

А. А. БОЯРИНЦЕВА

Нижегородская государственная консерватория
(академия) им. М. И. ГлинкиУДК
785.74.072.3ПЕРВЫЙ КВАРТЕТ С. ПРОКОФЬЕВА:
УЗНАВАЕМОЕ, ЗНАКОМОЕ, ЗНАКОВОЕ

Обращение к камерно-инструментальной музыке Прокофьева, как представляется, должно быть направлено вопросом: существует ли камерный стиль Прокофьева? Можно ли говорить о камерном творчестве композитора как о явлении, не уступающем в яркости, многообразии, содержательности его симфоническому и театральному наследию? Не являясь — хотя бы количественно — определяющей, доминирующей сферой прокофьевского творчества, его камерные сочинения образуют тем не менее особую жанрово-стилевую группу. Она имеет свои собственные закономерности, но в то же время поддерживает конструктивные, драматургические идеи, разработанные в магистральных жанрах.

В музыковедении активно обсуждается взаимодействие театрального и инструментального, театрального и симфонического начал в музыке Прокофьева. Найденное в процессе создания театральной партитуры оказывается востребованным в создании сонатно-симфонического цикла. Возникшее в инструментальной сфере становится органичной частью сценических жанров. Подобного рода взаимодействие отразилось и на камерно-инструментальном творчестве Прокофьева. На это обратили внимание, в частности, Я. Сорокер, Л. Раабен, И. Нестьев — авторы многочисленных работ, посвященных камерному наследию композитора. Конечно, проявление моментов театральнойности в камерных сочинениях корректируется тембровыми, фактурными условиями, подчиняясь «ограничениям» (Т. Адорно) камерности. Интересно, что всецело принимая эти ограничения, точнее, — раскрывая их художественные возможности, — Прокофьев находит способы тематического развития, близкие по интенсивности, насыщенные симфоническим методом.

Есть основания предполагать, что камерные сочинения композитора не только отражают тенденцию к тесному взаимодействию театрального и инструментально-симфонического начал: они сами оказывают определенное влияние на развитие соб-

ственно театрального, симфонического письма, активно участвуя в становлении прокофьевского стиля в целом. Открытия, сделанные в камерной сфере, иногда становятся материалом для разработки в «больших» жанрах. Поэтому привлечение камерных находок Прокофьева к процессу изучения его языковых, стиливых, эстетических особенностей может оказаться полезным и плодотворным.

В данной работе будет рассмотрен Первый квартет Прокофьева (ор. 50, 1930). В сопоставлении с контекстом творчества, а также с сочинениями самого Прокофьева, можно, в частности, проследить моменты формирования и проявления характерных стиливых черт, заметить не только стремление к сохранению ограничительных рамок камерной музыки, но и вовлечение ее в различного рода диалоги. Разумеется, статья — лишь эскиз к полному, многогранному исследованию Квартета, которое выявило бы неповторимость, глубину, сложность его драматургии, а также закономерности, определяющие прокофьевское понимание камерности.

Прокофьев и Мясковский. В письме от 30 марта 1930 года Мясковский сообщает другу о завершении работы над двумя квартетами — ор. 33, № 1 и № 2: «Один посложнее в 4-х частях, другой — поскромнее в 3-х <...>. Кажется, довольно струнно, а я считаю для себя и это большим достижением. Из-за этого меня крайне интересует, что это будет у Вас за квартет»¹. (Мясковский уже знал, что недавно Прокофьев принял заказ от Рукописного отдела Библиотеки Конгресса в Вашингтоне на написание Квартета). В ответном письме Прокофьев пишет о работе над своим новым опусом: «Для моего [Квартета. — А. Б.] готов почти весь материал, сочиненный главным образом в железнодорожных вагонах. Будет он в си миноре и в трех частях»². В дальнейшей переписке обсуждаются необычная тональность прокофьевского Квартета, его композиция, а также анализируются темы квартетов Мясковского.

Так, обращение друзей-коллег к квартетному жанру произошло почти одновременно. Стоит добавить, что и Мясковский, и Прокофьев уже пробовали себя в этом жанре: в 1907, 1909 и 1910 гг. Мясковский написал так называемые допусные квартеты *F dur, f moll* и *d moll*; а в 1916—1917 гг. Прокофьев задумал написать «белый квартет», который, если бы его сыграть на рояле, ограничивался белыми клавишами³. Впоследствии Мясковский переработал допусные квартеты, и они получили известность как квартеты № 10, № 4, № 3. Прокофьев же использовал материал, предназначенный для «белого» квартета в двух своих масштабных сочинениях: побочная партия из первой части стала темой Ренаты в «Огненном ангеле», главная — «темой монастыря», первая и вторая темы финала перешли в финал Третьего фортепианного концерта.

Следует заметить, что для композиторов в этих квартетных пробах отозвался опыт фортепианного творчества. Мясковский, сетуя на «жидкость получающегося звука», спрашивал: «Не кажется ли мне это тусклым лишь после звучности фортепианных пьес?»⁴. Прокофьев, как уже было сказано, ориентировался на «белую» фортепианную клавиатуру. Возможно, неслучайно то, что им понадобилось определенное время, чтобы при сочинении квартетов достигнуть «струнности», «квартетности» письма. И даже «небывалая», по выражению Мясковского, тональность Квартета Прокофьева *h moll* самим автором была максимально приближена к возможностям струнного ансамбля и поэтому воспринимается как тональность «такая же удобная, как и самая популярная для струнных вещей *Re* мажор»⁵.

Прокофьев и Бетховен. Получив заказ в библиотеке Конгресса, Прокофьев выбрал в качестве своего рода образца ансамбли Бетховена: «Прежде чем приступить к работе, я изучал квартеты Бетховена, делая это чаще всего в вагоне, по дороге с одного концерта на другой. Изучение дало возможность освоить и полюбить его замечательную квартетную технику. Вероятно, отсюда же некоторая «классичность» языка первой части моего квартета»⁶.

В данном случае речь идет главным образом об усвоении общих принципов организации сбалансированного ансамбля, особенностей квартетного артикулирования, способов выстраивания звучной, тематически насыщенной, но не вязкой фактуры. Трудно с определенностью говорить о конкретных бетховенских прототипах прокофьевского сочинения. Но сам поиск конкретных ассоциаций

позволяет как бы проследить ход предварительной работы композитора, отметить те моменты бетховенского письма, которые могли особенно заинтересовать Прокофьева. К тому же выявление ассоциаций с сочинениями Бетховена уточняет представление о прокофьевском классицизме, связываемом чаще с именами Гайдна и Моцарта.

Интересно, что через ассоциации с бетховенскими квартетами обнаруживается точка соприкосновения сочинения Прокофьева с камерным творчеством других композиторов XX века. Так, Э. Денисов, анализируя квартеты Б. Бартока, отмечает некоторую «классичность» строения цикла его Четвертого квартета (написанного, кстати, в 1928 году, за два года до появления прокофьевского Квартета)⁷. Исследователь обращает внимание и на более общую закономерность: «Сквозные формы позднего Бетховена оказались весьма плодотворными при композиции на атональной основе, и это почти одновременно почувствовали А. Шенберг и Б. Барток, развившие некоторые его конструктивные идеи»⁸.

Разумеется, вольное сопоставление прокофьевского рассказа о работе над Квартетом и наблюдений Денисова не дает оснований для сближения творческих исканий Шенберга, Бартока и Прокофьева. Но это может стать импульсом для рассмотрения Квартета Прокофьева в контексте камерных квартетных опытов его современников.

Прокофьев и Шостакович. Сравнение камерного или даже только квартетного творчества двух выдающихся композиторов — сложнейшая задача: важно выбрать те ракурсы, которые позволят наиболее точно определить своеобразие этих явлений. Данная статья ограничивается лишь частностью, одной ассоциацией, несколько выходящей за рамки сравнения камерных сфер творчества.

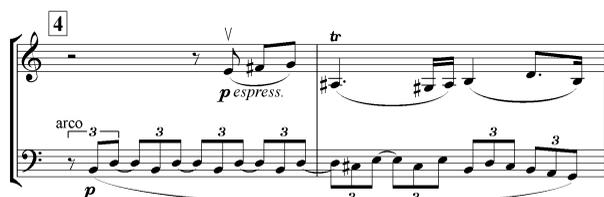
Финал прокофьевского Квартета открывается выразительным мотивом (пример № 1).

Пример № 1

С. Прокофьев.
Первый квартет. Финал

Сходный мотив пронизывает первую часть Шестой симфонии Шостаковича (пример № 2).

Пример № 2 Д. Шостакович.
Шестая симфония. I часть



Близость интонационного контура двух мотивов поддержана и общей фигурой сопровождения: в обоих случаях это мерное терцовое движение. Важно заметить однако, что эти мотивы имеют разную тонально-функциональную трактовку: мотив Квартета звучит в *e moll*, мотив Симфонии — в *h moll*. Хотя *e moll* в Квартете вскоре осознается как субдоминантовое предвосхищение *h moll*. На барочное происхождение мотива из Шестой симфонии Шостаковича указывает, в частности, в своей монографии М. Сабинина⁹. Отзвук барокко слышен и в финале прокофьевского Квартета. Он подчеркивает значительность, серьезность, углубленность заключительной части цикла. Важно, что данный мотив участвует в интенсивном процессе становления, взаимодействия тем, как бы распространяя «барочную» ассоциацию на каждый момент развития музыкальной мысли.

Появление в Квартете этого мотива тем неожиданнее и ярче, что эстетико-стилевые особенности музыки Прокофьева, в отличие от Шостаковича, казалось бы, не дают повода для сравнения-ассоциации с барочной музыкальной традицией. Как представляется, барочная ассоциация была даже востребована в Квартете той значительностью тематического материала, о которой говорил сам композитор. Скрытое в терцовом движении ощущение хода времени словно усиливает отзвук далекого барокко. В свою очередь «барочный» мотив сообщает терцовому движению почти тематическую наполненность, выразительность. Так создается впечатление взаимодополняющего контрапунктирования. Или, возможно, более точным будет сравнение этого контрапункта с объединением двух элементов в одну тему — тему Времени.

Прокофьев и Прокофьев. Мясковский, соглашаясь с Асафьевым, давшим высокую оценку прокофьевскому Квартету, отмечает: «Такой глубины

на Западе нет ни у кого <...>. Как было бы радостно, если это течение в нем углубится!»¹⁰.

Найденное в Первом квартете действительно проявится во многих партитурах Прокофьева. Одно из ближайших как в хронологическом, так и в образно-содержательном плане сочинений — балет «Ромео и Джульетта».

Я. Сорокер обращает внимание на общность одной из тем финала Квартета с лирической темой Джульетты¹¹ (примеры № 3 и № 4).

Пример № 3 С. Прокофьев.
Балет «Ромео и Джульетта».
Тема Джульетты



Пример № 4 С. Прокофьев. Первый квартет.
Финал



Но своего рода преэминентность сочинений не ограничивается сходством отдельных тем. В «Ромео и Джульетте» слышна та же напряженность, динамичность тематического процесса, та же экспрессивность, заостренность кульминационных точек, что и в Первом квартете.

Гораздо менее очевидна связь между темами Квартета и написанной спустя девятнадцать лет Сонаты для виолончели и фортепиано. Они относятся к разным периодам творчества, но тем активнее действие ассоциации, которая выявляет различия в трактовке внешне достаточно близкого материала (см. примеры № 5—8).

Пример № 5 Первый квартет. II часть



Пример № 6 Соната для виолончели
и фортепиано. I часть



Пример № 7 Первый квартет. Финал



Пример № 8 Соната для виолончели и фортепиано. I часть



Если можно так выразиться, тематизм Квартета кажется более интенсивным, «концентрированным». Тематизм Сонаты как будто лишен нерва, драматизма, что соответствует тому стремлению к Простоте, которое характеризует поздний период творчества Прокофьева. Но

важно подчеркнуть, что Простота — не шаг назад, а продвижение, возвышение. Наиболее глубоко осмыслил подобное явление Т. Адорно. Анализируя роль так называемых стандартных музыкальных оборотов (формул) в позднем стиле Бетховена, он заметил, что в поздний период формула начинает говорить как бы от своего лица; «условности делаются выразительными сами по себе»¹². В этом и заключается таинственность и сложность поздних творений гениев.

Итак, даже отдельные наблюдения-ассоциации могут свидетельствовать об актуальности исследования камерного творчества Прокофьева. Исследования, которое доказывало бы, что узнаваемое/знакомое становится знаковым, — отражающим ключевые закономерности стиля композитора.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ С. С. Прокофьев и Н. Я. Мясковский. Переписка. — М., 1977. — С. 327.

² Там же, с. 329.

³ С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания. — М., 1961. — С. 169.

⁴ С. С. Прокофьев и Н. Я. Мясковский. Переписка, с. 46.

⁵ Там же, с. 338.

⁶ С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 186.

⁷ Денисов Э. Струнные квартеты Б. Бартока // Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. — М., 1986. — С. 24.

⁸ Там же, с. 21.

⁹ Сабина М. Шостакович-симфонист. — М., 1976. В иронично-скерцозном преломлении этот мотив узнается в теме Фуги *a moll* из цикла «24 прелюдии и фуги» Д. Шостаковича.

¹⁰ Письмо Мясковского к Асафьеву от 20 октября 1931 г. Цит. по: [Нестьев И. Жизнь С. С. Прокофьева. — М., 1973. — Примечание к с. 317].

¹¹ Сорокер Я. Камерно-инструментальные ансамбли С. Прокофьева. — М., 1973. — С. 44.

¹² Адорно Т. Поздний стиль Бетховена // Адорно Т. Социология музыки: избранное. — СПб., 1999. — С. 210.

Бояринцева Алевтина Анатольевна —
преподаватель кафедры теории музыки
Нижегородской государственной
консерватории (академии) им. М. И. Глинки

