

**О ПРИЁМАХ РАБОТЫ С. ПРОКОФЬЕВА
НАД МУЗЫКАЛЬНЫМИ СОЧИНЕНИЯМИ
(на материале высказываний композитора и его современников)**

бнаружение характерных свойств творческого метода того или иного композитора зачастую невозможно ограничить лишь анализом музыкального наследия. Комплексное изучение произведений в совокупности с эстетическими взглядами художника, а также воспоминаниями современников, расширяет, а зачастую, и облегчает понимание принципов мышления автора, предостерегая исследователя от ложных трактовок при характеристике творческих установок композитора.

С этой точки зрения познание законов композиторской техники С. С. Прокофьева основывается на богатом материале. Огромное письменное наследие – «Автобиография», «Дневник», интервью, письма, рецензии – позволяет выявить и обозначить особенности художественного мышления автора. Перечисленные источники основаны на зафиксированных высказываниях Прокофьева, касающихся процесса работы над многими сочинениями. Некоторые включают описание композиционного плана будущего опуса, в других приведены подробные наглядные схемы или словесный анализ музыкального материала с нотными примерами. Авторские заметки раскрывают индивидуальный способ работы над воплощением художественного замысла, причём в текстах оказываются отражёнными различные стадии создания музыкального произведения.

Содействуют пониманию творческого процесса Прокофьева и воспоминания режиссёров, с которыми ему довелось сотрудничать при создании музыки к кинофильмам и спектаклям.

Раскрытию характерных черт композиторского процесса посвящены как специальные исследования («О творческом процессе Бетховена» А. И. Климовицкого [6], «Музыкальное творчество и закономерности высшей нервной деятельности» М. П. Блиновой [1]), так и труды по музыкальной психологии [3]. Анализу не-

которых особенностей создания Прокофьевым произведений посвящена работа В. Блока «Метод творческой работы Прокофьева» [2].

В связи с проблематикой данной статьи правомерным становится выбор методологии, обозначенной Л. Л. Бочкарёвым в книге «Психология музыкальной деятельности» [3]. На основе исследований ряда учёных (в том числе и музыковедов) в главе «Композиторское творчество» автор выводит своеобразную трёхчастную формулу композиторского процесса, которая выглядит следующим образом: «...экспозиция – рождение замысла, разработка – перевод внемusicalной идеи в интонационно-образную сферу и реприза – доработка, шлифовка» [3, с. 171].

Приведённая исследователем схема соприкасается с высказыванием Прокофьева о процессе собственного сочинения. Во время работы над циклом «Четыре портрета и развязка из оперы “Игрок”» композитор отмечал: «Каждое утро я работаю над новыми произведениями. Сочиняю довольно быстро, я тем не менее предпочитаю спокойный и уравновешенный режим работы. Я оставляю на вторую половину дня все вспомогательные дела – правку гранок, корректуру и т. д. Основная часть моих занятий – это записывание в маленьких тетрадках всех идей, образов – разумеется, музыкальных – по мере того, как я их нахожу. Таким образом, на страничках этих маленьких тетрадок зафиксирован обильный и важный для меня материал, о котором я могу судить взвешенно и спокойно через некоторое время после того, как сделана запись и я возвращаюсь к ней вновь. За это время я успеваю удалиться от него, но он всё же не теряет для меня своей живости. Это можно было бы назвать моим методом сочинения» [14, с. 99].

Предложенная выдержка представляет собой особую ценность по двум причинам. Во-первых, в кратком абзаце Прокофьев сумел ёмко сформулировать метод собственно процесса сочинения;

во-вторых, приведённая цитата конкретными формами работы как бы подтверждает схему композиторского процесса, предложенную Бочкарёвым. Корреляция трёх стадий сочинения с видами деятельности, указанными в приведённой выдержке, выглядит следующим образом: к стадии «экспозиции» относится «записывание в маленьких тетрадках всех идей, образов»; «разработки» – работа с готовыми эскизами; «репризы» – выполнение «вспомогательных дел» (правки гранок, корректуры).

Согласно классификации Бочкарёва, в рамках предлагаемой статьи внимание будет сосредоточено на второй стадии работы С. Прокофьева над музыкальными сочинениями: на «разработке», как этапе непосредственного воплощения возникшего замысла.

Изучение литературного наследия Прокофьева и воспоминаний его современников позволило выявить в свете рассматриваемого этапа работы над сочинениями два принципа, первый из которых касается композиции (или формы) создаваемого произведения, а второй – непосредственно музыкального содержания. Определим выявленные принципы следующим образом:

– *наглядно-логический*, представляющий собой конструирование схемы будущего сочинения;

– *чувственно-инстинктивный*, дающий возможность интуитивно ощутить музыкальный эквивалент заданным установкам.

Иными словами, указанные принципы отличаются друг от друга средствами воплощения музыкального целого: один соответствует вопросу «как?» (организуется музыкальный материал в пространстве произведения), а второй – «что?» (способствует воплощению образов в музыкальном повествовании).

Рассмотрим последовательно проявления каждого из предлагаемых принципов в композиторской технике Прокофьева.

Стоит отметить, что процесс сочинения Прокофьевым зачастую осуществлялся путём некоего взгляда художника на будущий объект своего творения со стороны. Вышеприведённая цитата, где Прокофьев описал метод собственной композиторской работы, содержит важную информацию о том, что в процессе сочинения автор оперировал заранее написанными фрагментами-заготовками.

Схожим образом разворачивался процесс работы композитора и над литературными тек-

стами. М. Мендельсон-Прокофьева так описала процесс создания Прокофьевым либретто оперы «Расточитель» на сюжет Лескова: «Когда мы читали другие произведения Лескова, он выписывал отдельные выражения, слова, намереваясь использовать их в дальнейшей работе над либретто» [12, с. 390].

Изучение высказываний композитора позволяет утверждать, что Прокофьеву важно было до начала процесса написания музыки *очертить общий облик сочинения и наметить конкретный план работы над ним*.

Показателен в этом отношении фрагмент из «Автобиографии», в котором автор зафиксировал последовательность действий при работе над одним из своих опусов: «Кантату “Семеро их” для хора и большого оркестра я решил написать в три этапа. Первый: работая без фортепиано, сделать общий скелет, то есть обдумать всю декламацию, наметить взрывы и падения, установить, какое место будет выражено, записать обрывки мелодий, интонаций, аккомпанементов, звучаний в оркестре. <...> Второй этап: детальная работа над музыкой у рояля по установленному скелету – скелет обрастает мясом. Третий этап опять без фортепиано: инструментовка» [там же, с. 159]. Как следует из приведённой выдержки, суть работы композитора сводилась к созданию того, что Прокофьев обозначает как «скелет» – то есть форму или очертания будущего опуса, который впоследствии должен быть наполнен содержанием: как словесным, так и музыкальным.

Судя по заметкам Прокофьева, сочинение музыки оперы «Хан Бузай» осуществлялось в подобном ключе: композитор «расшил» текст либретто с целью соотнесения каждого его фрагмента с конкретным музыкальным материалом. Он отмечал: «Я проделал большую работу по отбору <...> необходимого материала для оперы, которую собираюсь писать, придерживаясь нового метода, разбив либретто на отдельные моменты, подобные кадрам кино, и подбирая к каждому такому кадру музыкальный материал, кажущийся мне подходящим именно к данному моменту...» [9, с. 103].

Вышеприведённые высказывания Прокофьева, отражающие процесс работы над материалом будущих сочинений, наталкивают на аналогию с трудом художника, который, приступая к созданию нового полотна, очерчивает некий схематичный эскиз. Позже, наполняясь

красками, этот эскиз постепенно воплощается в задуманную живописцем картину (происходит процесс, который Прокофьев определил так: «скелет обрастает мясом»).

В данном случае сравнение создания музыкального и живописного полотен становится важной константой, ведь описанные явления графической схемы в создании композиции будущей кантаты или покадровой разбивки либретто задуманной оперы подключают к процессу работы над воплощением музыкального замысла визуальный план. Подобная особенность мышления Прокофьева отмечалась А. А. Бояринцевой в статье «Сергей Прокофьев: визуальный опыт и особенности художественного мышления» [4], где исследователь упоминает о работе композитора над оркестровкой балета «Стальной скок» («<...> занимаясь оркестровкой балета “Стальной скок”, он размечал в партитуре содержание всей оркестровой вертикали» [там же, с. 35]). По её словам, «<...> подобная запись позволяет “сжать” слуховое представление оркестрового многоголосия в наглядный, компактный образ. Сочетание компактности и подробности даёт возможность точно корректирующего “управления” партитурой» [там же].

С другой стороны, подобное стремление к предельной концентрации материала с целью организации его «одномоментной обозримости», может быть продиктовано и особенностью мышления Прокофьева, связанной с умением композитора работать сразу над несколькими произведениями. Г. Рождественский отмечал: «Изучая эскизы Прокофьева, поражаешься, до какой степени своеобразна техника его письма. На двух, трёх нотных строках он детальнейшим образом выписывал партитуру, рассчитанную на большой состав оркестра. В результате создаётся впечатление стенографической записи. Такой метод был вызван, вероятно, необычайной интенсивностью творческого процесса. В “расшифровке” партитур Прокофьеву помогали П. Ламм и В. Держановский. В совершенстве зная манеру композитора, любовно выполняя мельчайшие указания в отношении самых, казалось бы, незначительных подробностей голосоведения, динамики и т. д., они расписывали партитуру в привычном (многострочном) виде. Это была труднейшая работа, так как Прокофьев не знал, что такое ослабление творческого импульса. Сдавая одну партитуру в “расшифровку”, он уже писал другую, а окончив её, немедленно принимался за третью» [8, с. 128].

Второй принцип работы С. Прокофьева над сочинениями заключается в *поиске и нахождении зрительно-слуховых ощущений, соответствующих визуальной и звуковой соотнесённости с конкретным «отправным пунктом» художественного текста.*

Значимость для творческого метода Прокофьева визуального образа проявлялась не только в зрительной фиксации элементов текста, но и во *внутренней визуализации образа путём его прочувствования.* Последний вид «представления» будущего сочинения наглядно проявился в процессе работы Прокофьева над музыкой «прикладного» характера. В одном из интервью композитор объяснил особенности подобного элемента творческого мышления: «Когда мне предлагают написать музыку к драматическому спектаклю или кинофильму, я почти никогда не даю немедленного согласия, даже если знаю текст пьесы, а беру пять – десять дней, чтобы “увидеть” этот спектакль, то есть чтобы увидеть характеристику персонажей, иллюстрацию их эмоций, иллюстрацию событий. Одновременно с обдумыванием обыкновенно возникают главнейшие темы. Так что, когда я говорю “да”, я уже обычно имею в голове главнейший тематический материал и, следовательно, отправной пункт работы готов» [14, с. 143].

Стремление к чёткости и наглядности в своём собственном творчестве проецировалось Прокофьевым и на качества, которые были важны для него в процессе работы с режиссёрами при создании музыки к кинофильмам и драматическим спектаклям. Подобная работа всякий раз представляла собой именно сотворчество, потому как композитор, *прежде чем приниматься за сочинение, требовал от режиссёров описания их слуховых ощущений:* «Я люблю, когда драматург или режиссёр имеют конкретные требования, касающиеся музыки, иначе говоря, мне помогает, когда они мне говорят: “здесь мне нужна минута с четвертью музыки” или “здесь дайте печальную и нежную музыку”» [14, с. 143].

Воспоминания композитора свидетельствуют о том, что режиссёры чутко откликались на подобные требования. Так, в письме С. Эйзенштейна к С. Прокофьеву от 26 июля 1939 г. режиссёр делится с композитором идеей создания фильма «Большой Ферганский канал» и приводит подробное описание звуковой материи, которую предстояло воплотить Прокофьеву в качестве музыкального оформления фильма. В своём

плане Эйзенштейн обозначает три группы тем. Первая должна раскрыть образ воды («грозная», «разрушительная», «лирическая» и др.). Вторая – посредством музыкальных красок живописно обрисовать песок. «Он, <...> когда дюнами наступает через пустыню, по ночам – поёт! Особый звенящий шелест. И очень жуткая безостановочность (*perpetuum mobile*)» [15, с. 343].

Важно то, что Эйзенштейн подробно расписывает драматургическую функцию отдельной темы, указывая, когда и в каком облике она должна прозвучать. Так, первое появление темы происходит в сцене умирающего от жажды города, второе – в финале первой части («Победа песков»), третье – в эпизоде «наступления песка» («сквозь II-ю часть и особенно в финале <...>» [15, с. 343]).

Продолжу цитату: «Третья группа – это песнь Тохтасына (сквозная), и, видимо, как-то с ней связанная тема труда в 3-й части.

Вообще же третью часть надо будет делать как наше побоище – 2–3 музыкальных узла <...>» [там же].

О тесном творческом взаимодействии свидетельствует и письмо С. Эйзенштейна от 22 сентября 1944 года, в котором режиссёр делится с композитором планом воплощения фрагмента первой серии фильма «Иван Грозный»: «Шлю тебе “Казань” и в секундах, и в пометках для памяти, что происходит, и что по характеру где желательно» [15, с. 350].

Итак, изучение высказываний композитора о «разработочной» стадии его творческого процесса даёт возможность наметить и сформулировать показательные черты художественного мышления С. Прокофьева, для которого особую важность представляли два параметра: *во-первых, целостное представление конструкции («скелета») будущего сочинения и, во-вторых, – ощущение его звукообраза*. Эти параметры являют собой два последовательных этапа в создании музыкального произведения. Приведённые высказывания композитора свидетельствуют о том, насколько важен был для Прокофьева взгляд на «макет» будущего сочинения «со стороны». Так складывалась композиция задуманных опусов, которая уже позже наполнялась внутренним содержанием (интонациями, темами).

Показательно, что выделенные два принципа работы над музыкальными опусами упоминаются и самим Прокофьевым. В одном из интервью, опубликованном в сборнике «Прокофьев о Прокофьеве», на вопрос о том, слышит ли он звучание будущего сочинения до того, как оно будет записано на нотной бумаге, или оно рождается в процессе работы, композитор ответил: «Возможны оба варианта <...> В одном случае вы определённо слышите произведение, даже если музыкальная концепция ещё и не ясна. В другом – требуется умственное напряжение, творческая выдумка <...>» [14, с. 32].

ЛИТЕРАТУРА

1. Блинова М. П. Музыкальное творчество и закономерности высшей нервной деятельности. Л.: Музыка, 1974. 144 с.
2. Блок В. М. Метод творческой работы С. Прокофьева: исследование. М.: Музыка, 1979. 140 с.
3. Бочкарёв Л. Л. Психология музыкальной деятельности. М., Классика-XXI, 2008. 352 с.
4. Бояринцева А. А. Сергей Прокофьев: визуальный опыт и особенности художественного мышления // Музыкальная психология и психотерапия. 2009. №1. С. 30–37.
5. Долинская Е. Б. Театр Прокофьева: исследовательские очерки. М.: Композитор, 2012. 376 с.
6. Климовицкий А. И. О творческом процессе Бетховена: исследование. Л.: Музыка, 1979. 174 с.
7. Малышева Т. Ф. «Слово о Прокофьеве» А. Г. Шнитке // Творчество Альфреда Шнитке. К 65-летию со дня рождения: учёные записки Саратовской гос. консерватории им. Л. В. Собинова. Сара-

- тов, 2000. Вып. 2. С. 64–71.
8. О Прокофьеве: И. Яунзем, А. Ермолаев, Г. Вишневецкая, Г. Рождественский // Советская музыка. 1961. № 4. С. 123–128.
9. Прокофьева М. Из воспоминаний // Советская музыка. 1961. № 4. С. 91–104.
10. Прокофьев С. С. Автобиография. Изд. 2-е, доп. М.: Сов. композитор, 1982. 600 с.
11. Прокофьев С. С. Дневник: в 2 ч. с прилож. альбомом. Париж: sprkfv, 2002. Ч. 1. 812 с.; Ч. 2. 850 с.
12. Прокофьев С. С. Материалы, документы, воспоминания. Изд. 2-е, доп. М.: Музгиз, 1961. 707 с.
13. Прокофьев С. С. и Мясковский Н. Я. Переписка. М.: Сов. композитор, 1977. 599 с.
14. Прокофьев о Прокофьеве: статьи, интервью / ред.-сост. В. П. Варунц. М.: Сов. композитор, 1991. 285 с.
15. Прокофьев С. С. Статьи и материалы. Изд. 2-е, доп. и перераб. М.: Музыка, 1965. 400 с.

REFERENCES

1. Blinova M. P. *Muzykal'noe tvorchestvo i zakonomernosti vysshey nervnoy deyatel'nosti* [Musical Creativity and Laws of the Highest Nervous Activity]. Leningrad: Muzyka, 1974. 144 p.
2. Blok V. M. *Metod tvorcheskoy raboty S. Prokof'eva: issledovanie* [The Method of Prokofiev's Compositional Work. A Research Work]. Moscow: Muzyka, 1979. 140 p.
3. Bochkaryov L. L. *Psikhologiya muzykal'noy deyatel'nosti* [The Psychology of Musical Activity]. Moscow: Klassika-XXI, 2008. 352 p.
4. Boyarinseva A. A. *Sergey Prokof'ev: vizual'nyy opyt i osobennosti khudozhestvennogo myshleniya* [Sergei Prokofiev: A Visual Experience and the Features the Artistic Thinking]. *Muzykal'naya psikhologiya i psikhoterapiya* [Musical Psychology and Psychotherapy]. 2009, No. 1, pp. 30–37.
5. Dolinskaya E. B. *Teatr Prokof'eva: issledovatel'skie ocherki* [Prokofiev's Theatre. Research Essays]. Moscow: Kompozitor, 2012. 376 p.
6. Klimovitsky A. I. *O tvorcheskom protsesse Betkhovena: issledovanie* [About Beethoven's Creative Process: A Research Work]. Leningrad: Muzyka, 1979. 174 p.
7. Malysheva T. F. «Slovo o Prokof'eve» A. G. Shnitke [“A Word about Prokofiev” by Alfred Schnittke] *Tvorchestvo Al'freda Shnitke. K 65-letiyu so dnya rozhdeniya: uchyonye zapiski Saratovskoy konservatorii im. L. V. Sobinova* [Alfred Schnittke Music. Towards the 65th Anniversary: Scholarly Notes of the Saratov State L.V. Sobinov Conservatory]. Issue 2. Saratov, 2000, pp. 64–71.
8. O Prokof'eve: I. Yaunzem, A. Ermolaev, G. Vishnevskaya, G. Rozhdestvenskiy [About Prokofiev: I. Jaunsem, A. Yermolaev, G. Vishnevskaya, G. Rozhdestvenskiy]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1961, No. 4, pp. 123–128.
9. Prokof'eva M. Iz vospominaniy [From Memories]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1961, No. 4, pp. 91–104.
10. Prokof'ev S. S. *Avtobiografiya* [Prokofiev S. S. Autobiography]. Second Edition, Supplemented. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1982. 600 p.
11. Prokof'ev S. S. *Dnevnik* [Prokofiev S. S. Diary]: in 2 Books. Paris: sprkfv, 2002. Book 1. 812 p.; Book 2. 850 p.
12. Prokof'ev S. S. *Materialy, dokumenty, vospominaniya* [Prokofiev S. S. Materials, Documents, Memoirs]. Second Edition, Supplemented. Moscow: Muzgiz, 1961. 707 p.
13. Prokof'ev S. S. i Myaskovskiy N. Ya. *Perepiska* [S. S. Prokofiev and N. Ya. Myaskovsky. Correspondence]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1977. 599 p.
14. *Prokof'ev o Prokof'eve: stat'i, interv'yu* [Prokofiev about Prokofiev: Articles, Interviews]. Edited by V. P. Varuns. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1991. 285 p.
15. Prokof'ev S. S. *Stat'i i materialy* [Prokofiev S. S. Articles and Materials]. Second Edition, Revised and Supplemented. Moscow: Muzyka, 1965. 400 p.

О приёмах работы С. Прокофьева над музыкальными сочинениями (на материале высказываний композитора и его современников)

В статье рассматриваются особенности художественного мышления С. С. Прокофьева, отразившиеся в приёмах работы над музыкальными произведениями. Подобный ракурс исследования основан на богатом литературном наследии: высказываниях самого композитора, а также заметках о творческом процессе Прокофьева его современников. Автор статьи систематизирует приёмы, используемые при создании музыкальных сочинений, опираясь на формулу композиторского процесса, предложенную психологом Л.Л. Бочкарёвым. Сформулированные исследователем три стадии работы над музыкальным материалом («экспозиция» – «разработка» – «реприза») гармонично соотносятся с высказываниями Прокофьева о собственном процессе сочинения. Внимание при этом сфокусировано на второй стадии – «разработке». Группируя приёмы данной стадии, автор статьи выявляет два ведущих принципа сочинения: наглядно-логический и чувственно-инстинктивный. Они раскрывают как архитектурно-технические, так и содержательные стороны возникающего музыкального материала. Изученные источники позволили сделать вывод: техника сочинения композитора была основана на детальной предварительной работе, заключающейся в подробном планировании будущего опуса. Аналогичные требования Прокофьев предъявлял и к режиссёрам, которые заказывали ему музыку к спектаклям и кинофильмам. Сочинение начиналось лишь тогда, когда Прокофьев чётко представлял план, содержательную сторону произведения и его ведущий музыкальный материал.

Ключевые слова: Сергей Прокофьев, творческий процесс, принципы художественного мышления.

Concerning Sergei Prokofiev's Manner of Working on his Musical Compositions (on the Material of the Composer's and His Contemporaries' Statements)

The article examines the particular features of Sergei Prokofiev's artistic thinking, which reflected on his manner of working on his musical compositions. This type of angle of research has been founded on the rich literary heritage: statements of the composer himself, as well as observations of Prokofiev's creative process by his contemporaries. The author of the article systematizes the techniques used by Prokofiev when creating his musical compositions, basing herself on a formula of the compositional process suggested by psychologist L.L. Bochkaryov. The three stages of work on the musical material formulated by the researcher ("exposition" – "development" – "recapitulation") correlate harmoniously with Prokofiev's statements about his own process of composition. At the same time, attention is chiefly focused on the second stage – the "development." in his grouping the techniques of this stage, the author of the article reveals two leading principles of composition: the visibly logical and the sensuously instinctive. They disclose both the architectonic and the content-based sides of the emerging musical material. The sources that had been studied made it possible to arrive at a conclusion: the composer's technique of composition was founded on detailed preliminary work, based on minute planning of the future opus. Comparable demands were likewise exerted by Prokofiev on the producers, who commissioned theatrical and film music from him. A musical composition was begun only when Prokofiev clearly envisaged the plan, the content-based side of the composition and its primary musical material.

Keywords: Sergei Prokofiev, creative process, principles of artistic thinking.

Шувалова Александра Александровна

ORCID: 0000-0002-9034-2367

аспирантка кафедры истории музыки

E-mail: aleks-89_89@mail.ru

Саратовская государственная

консерватория им. Л. В. Собинова

Саратов, 410018 Российская Федерация

Alexandra A. Shuvalova

ORCID: 0000-0002-9034-2367

Post-graduate student

at the Music History Department

E-mail: aleks-89_89@mail.ru

Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya

im. L. V. Sobinova

Saratov State L. V. Sobinov Conservatory

Saratov, 410018 Russian Federation