось, это сконструировано, но интонация абсолютно серьезная. Интересно, что скажет пророчица метамодернизма Настасья Алексеевна Хрущёва.

— Можно ли то же самое отнести к музыке?

— Можно, но с некоторой натяжкой. Откуда взялись синкопы? Не вполне понятно. Почему в некоторых словах слоги разделены паузами, откуда большие интервалы в вокальной партии? Они не так уж экстремальны, но явно свидетельствуют о том, что мы находимся не в XIX веке.

— У меня из-за ре минора, из-за шубертовского начала с терциями и квинтой сразу были ассоциации с «Зимним путем» и через него с «Песнями странствующего подмастерья», то есть с традицией Lied странника.

— Я об этом не думал, но, возможно, вы правы: «веду следы свои в песке».

— Почему в начале появляется зеркальный канон?

— Не знаю. Настасья нам все объяснит. Видимо, издержки псевдонововенской школы.

— Тональный план (из ре минора в до, потом в до-диез и обратно в ре) несет в себе какой-то смысл?

— Всегда хочется двигаться быстрее, чем положено, — невозможно долго находиться в одной тональности. Мне, композитору-песеннику, нравится модулировать не в третьем или четвертом куплете, а начиная прямо со второго.

— При первой модуляции, поскольку она против правил — вниз, а не вверх, — возникает ощущение просадки, становится еще чуть грустнее. А потом уже все, как положено, вверх по полутонам. Я пытаюсь вытянуть из вас хоть какие-то комментарии.

— Ну как это можно объяснить рационально?

— Господь сподобил вас?

— Точно, точно, сподобил. Знает ли наш читатель, откуда эта цитата?

— Почему он сподобил вас выбрать такой состав — квартет, который всегда довольно жалобно звучит в сочетании с голосом, не дает полноты?

— Это вы верно подметили. Хотя в «Идиш»<sup>2</sup> квартет неплохо звучит. Вероятно, мне хотелось полифонизировать фактуру в несколько большей степени, чем я делал это раньше. Квартет, как мне тогда казалось, идеально подходит для рефлексии относительно додекафонии. Абстрактный бескрасочный ансамбль хорош для музыки, написанной ни для кого, типа «Искусства фуги». В «Из XIX века» фактура, конечно, чахлая; редко играют все четыре инструмента одновременно, но это ведь только одна часть. В остальных, поверьте мне на слово, все достаточно плотно.

— Эта синкопа, довольно необычная, обращающая на себя внимание, на слове «вдалеке» — она как будто нашему герою не очень соответствует. Он начинает петь так мило, романтично, красиво.

— Не понимаю, чем вас смутила синкопа; эта фигура появляется уже во втором такте и до «вдалеке» многократно повторяется. Я вообще люблю синкопы. Но, признаюсь, я немного отредактировал партитуру перед записью. Строка «и свет небесный вдалеке» была записана таким образом, что слово «небесный» излагалось в размере  $\frac{3}{8}$  с ударением на первом слоге. Я переписал ее на  $\frac{2}{4}$ , добавив восьмую паузу на первой доле, чтобы остаться в ритмической сетке, кратной четвертям.  $\frac{3}{8}$  в этом контексте неудобно читать.

— Пожертвовали или так лучше для музыки?

— Так удобнее. Надо, чтобы исполнителю было удобно.

— Знаете французскую песню «Совы нежные»?

— Немыслимо прекрасная вещь. Гениальная.

— Эта ваша синкопа очень похожа на синкопы в «Совах», которые, конечно, были написаны позже. Это творение французов, осваивающих русский язык и ударяющих все слова на последний слог. И ваши синкопы создают впечатление, что поет человек из другой языковой культуры — как в «Двух русских песнях» на стихи Рильке.

— Мы, академические музыканты, находимся, конечно, в некотором пузыре, но все равно нас окружает поп-музыка. Игнорировать ее синкопы невозможно. Они, как хичкоковские птицы, разбивают стекла и врываются в наши дома.

— Прошло 42 года с момента написания песни. Какие ощущения испытывает композитор, когда сидит в студии «Синелаб» с нотами 1979 года и корректирует нюансы записи?

— Не очень люблю этим заниматься. Приходится себя немного накручивать. В сущности, музыка пережита автором тогда, когда написана. Потом еще интересно ее услышать, когда она впервые исполнена по-человечески — наверное, во время второй или третьей репетиции. Но в момент записи ты уже ничего такого не чувствуешь, тем более если речь идет о музыке, сочиненной сорок лет назад.

— Вы воспринимаете ее как свою музыку или кажется, что это какой-то незнакомый юноша написал?

— Я воспринимаю ее сейчас как музыку Богдана в первую очередь.

— Дмитрий Черняков говорил то же самое, что Гвидон в «Царе Салтане» — это в первую очередь Богдан, под него выстраивалась роль. И все же: вы позволили мне издать эту песню — и только ее; значит, что-то в ней вас греет?

— Мне за нее не стыдно. Можно поставить на обложке свое имя.

— Мне кажется, она даже может стать репертуарной, потому что вокально выразительна и не слишком сложна.

— К счастью, певцы редко встречаются со струнными квартетами. Вчера ночью в гостиничном номере я думал: вот умру, и душеприказчик издаст весь этот цикл полностью, захочет издать что-то еще, что я предпочел бы не обнародовать. Вообще эта ваша затея издавать неопубликованные ранние вещи... она какая-то порочная. Ну не нужны все эти опера postuma. От меня-то вы, по крайней мере, получили согласие. А как быть с покойными авторами? Так ли уж нужен нам Фор-

<sup>2</sup> Цикл для сопрано и струнного квартета, написанный Леонидом Десятниковым в 2018 году по заказу Иерусалимского струнного квартета. — *Примеч. ред.*

тепианный квартет Малера? Или *Langsamer Satz* Веберна? Бывают исключения, конечно. Октет ор. 1 Энеску гениален, но он ведь был вундеркиндом.

— Тогда крупные опусы Чайковского и Рахманинова, которые они сами хотели спрятать от публики, нужно закрыть под замок?

— Безусловно.

— Можно тогда вопрос автору? Что мешает вам уничтожить свои ранние вещи?

— А я почти все уничтожил. Не то чтобы патетически сжег в унитазе — просто выбросил в мусорный пакет. Кое-что, к сожалению, сохранилось в копиях, которые я опрометчиво дарил друзьям.

— Я однажды нашел на помойке рукопись Свиридова. Кто-нибудь уже подобрал ваш мусорный пакет и хранит у себя до поры до времени. И все же, если сейчас у себя в шкафу вы обнаружите ноты сочинения, которое вы считаете плохим, и это будет единственная рукопись, — вы ее уничтожите?

— Не знаю. Рукописи, с которыми я поступал в консерваторию, валяются где-то на антресолях. Иногда хранишь какие-то ненужные предметы. У меня есть часы отца (это классика), его бумажник — простые бедняцкие вещи, я их не выбрасываю. Они — как старые фотографии.

— Так или иначе, песне «Из XIX века» не суждено быть *opus postumum*: она выйдет в свет в 2021 году и, учитывая, что вы известный композитор, станет объектом интереса. Как вам кажется, эта музыка принадлежит сугубо своему времени или будет сейчас ложкой к обеду, потому что многие ваши коллеги вернулись туда, откуда вы начинали?

— Трудно сказать, какой интерес она вызовет. Никогда не угадаешь.

— По крайней мере, все заинтересованные критики вроде Екатерины Бирюковой и Елены Черемных...

— Их мало. Их, может быть, трое.

— Песня устарела или нет?

— Если бы она казалась мне устаревшей, я бы ее не публиковал. Вот «Сонет Альтшулеру», безусловно, устарел — в первую очередь в той его части, что написана для пения.

Скачок на большую септиму в рамках одного слога, распевание неудобных гласных — таких вещей я давно избегаю, они кажутся мне неестественными. А естественно то, что не требует дополнительных усилий: простое опевание, речитация на одном звуке, восходящая или нисходящая гамма.

— С какого возраста вы признаете себя профессиональным композитором? Когда появились первые вещи, которые вы не считаете нужным дезавуировать?

— «Бедную Лизу» уже невозможно скрыть — она была поставлена в театре. Это четвертый курс консерватории, между третьим и четвертым.

— Получается, что «Из XIX века» это почти самое начало.

— Есть еще тютчевский цикл, который я не сильно люблю, но там последняя часть неплохая. Это тоже четвертый курс. После тютчевского цикла и «Бедной Лизы» была пара сочинений, которые, к счастью, куда-то испарились.

— Вчера во время записи я слушал эту песню много раз подряд, и у меня появилось новое ощущение. Мы говорили о том, что звучание струнного квартета не обеспечивает нужной полноты и кажется ускользающе чахлым рядом с пением Богдана — *tutti* звучит редко, — но именно эти обстоятельства создают атмосферу тревоги и незащитности, отсутствия почвы под ногами. А гармонический язык и «часики» восьмыми у скрипок, которыми начинается и заканчивается пьеса, дают ощущение некоторой жути. Совпадает ли мое ощущение с вашим?

— Мне кажется, да, просто я не могу переживать эту музыку на том же градусе. Заключительные строки стихотворения («все чуждо мне — любовь и имя, и свет небесный вдалеке») вызывают неожиданную тревогу. По-моему, в музыке это адекватно передано. Только вот *pizzicato* виолончели на словах «веду следы свои в песке», позаимствованное из арсенала детективных клише, звучит несколько комично: такое деловитое перебирание ногами. Немножко в противовес тому, что в стихах.

Ляхович Артём Владимирович

Киевская муниципальная академия музыки  
имени Р. М. Глиэра, Киев, Украина  
ORCID: 0000-0001-6325-9130, avlyakhovich@gmail.com

**Метасюжет «механического»  
в музыке Прокофьева**

Статья посвящена изучению звукоизобразительной сферы, связанной с образом машины, механизма, и ее отражения в музыке Прокофьева. Основной признак «механического» в музыке — ритмика *ostinato*, активно используемая в новоевропейской традиции, особенно в эпохи барокко и классицизма с их приоритетом ритмоэнергической стихии. В XX веке в контексте новых реалий сформировались «механические» ассоциации *ostinato*. Прокофьев — один из родоначальников традиции «механического» в музыке. Круг ассоциаций, связанный с этой традицией, имеет особое значение для его творчества благодаря приоритетной роли в нем ритмоэнергического начала и пульсации. «Механическое» у Прокофьева становится репрезентантом деперсонализации, а музыкальная ткань — полем конфликта персонализированного материала с «механическим», который можно интерпретировать как конфликт индивидуации и коллективных структур человеческого сознания.

**Ключевые слова:** «механическое», семантический круг, ритмическая пульсация, ассоциация, персонализация

**Для цитирования:** Ляхович А. В. Механическое в музыке Прокофьева // Музыкальная академия. 2021. № 2. С. 18–27. DOI: 10.34690/146.

Artem V. Liakhovych

R. Glier Kyiv Municipal Academy of Music,  
Kyiv, Ukraine  
ORCID: 0000-0001-6325-9130, avlyakhovich@gmail.com

**“Mechanical” as a Metaplot  
in Prokofiev’s Music**

The article is devoted to the sound-visual sphere associated with the image of a machine, mechanism, and its reflection in Prokofiev’s music. The main feature of a “mechanical” in music is *ostinato*, which was used in European music for several centuries, especially in the Baroque and Classicism eras with their priority of the rhythmic-energy element. In the 20<sup>th</sup> century it acquired “mechanical” associations in the context of new realities. Prokofiev is one of the founders of the new tradition of “mechanical” in music. This circle of associations is of particular importance in his music due to the priority role of rhythmic-energetic beginning and pulsation in it. The “mechanical” in Prokofiev becomes a representative of depersonalization, and the musical fabric becomes a field of conflict between personalized material and “mechanical”, which can be interpreted as a conflict of individuation and the collective structures of human consciousness.

**Keywords:** “mechanical”, semantic circle, pulse beat, association, personalization

**For citation:** Liakhovych, A. V. “‘Mechanical’ as a metaplot in Prokofiev’s music.” *Muzykal’naya akademiya [Music Academy]*, no. 2, 2021, pp. 18–27, doi:10.34690/146. (In Russ.)



Артём Ляхович

## Метасюжет «механического» в музыке Прокофьева

*Механическое* в музыке — звукоизобразительная сфера, связанная с образом машины, механизма. На метасюжетном уровне такой образ выступает символом деперсонализированных организованных процессов.

Уточним ключевые слова: *метасюжетный уровень* — уровень мифопоэтики, единый для музыкальных ассоциаций и вербальных сюжетов; *деперсонализированный* — лишенный личностных характеристик. Используя слово «*процесс*», мы делаем акцент на действии, на функционировании данного образа, а не только на его обозначении.

*Персонализация* в музыке осуществляется главным образом через разнообразие материала в рамках музыкальной мысли. Соответственно, основной фактор деперсонализации — повторность (*ostinato*). Можно обозначить косвенное соответствие условных шкал «разнообразие — повторность» и «персонализация — деперсонализация», с оговоркой, что разнообразие — субъективная характеристика, обозначающая скорее меру обновления внимания, чем меру изменения материала. Первое зависит от второго, но в рамках привычных структур (например, мажоро-минора), поэтому разнообразие мож-

но представить как комбинацию структурного (изменения материала) и перцептивного (привычка) факторов. Соответственно, средством деперсонализации выступает также непривычный материал. Например, в рамках мажоро-минорной системы додекафонный материал обычно связан с деперсонализированными ассоциациями. Здесь видна мнимая парадоксальность музыкальной персонализации, где разнообразие наделяется противоположным смыслом в зависимости от соответствия привычным структурам.

Из сказанного видно, что персонализация может быть предметом конфликта разных уровней музыкальной структуры — например, «портретной» мелодии и «механического» оstinатного аккомпанемента. Носителями таких ассоциаций, однако, выступают не данные качества сами по себе, а некая неуловимая их мера. Соответственно, и «механические» ассоциации вызывает не *ostinato* само по себе, а некая его мера, сочетание с другими параметрами музыкальной структуры, имеющее более ассоциативный, нежели формальный критерий («похоже на машину»). Семантический круг музыки меняется, и «похожим на машину» может со временем

казаться материал, изначально не связанный с такими ассоциациями (например, барабанное *ostinato*, обильно репродуцируемое в рок-музыке).

Музыкальные характеристики механического парадоксально сближаются с характеристиками исторически противоположного, казалось бы, начала: ритуала. Зыбкая грань различия проходит по линии *организованности*. Имеется в виду, конечно, не степень организованности музыкальной структуры (сама постановка нашего вопроса исключает авангардные стохастические техники), а образные модели хаотичности или системности. Изображение ритуала в музыке, будь то «Весна священная» Стравинского или «Огненный остров» Мессиана, часто включает в себя смоделированный элемент хаотичности, выраженной в нерегулярности, в нарушениях *ostinato* (для которых, конечно, необходимо само *ostinato*).

«Чистое» *ostinato*, ныне воспринимаемое как «механическое», также примыкает к ритуальной сфере. Если попытаться очертить круг ассоциаций, привносимых элементом хаотичности в музыкальное изображение ритуала, — видимо, эти ассоциации будут близки к «жизни», «живому началу». Такая «живость» в каком-то смысле родственна персонализации и относится к ней, видимо, как коллективное переживание к индивидуальному. Соответственно, механическое можно понимать как ритуал, очищенный от того и от другого, как «структуру», «суть» ритуала.

Сказанное определяет исключительно процессуальное воплощение механического. Если некий персонализированный образ («персонаж», «герой») может быть лишь обозначен (показан мелодическим оборотом или гармонией), то «механический» образ раскрывается только «в процессе работы» условной «машины». Само по себе экспонирование такого образа уже и есть «процесс работы». Так происходит благодаря мере разнообразия/повторности, позволяющей обозначить «героя» в свернутом виде (как динамику в статике) и не позволяющей сделать это в «механическом» материале.

Наталья Мартынова приводит следующий перечень признаков механического в музыке:

«1. В сфере ритма — метро-ритмическая оstinатность как воплощение идеи механического, непрерывного движения.

2. В области мелодики — интонационная оstinатность и экстенсивный тип интонационного развертывания, базирующийся на многократной повторности мотивов с минимальными качественными изменениями.

3. На уровне фактуры оstinатность проявляется в четком соблюдении доминирующего фактурного модуса на протяжении всей композиции или в пределах отдельного структурного раздела. Отсюда и характерный тип тематизма — фактурно-ритмический или фактурно-фигуративный. Таким образом происходит моделирование звукового пространства путем поиска его фактурного эквивалента.

4. Оstinатность проникает и в сферу драматургии. Типичным способом организации и изложения музыкального материала выступает метод конструирования звукового пространства в виде последовательности оstinатных эпизодов без каких-либо связующих или переходных разделов. Их соотношение базируется на различных градациях эмоционально-энергетического накала: напряжение — разрядка, подъем — спад, движение — статика» [4].

По этим признакам видно, что механическое плохо сочетается с романтической исполнительской традицией, которая сама по себе, вне конкретики текста, склонна к персонализации всякого материала и к «размытию» регулярности через *tempo rubato*. Прообраз романтического интонирования — стихия, живое дыхание, явленное в пении.

Любопытно, что хрестоматийный пример механического в музыке — «Музыкальная табакерка» Лядова — не соответствует перечню критериев, которые предлагает Мартынова. В отсутствие авторской программы и специальных указаний исполнитель имел бы все основания играть эту пьесу как обыч-

ный «живой» вальс. Для его «механизации» нужна особая («механичная») манера игры. Этот пример хорошо показывает относительность признаков музыкальной механичности и ее зависимость от исполнения. То же справедливо и в обратном смысле: если музыку, соответствующую всем признакам «механического», сыграть в романтическом духе — она утратит «механичность» и полностью обновит свою семантику (см. первую часть Седьмой сонаты Прокофьева в исполнениях Владимира Горовица и Алексея Султанова).

Таким образом, итоговая «механичность» музыки в восприятии — всегда синтез качеств текста и исполнения, и «решающее слово» здесь именно за исполнением. Соответственно, «механичностью» исполнения нужно считать такие его качества, которые развивают пункты нашего перечня на уровне исполнительских средств — динамики, темпоритма и звукоизвлечения: чем однообразнее — тем «механичнее»<sup>1</sup>.

Формирование образной сферы механического в начале XX века, ее осмысление как таковой осуществлялось в комплексе с отказом от романтических средств как в композиции, так и в исполнительстве<sup>2</sup>. Все компоненты этого процесса взаимосвязаны: явление «нео», под знаком которого проходило обращение к доромантическим средствам и в композиции, и в исполнительстве; «ритмоцентризм» этих средств, их опора на регулярность, порядок и прочие деперсонифицированные составляющие; технологический рывок, который привел к качественно иной роли машин в повседневной жизни; обще-

ственные катаклизмы XX века и появление орудий массового уничтожения; формирование новой мифологии вокруг машины, ее персонификация, как положительная (футуристический и конструктивистский мифы), так и отрицательная (миф о «бунте машин»), с амбивалентным акцентом на второй, и как следствие — укрепление нового архетипа машины как символа отчуждения, расчеловечивания, позднее — войны. Кульминацией новой мифологии станет ключевой ее сюжет, воплощенный в пьесе Карела Чапека «R.U.R.» и ее ремейке Алексея Толстого «Бунт машин».

**Именно механическое стало в музыке XX века основным типом музыкального гротеска.** Творчество Прокофьева, с одной стороны, не исключение. Именно Прокофьев был одним из первых авторов, радикально повернувших к «нео» — к доромантическим (в данном случае классицистским) структурам, причем с первых же опусов (Четыре этюда ор. 2). Именно его музыка была одним из главных источников нового (неоклассического, ритмоцентристского, регулярного) интонационного фонда, ставшего базой «механической» образности. Именно Прокофьев был одним из первых авторов художественно совершенных образцов новой «механической» семантики, осмысленных современниками как таковые, — от Токкаты ор. 11 до знакового опуса конструктивизма — балета «Стальной скок»<sup>3</sup>.

С другой стороны, механическое в творчестве Прокофьева не сводится к гротеску или какой-либо иной образной сфере. Трудно найти произведение Прокофьева,

<sup>1</sup> Учитывать исполнительский фактор в нашей статье было бы слишком большим расширением предмета, чреватым уходом от него. В этом и нет нужды: появление новых музыкальных смыслов и их отражение в исполнительской традиции всегда идут рука об руку (точнее, отражение чуть «запаздывает», что в нашем случае несущественно).

<sup>2</sup> Оговорим, что машина стала входить в культуру еще в XIX веке — начиная, видимо, еще с 1849 года, когда был написан роман Шарлотты Бронте «Шерли», посвященный движению луддитов. Однако в музыке механическое стало самостоятельной образной сферой лишь в XX веке — в искусстве неоклассицизма и модерна (не считая эпизодических звукоизображений механизма вроде той же «Музыкальной табакерки» Лядова или боя часов в «Борисе Годунове» Мусоргского).

<sup>3</sup> Примечательны описания балета современниками. Так, Сирил Бомонт писал о второй части балета: она «мастерски создавала впечатление ритмической силы и красоты машин. Мелодии почти не было, потому что как только появлялся намек на мелодию, он тут же тонул в мощном круговороте ритма. Музыка создавала шум, бие, удары молота со всевозрастающей интенсивностью, что танцоры выражали в зримой форме и акцентировали» (цит. по [1, 288]).

полностью свободное от «механических» ассоциаций (исключая некоторые лирические миниатюры). Обозначить прокофьевскую специфику этих ассоциаций непросто. Во-первых, сам по себе предмет нашего интереса зыбок, как и всякий ассоциативный круг. Невозможно доказать «механичность» какой-либо музыки — можно лишь с большей или меньшей вероятностью предполагать актуальность этого образа для автора, для его традиции и для наших современников (причем, как показал пример «Музыкальной табакерки», даже авторские ассоциации могут не совпадать с привычным семантическим кругом). Во-вторых, формирование «механического» в музыке происходило и независимо от Прокофьева («в воздухе носилось»), и под его влиянием. Отделить одно от другого сложно, еще сложнее очертить «сугубо прокофьевское» в круге образов и выразительных средств, ставших «знаменем эпохи». Многие из того, что впоследствии стало таковым, Прокофьев освоил первым или одним из первых.

Круг «механических» ассоциаций у него очень широк: едва ли не всякий прокофьевский образ «норовит» стать «механическим». Так происходит благодаря роли **ритмоэнергической стихии** в его музыке, в частности — роли **остинатной пульсации**, которая часто внедряется у Прокофьева в конфликтующий с ней материал — например, лирико-кантиленный (разработка третьей части Шестой сонаты) или сонорный (кода финала Девятой сонаты).

Если попытаться отыскать некую «визитную карточку» Прокофьева, подобную «волне-вздоху» у Чайковского или мотиву DSCH у Шостаковича, наилучшей кандидатурой на эту роль будет, видимо, именно остинатная пульсация, чаще двухэлементная, как в десятой «Мимолетности» или в начале второй части Пятой симфонии. «Тиканье часов» — ее распространенная и неслучайная ассоциация: о том, что она стала предметом авторской рефлексии, говорит использование остинатной пульсации во второй сцене с часами в «Золушке». Распространена у него

и четырехэлементная пульсация, происходящая от альбертиевых басов, но порой далеко ушедшая от них, как в антракте перед сценой с Агриппой из «Огненного ангела».

Снова оговорим «нео»-специфику такой или подобной пульсации, происходящей от классицистской («римановской») метроритмической парадигмы [8] в единстве с классической исполнительской традицией, предписывающей ритмически артикулировать каждую мельчайшую выписанную долю пульсации, в отличие от романтической, где ритмически артикулируются — в соответствии с принципом *tempo rubato* — лишь доли мелодии, а более мелкие доли аккомпанемента сливаются в неразличимый временной поток («волна», «дыхание») [3]. У Прокофьева, как и у композиторов эпохи классицизма, такая пульсация пронизывает любую фактуру. В новом контексте XX века она «обрастает» новыми смыслами, превращаясь в эмблему.

Ее новая «механическая» семантика оттеняется диалогом с романтической традицией, также широко представленной у Прокофьева — и лирическим мелосом, в особенности русским национальным, и знаковыми жанрами (вальс, фортепианная миниатюра). Смена семантического круга «подсказывает» исполнителю самодостаточную роль пульсации даже в материале, имеющем романтические корни (Прелюдия для арфы; см. замечательное исполнение Эмиля Гилельса, характерное в этом плане). Обновляет свою семантику и вальс: остинатность, неизбежная в нем, «обрастает» новыми ассоциациями и рождает конфликт «живого» с «механическим».

Эмблематический смысл у Прокофьева также имеют триольные остинато, восходящие к жанровым прототипам жиги и тарантеллы. Здесь, помимо общих ритмоэнергических ассоциаций, добавляется еще образ кружения, которое в сочетании с повторностью превращается в «кружение на месте», в «верчение шестеренок механизма».

Круг «механических» ассоциаций «врос» в музыку Прокофьева так крепко, что они склоняют исполнителей играть «механично»

даже тот материал, который в ином контексте не имел бы предпосылок для такого прочтения — например, побочную первую часть Девятой сонаты, где по-русски распевная мелодия сочетается с «намёком» на остинато, которое во многих исполнениях этой сонаты (Святослав Рихтер, Ефим Бронфман, Яков Кацман) подчиняет себе мелодию, «механизируя» ее<sup>4</sup>.

Благодаря ключевой роли ритмоэнергического начала, благодаря обновлению его семантики, рожденной новыми реалиями и мифологией, вся музыка Прокофьева обретает двойственность, амбивалентность, насыщается скрытой динамикой отношений живого/механического, персонализированного/деперсонализированного. Живое у Прокофьева тяготеет к механизации, механическое «норовит» ожить. В работе «Природа эстетики Прокофьева в контексте особенностей его музыкального театра» мы предложили назвать этот дуализм **«магической лирикой»** [2]. В рамках дискурса данной статьи «магическая лирика» — персонализированный материал, остраненный «механическим». Слово «магический» связано с типичным героем прокофьевских театральных концепций — личностью-магом, одержимым некоей идеей и преобразующим реальность своей одержимостью. Персонализированный материал (обычно мелодия) представляет, условно говоря, личностный, лирический полюс этого амбивалентного сочетания, а механический (*ostinato*) — его ритуальный, «магический» полюс.

Для культурного пространства, в котором работал Прокофьев, всегда была актуальна «механическая» тема в том или ином ее аспекте. В эпоху Серебряного века это тема кукольности, марионетки, условности, театра, «балаганчика». Ее знаковые сюжеты — «Петрушка» Стравинского с его конфликтом кукольного/живого и «Балаганчик» Блока с его конфликтом условного/настоящего. Тот же сюжет в «Сером автомобиле» Грина воплощен в динамике: красавица, в которую

влюблен герой, оказывается куклой, сбежавшей из паноптикума (символистская вариация на тему «Песочного человека» Гофмана). В это же время формируется миф о машине как символе прогресса и «новой жизни»: вначале у футуристов (которые, впрочем, не сформировали целостного языка, адекватного этому мифу), затем у конструктивистов, в чью мифологию Прокофьев внес такой весомый вклад, как «Стальной скок». Параллельно этим темам формировалась ключевая для музыки XX века музыкальная модель механического как символа расчеловечивания и войны. Такие ассоциации, видимо, были актуальны уже на рубеже десятых — двадцатых годов для Стравинского («История солдата»), Хиндемита (сюита «1922»), Бартока (балет «Чудесный мандарин»), Равеля (Вальс, Первый фортепианный концерт). В тридцатые — сороковые годы подобные ассоциации кристаллизовались в образе-эмблеме «нашествия» (симфонии Шостаковича, Онеггера, Попова), развитом и Прокофьевым (Пятая и Шестая симфонии, триада «военных» сонат, «Ледовое побоище» из «Александра Невского»). Характерно, что для создания подобного образа в разработке первой части Седьмой сонаты Прокофьев почти дословно повторяет лейтмотив рулетки из «Игрока», переритмизированный здесь из дуолей в триоли.

Наиболее близкой к прокофьевскому отражению механического, на наш взгляд, осталась символистская тема живого/кукольного, реальности/балагана. Среди причин можно назвать и ключевую роль театра в его творчестве, и особую роль мировоззренческого контекста юности, нередко определяющего круг предпочтений автора на всю его жизнь, и «кульминационность» Серебряного века, давшего импульс развитию культуры на многие десятилетия вперед. Уже в ранних произведениях Прокофьева можно найти немало примеров «механизации лирики» — как в последовательном переходе от лирического к механическому (начало разработки финала Второй сонаты, где эпизод-реминисценция

<sup>4</sup> См. также показательные в этом смысле исполнения медленных «Мимолетностей» Генрихом Нейгаузом и Владимиром Софроницим.

из первой части незаметно переходит в «механический» танец, или вторая тема в среднем разделе финала Третьего концерта), так и в одновременном их сочетании (тема среднего эпизода второй части Второго фортепианного концерта или начало третьей «Сказки старой бабушки»). Игра, представление, балаган, кукольность, «ненастоящность» — глубокие архетипы искусства Прокофьева, так или иначе резонирующие со сферой механического.

Можно сформулировать различие в ее проявлении у Прокофьева и современных ему композиторов: если в целом механическое в музыке XX века — фактор *гротеска*, то у Прокофьева оно становится также и фактором *остранения* иного, не гротескного материала, вступая с ним в сложные, часто конфликтные отношения. В таких условиях сама персонализация, бывшая нормой в эпоху романтизма, ставится под вопрос. Индивидуальность, неизменно остраеяемая механическим, становится предметом сомнения, борьбы, «выживания». Вся прокофьевская музыка насыщается скрытыми ассоциациями борьбы личного и безликого, «я» и условной машины — а значит, «я» и ритуала. Любопытно, что эта особенность побудила Софию Меликсетян отказать музыке Прокофьева в титуле «эталона конструктивизма»: «Ярко выраженный мелодический дар, любовь к тематическому материалу нарушили в конструктивистских сочинениях Прокофьева ту строгую стилистическую выдержанность, которая обеспечивала и “Пасифику” Онеггера, и “Заводу” Мосолова черты эталонности» [5, 22].

Здесь уместно рассмотреть коллизию, типичную именно для Прокофьева. Условно ее можно описать как **сюжет о механической сути живого**, подобный сюжету повести Грина «Серый автомобиль».

Яркий пример — кода финала Пятой симфонии, где исчезает весь тематизм части и на первый план выходит механическое *ostinato* из пульсации, сопровождавшей главную тему. Такое неожиданное завершение яркой карнавальской картины, к тому же пробуждавшей у современников ассоциации с победами 1945 года, можно сравнить с внезапно

раскрывшейся сутью происходящего: будто все видимое стало прозрачным, и за ним проступили шестеренки вселенского механизма. Подобный сюжет деконструирует миф «живого», демонстрируя его скрытое устройство. Миф, увиденный не как целостность, а как структура, теряет свой абсолютный смысл. Признание механической природы живого, относительной природы абсолютного равносильно скептическому взгляду, в котором проявляется смеховое начало — не на частном уровне смешного, а на максимально общем уровне мирового абсурда, «иррационального комизма, переполняющего мир» (Мандельштам) [6, 135]. Своеобразие этого примера в том, что здесь деконструкции подвергается сам смех.

Другой пример — реприза второй части Четвертой сонаты (контрапункт главной темы и темы разработочного эпизода). Яркая риторика тематизма этой части позволяет условно обозначить вехи ее сюжета. Главная тема, одна из самых трагичных у Прокофьева, конфликтует с механической пульсацией аккомпанемента; ее многократные «тяжелые восхождения» по хроматической гамме — попытки преодолеть «гнет» пульсации (вспоминается архетипический образ Сизифа, недаром ставший символом Человека у Камю).

Тема разработочного эпизода, данная в сочетании с цитатами из «Лунной сонаты» Бетховена, противопоставлена главной по большинству параметров:

Главная тема	Тема разработочного эпизода
хроматизм	диатоника
нижний регистр	верхний регистр
дуольность	триольность
разомкнутость	замкнутость
минор	мажор
плотность фактуры	прозрачность фактуры

Такое противопоставление типично для романтических оппозиций «земное/небесное», «тленное/вечное», «человеческое/потусто-

роннее», «страдания/утешение». Можно провести некую параллель между холодной отрезанностью этого образа и «нирваной» в философии Шопенгауэра, которой Прокофьев интересовался в период переработки этого *Andante*, написанного еще в 1908 году, для Четвертой сонаты<sup>5</sup>.

Ключевой раздел сюжета — реприза: остродраматическая кульминация предполагает прорыв в новое качество, и это — подчеркнуто механизированная пульсация, взятая из главной темы, которая объединяет ее здесь с «нирванной» темой разработочного эпизода. В репризе выстраивается настоящая модель Вселенной: внизу — человек-Сизиф, с его страданиями и тщетными усилиями; сверху — небеса-нирвана; оба полюса взаимно направлены друг к другу, но не могут соединиться; оба полюса встроены в единую механическую систему. Вновь перед нами Вселенная — гигантская машина.

Еще один пример — уже упомянутые сцены с часами из «Золушки». В отличие от других «полуночей» мировой музыки (в «Щелкунчике» Чайковского, в «Симфонических танцах» Рахманинова), Прокофьев не ограничивается эмблемой — двенадцатью ударами часов, — а создает развернутые эпизоды, которые уже одной своей протяженностью превосходят задачу, заданную либретто, — обозначить полночь (в конце второго акта) и напомнить о ней (в конце первого). Сцены с часами, завершающие большие этапы спектакля, словно приоткрывают завесу над его тайной пружиной — действием, стремительным ходом сюжета, воплощенным в работе скрытого механизма. Вновь машина оказывается двигателем Вселенной, на сей раз — условной вселенной спектакля.

Примеров такой коллизии, где «механическая» музыка наделяется ролью «вывода» или «сути», у Прокофьева немало (среди прочих — кода финала Седьмой симфонии, кода финала Шестой сонаты или окончание

третьей части Первой скрипичной сонаты, предвосхитившее знаменитый эффект «заевшей пластинки» из окончания песни «Show Must Go One» группы «Queen»).

Коллизия «механической сути живого» оставляет широкое поле для интерпретаций. Не будем пускаться в произвольное фантазирование — очертим лишь семантическое поле этой коллизии, обусловленное, на наш взгляд, поэтикой искусства Прокофьева и его эпохи.

Первая грань этого поля — типичный для Нового времени (в частности, для классицизма, созвучного Прокофьеву) взгляд на мир как на гигантский механизм. Однако это уже не бетховенская механика вселенского порядка и гармонии, лишенная конфликта персонализированного с деперсонализированным. Такой конфликт помещает коллизию в экзистенциальную плоскость, где человек одновременно и личность, и «винтик» вселенской машины, чей порядок граничит с абсурдом.

С ней смыкается вторая грань — театр. Его неизменное присутствие в цепи ассоциаций любой музыки Прокофьева переводит экзистенциальный конфликт в игровую плоскость: «мир — театр, а люди в нем — актеры». От этого конфликт не теряет остроты, но приобретает многомерность: «мировая машина», оставаясь знаком отчуждения, становится также и знаком относительности, амбивалентности: «в действительности все не так, как на самом деле».

Здесь обозначается и третья грань — карнавальность. В относительности всего и вся, в перманентном скептицизме прокофьевского мира являет себя смеховое начало. «Механизация» персонализированной характеристики — сомнение в ее персонализации и, соответственно, в ее серьезности (нам кажется важной именно такая формулировка: не тотальная насмешка, не лишение серьезности, а именно сомнение в ней). «Я»

<sup>5</sup> В дневнике композитора за май 1917 года (как раз в это время шла работа над Четвертой сонатой) находим, например: «Четырнадцатого я приехал на дачу и опять погрузился в музыкальные занятия, зелёные прогулки и чтение Шопенгауэра. Его "Афоризмы житейской мудрости", "Парерга" и "Паралипомена" я читаю второй раз, отчеркиваю карандашом и не могу от них оторваться» [7, 652].



в прокофьевском мире вынуждено непрерывно доказывать самое себя, свое право на персонализацию.

Один из архетипов прокофьевской музыки — карнавал — смыкается с механическим, деперсонализированным, ритуальным ее полюсом. В рамках оппозиции «персонализация/деперсонализация» механическое отождествляется с бессознательным в человеке, с коллективными структурами, управляемыми его сознанием. Механическое ведет одновременно и в пещеру, и на карнавал, и на парад. Именно эти коллективные структуры, оппозиционные персонализации, и есть, на наш взгляд, «тайная машина», управляющая прокофьевским миром и его героя-

ми, чья индивидуальность подвергается еже-секундному сомнению.

Наконец, четвертая грань — пульсация, «часы» как воплощение времени, движения вперед. Здесь оживают многие ассоциации — от «прогресса» до «необратимости». Семантическое поле, очерченное четырьмя гранями, представляет взгляд на человека, близкий к пересечению современных Прокофьеву философских течений — экзистенциализма и психоанализа. Разумеется, речь идет не о каком-либо влиянии этих течений на музыку Прокофьева, а об интуитивном созвучии ее семантической структуры важнейшим открытиям своего времени.

### Литература

1. Коваленко Г. «Все колеса будут вращаться...» // Вопросы театра. 2012. № 1–2. С. 274–303.
2. Ляхович А. Природа эстетики Прокофьева в контексте особенностей его музыкального театра. URL: <https://muzkarta.info/statya/a-lyakhovich-priroda-estetiki-prokofyeva-v> (дата обращения: 25.05.2021).
3. Ляхович А. Феномен *tempo rubato* в процессе эволюции музыкальной ритмики // сайт «Музыкальная карта»: академическая музыка. URL: <https://muzkarta.info/statya/a-lyakhovich-phenomen-tempo-rubato-v> (дата обращения: 14.01.2021).
4. Мартынова Н. Звуковой образ машины в фортепианном творчестве европейских композиторов



- первой половины XX века // *European Journal of Arts*. 2015. № 1. С. 25–29.
5. Меликсетян С. Русский музыкальный конструктивизм. Автореф. дисс. ... кандидата искусствоведения. М.: Московская гос. консерватория, 2012. 25 с.
  6. Одоевцева И. На берегах Невы // *Звезда*. 1988. № 3. С. 120–152.
  7. Прокофьев С. *Дневник*. Часть первая: 1907–1918. Paris: Sprkfv, 2002. 812 с.
  8. Riemann H. *System der musikalischen Rhythmik und Metrik*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1903. 316 S.

## References

1. Kovalenko, G. "All wheels will turn..." *Voprosy teatra [Problems of Theater]*, no. 1–2, 2012, pp. 274–303. (In Russ.)
2. Liakhovych, A. "The essence of Prokofiev's aesthetics in the context of the peculiarities of his musical theater," <https://muzkarta.info/statya/a-lyakhovich-priroda-estetiki-prokofyeva-v> (accessed 25 May 2021). (In Russ.)
3. Liakhovych, A. "Phenomenon of tempo rubato in the evolution of musical rhythm." <https://muzkarta.info/statya/a-lyakhovich-fenomen-tempo-rubato-v> (accessed 14 January 2021). (In Russ.)
4. Martynova, N. "The sound image of the machine in the piano work of European composers of the first half of the twentieth century." *European Journal of Arts*, no. 1, 2015, pp. 25–29. (In Russ.)
5. Meliksenyan, S. Russian musical constructivism. Extended Abstract of Cand. Sci. (Art Criticism) Dissertation, Moscow: Moscow State Conservatory, 2012. (In Russ.)
6. Odoevtseva, I. "On the banks of the Neva." *Zvezda [Star]*, no. 3, 1988, pp. 120–152. (In Russ.)
7. Prokofiev, S. *Diary. Part One: 1907–1918*, Paris: Sprkfv, 2002. (In Russ.)
8. Riemann, H. *System der musikalischen Rhythmik und Metrik*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1903.

**Об авторе:** Ляхович Артём Владимирович, кандидат искусствоведения, доцент кафедры исполнительских дисциплин № 1 Киевской муниципальной академии музыки имени Р. М. Глиэра

**About the author:** Artem V. Liakhovych, Candidate of Art Criticism, Associate Professor of the Performing Disciplines Department No. 1, Glier Kyiv Municipal Academy of Music