УДК 78.071.1 : 786.2.082.4

Наталья Фомина

ПАРАДОКСЫ ПОСВЯЩЕНИЯ ПЕРВОГО ФОРТЕПИАННОГО КОНЦЕРТА СЕРГЕЯ ПРОКОФЬЕВА

В творчестве любого композитора есть сочинение, с которого начинается его эра в музыке. У Сергея Прокофьева – это Первый концерт для фортепиано с оркестром ор. 10. Исследователи отмечают, что именно он заставил «музыкальный мир впервые заговорить о Прокофьеве» [1, с. 17] как о сложившемся самобытном профессиональном композиторе. Характеризуя Концерт, обычно акцентируют своеобразие прокофьевского пианизма, шокировавшую публику жёсткую прямолинейность музыкальной мысли композитора и его «задорный техницизм» [1, с. 18]. Подчёркивается, что это первый опыт объединения в цельной драматургически развитой форме типичных для С. Прокофьева образов [5, с. 74]. Так, анализируя музыкальный язык Первого концерта, И. Мартынов приходит к выводу, что бурную полемику вокруг этого произведения вызвало нарушение композитором традиций жанра, сложившихся к началу XX в. в России[1]. В этой связи обратим внимание на высказывания самого С. Прокофьева по поводу Первого концерта. В 1914 г. по просьбе В. Держановского С. Прокофьев пишет короткий анализ Концерта, в котором с присущей ему деловитостью чётко и лаконично разъясняет его структуру, совершенно не касаясь вопроса новизны музыкального языка [6, с. 10–11]. По прошествии же многих лет композитор выделяет Концерт как одно из своих первых зрелых сочинений, оценив его не с точки зрения его места в истории музыки, но как этап собственной творческой эволюции, отмечая в нём наличие осознанных «замысла и выполнения»[2].

[1] «Существовала традиция жанра, которую молодой композитор не побоялся нарушить. Именно в этом, а не в каких-то чрезмерных “дерзостях”, и скрывалась причина бурной дискуссии, вспыхнувшей вокруг прокофьевского концерта» [4, с. 73].

[2] «Первый концерт, по-видимому, являлся первым более или менее зрелым сочинением, поскольку в нем есть и замысел и выполнение. Замысел, во-первых, в некоторых приемах сочетания фортепиано с оркестром, во-вторых, в форме: сонатное Allegro со вступлением, повторяемым после экспозиции и в конце; с небольшим Andante, вкрапленным перед разработкой; с разработкой в виде скерцо и началом репризы в виде каденции» [6, с. 11].

При достаточно подробном, казалось бы, анализе и объяснении «как это сделано», остаётся до конца не ясным, «почему это сделано именно так». Обойдён вниманием исследователей и факт посвящения этого знакового произведения. О посвящении либо не упоминается (как, например, в работах В. Дельсона, И. Мартынова [2; 4]), либо же упоминается вскользь. ***Цель данной статьи*** – рассмотреть прагматику посвящения Первого фортепианного концерта С. Прокофьева в биографическом контексте его раннего творчества, осмыслив в этом ракурсе музыкальные новации композитора.

Процесс создания Концерта, основная работа над которым пришлась на осень 1911 г., можно довольно подробно проследить по дневникам С. Прокофьева. Попытки написать фортепианный концерт молодой композитор предпринимает уже в начале лета 1910 г. В дневнике от 20.VI. 1910 г. он пишет, что «сочинил много материала для концерта» [8, с. 125]. Летом С. Прокофьев «изобрел несколько шикарных и очень хитроумных пассажей» [8, с. 174], которые позже вошли в 1-ю часть его Третьего концерта. Также был придуман материал для экспозиции. Но затем работа над «Снами» и «Осенним» отвлекла композитора от сочинения концерта. Осенью 1910 г. С. Прокофьев вновь принимается за него: с удовольствием сочиняет очень сложный материал для Andante и финала, рассчитывая написать большой фортепианный концерт в трёх частях. Однако, играя задуманный материал знакомым и часто получая одобрение, композитор не фиксирует его на бумаге. Понимая, что концерт может получиться невероятно трудным, С. Прокофьев решает параллельно с ним «написать лёгкое жизнерадостное концертино» [8, с. 174], с желанием посвятить его «начинающим талантам». Весной 1911 г. были сделаны вступление и главная партия, тема которой была взята из небольшой пьесы «Карнавал», написанной в 1908 г. и посвящённой Н. Мясковскому. Осенью, после перерыва, связанного с работой над «Маддаленой», С. Прокофьев снова принялся за сочинение Концертино. Однако из первоначального замысла написать лёгкое, простое в исполнении концертино выросло более солидное произведение. Были добавлены вставное Andante, скерцообразная разработка, и концертино превратилось в одночастный Концерт. Январь 1912 г. С. Прокофьев провел за инструментовкой, и в феврале Концерт был закончен.

Свой Первый концерт Прокофьев посвятил Николаю Николаевичу Черепнину. Но *почему*? Концерт, исполненный на экзамене по специальному фортепиано[3], посвящается не педагогу по специальности и не преподавателю композиции, а Н. Черепнину, у которого С. Прокофьев заканчивал класс дирижирования одновременно с окончанием класса фортепиано у А. Есиповой. Примечательно, что *все* исследователи называют С. Прокофьева учеником А. Винклера, А. Есиповой, А. Лядова и Н. Римского-Корсакова, но имя Н. Черепнина иногда просто выпускается (как, например, у В. Киреевой [3]). В «Дневнике» С. Прокофьева (запись от 21.III.1914 г.) запечатлён момент фиксации посвящения в нотном тексте. «Просмотрел ещё раз корректуру Концерта, ещё нашел несколько ошибок и отнёс его на Николаевский вокзал для скорейшего следования в Москву. Надписал посвящение Н. Н. Черепнину. Я давно собирался посвятить ему этот Концерт, который он очень любит и которым всегда интересуется, а также как прощальную благодарность при уходе из Консерватории, ибо исполнением этого концерта я прощаюсь с Консерваторией» [8, с. 429]. Среди многочисленных лестных отзывов после первых показов будущего концерта Прокофьеву было «особенно интересно мнение Черепнина, который сказал, что это лучшее моё произведение, здоровое, жизненное и великолепно ритмованное» [8, с. 174]. Каков может быть подтекст посвящения? Появилось ли оно лишь потому, что Н. Черепнин «очень любит» и «всегда интересуется» концертом, или же С. Прокофьев вкладывал в него несколько иной смысл? Рассмотрим возможные варианты.

1) *Посвящение Н. Черепнину как «первому исполнителю»*. Именно такую версию отстаивает О. М. Томпакова [9]: «24 мая 1914 г., – пишет она, – Прокофьев исполнил свой Первый фортепианный концерт на выпускном вечере. Оркестром дирижировал Черепнин. Именно Черепнин настоял и на присуждении Прокофьеву первой премии имени А. Г. Рубинштейна» [9, с. 30–31]. Стоит отметить, что в исследование вкрались некоторые неточности: конкурс име-

[3] Напомним, что С. Прокофьев оканчивал консерваторию два раза: весной 1909 г. он получил диплом «свободного художника» как композитор, а в 1914 г. завершил обучение в фортепианном и дирижерском классах.

ни А. Г. Рубинштейна состоялся 22.IV. 1914 г. без оркестра – партию второго рояля исполнял В. Дранишников, а Н. Черепнин дирижировал лишь 11.V. на выпускном вечере. Сомнительным представляется и влияние Н. Черепнина на вручение премии (рояля фабрики Шрёдер). По данным И. Нестьева [5], премия вручалась по результатам голосования достаточно большого количества профессоров, что и запечатлел в дневнике С. Прокофьев: «Голосование: я – тринадцать голосов, Голубовская – пять, Берлин – два, Келлер – один» [8, с. 453]. Что же до версии о «первом исполнителе», то Н. Черепнин не был дирижером-«первооткрывателем»: впервые Концерт С. Прокофьева был представлен публике в Москве (Народном доме) 25.VII. 1912 г. под управлением К. Сараджева, через месяц – 23.VIII. – в Павловске, дирижировал А. Асланов. На самом деле Н. Черепнин продирижировал Концертом лишь на выпускном вечере, и в этот раз действительно настоял на исполнении именно концерта, который очень хотел играть С. Прокофьев, и категорически против чего был настроен директор консерватории А. Глазунов. В этот момент Н. Черепнин и вправду поддержал С. Прокофьева в решении отказаться от выступления, если комиссия (специально собранная для обсуждения этого случая!) решит, что на «акте» выпускник С. Прокофьев должен играть фантазию «Тангейзер».

2) *Посвящение Концерта как дань любимому учителю.* Отношения между С. Прокофьевым и Н. Черепниным складывались далеко не безоблачно. Они познакомились осенью 1906 г., когда у 15-летнего студента Петербургской консерватории появился новый предмет – чтение партитур, который вёл Н. Н. Черепнин – 33-летний преуспевающий композитор и дирижер. Педагог занимался с учениками по двум направлениям: читка с листа, в процессе которой Н. Черепнин давал рекомендации, как это лучше сделать, и домашняя подготовка партитуры на основе преподанных ранее приёмов. На этих занятиях Н. Черепнин присматривал кандидатов для будущего класса дирижеров[4]. Однажды С. Прокофьев зашел в Малый зал консерватории на

[4] В автобиографии С. Прокофьев вспоминает о том, как Н. Черепнину виделась профессия дирижёра: « …– Дирижер прежде всего должен кончить теорию композиции, – развивал он свои взгляды перед нами, – чтобы иметь более широкие музыкальные горизонты. А затем необходимо, чтобы он был пианистом: он должен

репетицию ученического оркестра. «Черепнин поощрял такие посещения, потому что на этих занятиях можно было услышать некоторые из проходимых нами партитур, прислушаться к звуку отдельных инструментов, вообще ближе сжиться с оркестром» [7, с. 238]. К нему подошел Н. Черепнин:

«– Вы хотели бы быть дирижером? – спросил он, положив руку мне на плечо.

– Да я, право, не думал об этом.

– А в дирижерский класс хотели бы поступить?

– Право, не знаю.

– Ну как хотите, – разочарованно произнес Черепнин, отходя» [7, с. 238][5].

Этот разговор возымел продолжение в неожиданном направлении. Ещё не видя себя с дирижерской палочкой, С. Прокофьев загорелся идеей выступить в качестве автора и поставить своё произведение в ученическом консерваторском концерте. Композитор возвращается к «Ундине» (в 3-й раз), и в течение весны и лета 1907 г. заканчивает оперу, однако ни «Ундина», ни написанная позже Симфония так и не исполнялись в консерватории. Из оркестровых сочинений под управлением автора 22.XI. 1910 г. была исполнена симфоническая картина «Сны» (ор. 6). Для исполнения консерваторскими силами были написаны и два женских хора в сопровождении оркестра на стихи К. Бальмонта – «Белый лебедь» и «Волна», – но хоры

с листа разыграть любую партитуру или по клавиру проаккомпанировать любую оперу. Посмотрите на немецких дирижеров, которые иногда приезжают к нам: он продирижирует в концерте какую-нибудь арию с певицей и, если публика потребует бис, выйдет с этой певицей и проаккомпанирует на фортепиано её бисовый номер. Это очень красиво и шикарно, и всякий дирижер должен суметь так проаккомпанировать» [7, с. 237].

[5] Уже в зрелом возрасте С. Прокофьев так описывал этот случай: «К Черепнину в дирижерский класс буквально ломились желающие, но он отказывал большинству: один был недостаточно развитой музыкант, другой плохо читал партитуру, третий хорошо схватывал её глазами, но не мог сыграть руками. Во мне Черепнин увидел объект, как будто отвечавший его рубрикам; плохо, что я был молод, но это через несколько лет должно было исправиться. И вдруг он предложил мне, а я не ответил ни да, ни нет. Как глупо! Конечно, это и было глупо, но я тогда не отдавал себе отчета» [7, с. 238].

также «не пошли», – на закрытой репетиции был исполнен лишь первый из них. Но, несмотря на неудачу, композитор, несомненно, получил опыт написания оркестровых произведений, выйдя за рамки преимущественно фортепианного творчества. Симфония, при содействии А. Глазунова и Н. Черепнина, была исполнена 23.II. 1909 г. на закрытой репетиции Придворного оркестра. До этого С. Прокофьев пытался устроить Симфонию в ученическом оркестре, но Н. Черепнин сказал, что она слишком сложна для учеников[6].

Н. Черепнин учил дирижировать С. Прокофьева прежде всего как композитора: «У вас нет способности к дирижерству, – говорил Черепнин, – но так как я верю в вас, как композитора, я знаю, что вам не раз придется исполнять свои сочинения, я буду учить вас дирижировать» [5, с. 61]. Таким образом, с 26.IX. 1907 г. С. Прокофьев посещает класс симфонического дирижирования, куда Н. Черепнин взял его по собственной инициативе. С самого начала в отношениях учителя и ученика возникли сложности. На первое же занятие С. Прокофьев не явился, помня, как раньше не пришел на первое занятие А. Лядов. Когда же Н. Черепнину сказали, что С. Прокофьев, возможно, в научных классах, то «уважаемый старший преподаватель произнес: “Значит, науку предпочел искусству!..”» [8, с. 21]. Уже через пару недель С. Прокофьев пишет в Дневнике: «Нисколько я с Черепниным вовсе ссориться не желаю, но что же мне делать, если все профессора вселяют в меня уважение к себе, а Черепнин ни вот чуточки!» [8, с. 23]. Самолюбивый С. Прокофьев всегда очень остро реагировал на случаи, как ему казалось, невнимания к нему. А первые полгода Н. Черепнин давал достаточно поводов так думать: чего стоит тот факт, что за это время С. Прокофьеву ни разу не дали стать за дирижерский пульт! Конечно же, это заканчивалось демонстративными выходками

---

[6] «Черепнин был в высшей степени любезен, выслушал симфонию и произрек свой суд: – Если бы эта симфония была бы вроде обыкновенной ученической работы, как, например, “Цыгане” Галковского или Симфония Лембы, то я непременно настаивал бы на её исполнении. Но эта вещь переходит границы обыкновенной ученической работы, она слишком сложна гармонически для нашего оркестра, и он её не сыграет. Вы убежите с первой же репетиции. Кроме того, в этом году ученических концертов, кажется, и не будет. Устройте в каком-нибудь другом оркестре – это будет очень хорошо, я этому сочувствую и постараюсь помочь, чем могу» [8, с. 66–67].

юного композитора. Однажды даже (справедливости ради стоит отметить, что по инициативе А. Канкаровича) учениками было составлено заявление в Художественный совет с жалобой на Н. Черепнина. В конце первого года обучения в дирижерском классе «за палочное махательство» С. Прокофьев заработал «3,5», получив возможность выйти к оркестру всего один раз за целый год.

Ещё год Н. Черепнин не допускал С. Прокофьева к оркестру, подтягивая технику, и, как, по словам самого же С. Прокофьева, «замечательный дипломат и политик» [8, с. 31], добился интереса к предмету и вызвал в ученике осознанное желание во что бы то ни стало руководить оркестром. На С. Прокофьева, привыкшего обходить запреты, такое негласное вето произвело должное впечатление, вызвав азарт к недоступному. В Дневнике от 20 XI. 1909 г. он пишет: «… я в этом классе третий год, а между тем за первые два года я продирижировал три раза. В этом году я решил быть страшно энергичным, скандалить, говорить дерзости, словом, – прошибить лбом стену, но всё-таки дирижировать» [8, с. 99]. Следующие 5 лет отношения С. Прокофьева с Н. Черепниным развивались достаточно бурно: С. Прокофьев часто бывал недоволен придирками Н. Черепнина к его дирижерским успехам, Н. Черепнин же упорно гнул свою линию, обучая неукротимого молодого человека дирижерскому мастерству. Но постепенно между ними налаживались и дружеские связи. Стоит отметить, что ссоры в понимании С. Прокофьева не исключали хороших отношений, а как бы подтверждали и укрепляли их. «Я думаю, что человека к жизни привязывает не столько счастье, сколько несчастье. Иначе: человек, испытывая несчастье, начинает дорого ценить счастье. Отсюда параллель: если два человека не только живут всегда в ладах, но иногда и ссорятся, то через это они гораздо больше оценивают друг друга. Конечно, если ссора не переходит границы» [8, с. 139]. Именно так относился С. Прокофьев к М. Шмидтгофу, которому посвятил свои Вторую и Четвёртую сонаты и Второй фортепианный концерт. И не потому ли он не «преподнёс» ни одного произведения своему преподавателю по музыкальным формам Я. Витолю, с которым отношения «выяснились как, быть может, приятные, но мало интересные и отнюдь не яркие» [7, с. 331]?

Окончательное примирение конфликтующих музыкантов произошло, когда обнаружилось, что, как писал С. Прокофьев, Н. Черепнин «с пеной у рта сражается за мои сочинения и доказывает всем о наличности у меня огромного таланта. Положительно, из заядлого врага он превращается в заядлого друга» [8, с. 143]. Перед началом репетиций Первого концерта к выпускному вечеру Н. Черепнин «сказал оркестру целую речь, что это замечательное произведение, которое скоро будут исполнять повсюду и которое надо знать всякому музыканту, и если с первого раза что покажется странным, то при дальнейшем знакомстве оно станет понятно» [8, с. 458]. Именно признание Н. Черепниным в С. Прокофьеве сложившегося талантливого композитора позволяет нам рассмотреть ещё один возможный мотив посвящения Первого концерта.

3) *Посвящение композитора – композитору.* Зная, что Концерт С. Прокофьева – своеобразное послание хорошо знакомому человеку, предполагающее, что «адресат» прочитает заложенный для него подтекст, и учитывая тот факт, что оба «собеседника» были композиторами, логично будет обратиться к творчеству Н. Черепнина, где мы находим удивительно близкое по времени создания и схожее по форме произведение. За несколько лет до написания молодым С. Прокофьевым Первого фортепианного концерта появляется одночастный Концерт для фортепиано с оркестром ор. 30 признанного в столичных кругах композитора Н. Черепнина. Созданный в 1905 г., он был впервые исполнен М. Мейчиком 22.IV. 1908 г. в X Симфоническом собрании РМО под управлением С. Василенко. Почти через год, 21.II. 1909 г., произведение было представлено в Петербурге во II Русском симфоническом концерте. Дирижировал Н. Черепнин, партию фортепиано исполнял Н. И. Рихтер. В этом же году за Концерт для фортепиано Н. Черепнин получил Глинкинскую премию. О том, что С. Прокофьев слышал и знал Концерт Н. Черепнина, говорит упоминание о нём в «Дневнике»[7]. К сожалению, каких-либо комментариев, как и по поводу иных произведений Н. Черепнина, С. Прокофьев не оставил, но

[7] 24.V. 1914 г. Прокофьеву позвонил его давний друг и соученик по классу Есиповой Борис Захаров. В числе прочего он сообщил, что «собирается учить Концерт Черепнина, чтобы сыграть его в Москве, просил прозондировать почву у Черепнина» [8, с. 468].

совершенно ясно, что он был знаком с творчеством учителя и при необходимости помогал ему разыгрывать партитуры[8].

Сочинение Н. Черепнина – пример русского романтического концерта. Н. Римский-Корсаков, которому Н. Рихтер показывал произведение, «нашел пьесу “адски трудной и превосходно звучащей на рояле”» [9, с. 28]. Действительно, близкий по фактуре и изложению (многострочная партия фортепиано) виртуозным сочинениям Ф. Листа Концерт можно назвать «трансцендентным» – по аналогии с листовскими этюдами. Одночастный (как позднее и у С. Прокофьева), написанный в сонатной форме со вступлением, Концерт Н. Черепнина имеет рапсодийную структуру, изобилующую множеством тематических элементов. Гармоническое мышление музыканта и его пианистические приёмы не выходят за рамки позднеромантической традиции.

Обширное оркестровое *вступление* содержит две темы, представляющие две образные сферы, которые будут разворачиваться в дальнейшем действии. 1-я тема – героическая, проводимая тяжело и сдержанно, – мотив-утверждение, 5 раз повторяемый медной духовой группой; 2-я – «тема сомнений» – распределена в группах деревянных духовых и струнных инструментов, как бы ведущих диалог «в поисках выхода». Вступление проводится дважды: после его показа в оркестре обе темы развиваются в партии фортепиано, обретая новые качества. Тема-«утверждение» преображается в торжественное шествие – словно романтический герой идет на подвиг, – 2-я тема – «сомнения» – преисполняется решимости и драматизируется. *Главная партия* появляется после долгих поисков, как бы «рождается» (позже эту идею её «рождения» унаследует Н. Мясковский). Широко развёрнутая, она также содержит две темы, различные по характеру. Сдержанная, героико-патетическая 1-я тема полностью экспонируется в партии сольного фортепиано, оркестр же исполняет роль «декорации», создавая тревожный, мятущийся фон. Этот эффект достигается с помощью триольного движения вокруг терцового звука у гобоев и тремолирую-

[8] Так, например, в мае 1914 г. Н. Черепнин с «подыгрыванием» С. Прокофьева показывал А. Зилоти музыку своего нового балета «Красная маска» («Маска красной смерти» ор. 42 по одноименной новелле Эдгара По) [8, с. 469].

щих скрипок. 2-й элемент темы – истинно героический и более эмоциональный – характеризуется широким диапазоном, восходящими, полными решимости ходами у фортепиано, поддерживаемыми трубными возгласами оркестра. Окончательно определяются функции отдельных оркестровых групп: для создания атмосферы тревоги и смятения композитор использует возможности струнно-смычковых и деревянных духовых инструментов, героическая же сфера полностью отдана медным. 2-я тема главной партии изначально также несёт героический заряд – затактовую восходящую кварту – но сдерживается «незримыми путами» и представляет собой поступенно восходящее движение. *Связующая партия* лёгкого танцевального склада, изначально имеющая почти сказочный характер, постепенно драматизируется (трубные возгласы), приобретая настойчивость и целеустремленность. 2-я часть связующей полностью отдана оркестру и представляет собой напористую боевую тарантеллу. Впервые музыка приобретает и восточный колорит. Как успокоение среди бури появляется *побочная партия,* вызывающая ассоциации с E-dur'ной «Арабеской» К. Дебюсси. Побочная партия непрерывно развивается, погружая нас в атмосферу восточной сказки. «Половецкие» томные интонации (пример мелодики «русского Востока») отсылают к сказочным образам Н. Римского-Корсакова. В то же время в процессе развития появляются фактурные формулы, разработанные Ф. Шопеном (в частности, в Этюдах ор. 10 №10 и ор. 25 № 11. В *заключительной* партии Н. Черепнин предстаёт как талантливый музыкальный пейзажист. Тонко и точно взаимодействуя с оркестром, фортепиано «наравне» с ним выполняет изобразительную функцию, как будто передавая спокойное волнение морской глади, всплески волн.

Небольшая *разработка* бетховенского типа построена на двух темах вступления, отделена от экспозиции и начинается у оркестра. Обширная, развёрнутая, «атлетическая» каденция фортепиано («подвиг героя») продолжает разработку. Партитурное (доходящее до семи нотных строк) изложение каденции, написанной в традициях листовского пианизма, создаёт впечатление огромной сложности. Однако партия фортепиано в целом удобна для исполнителя, поскольку построена на привычных фактурных формулах и пассажах. Мы встречаем фактурные цитаты Второго концерта для фортепиано

К. Сен-Санса, возникают ассоциации с произведениями Э. Грига, С. Рахманинова. В каденции осуществляется переход к *репризе*, оркестр вступает лишь перед самой кодой, начало которой построено на первом мотиве вступления. *Кода* «собирает» разнохарактерные тематические элементы предшествующего развития. Сдерживаемый богатырский размах вырывается наружу, музыка обретает черты динамичности и движения. Многократное повторное кадансирование знаменует окончание-утверждение.

Концерт для фортепиано с оркестром Н. Черепнина, несомненно, стал откликом на события 1905 г., когда произошли кардинальные сдвиги в общественном сознании, привычный, устойчивый мир начал рушиться. Именно в такое время возникает потребность в «настоящем герое», незаурядной личности, которая «спасёт мир» (вспомним музыкальные концепции А. Скрябина). И в Концерте Н. Черепнина эта идея вполне реализуется – солист и оркестр существуют как будто в разных измерениях; при этом лидирующие позиции, вся инициатива отданы солирующему фортепиано. Собственно же оркестровое «высказывание» присутствует в концерте лишь трижды – во вступлении, связующей партии и начале разработки. Все остальные, «более важные», темы полностью проводятся в партии фортепиано; оркестру же поручена, в основном, сопровождающая роль. Проследим историю развития мотива «утверждения», открывающего концерт. Если в экспозиции «герой», персонифицируемый солирующим фортепиано, ещё подвержен влиянию внешнего мира и полностью повторяет этот мотив вступления, то в разработке партия фортепиано начинается сразу со 2-й темы вступления, и в следующий раз мотив утверждения появляется у солиста лишь в коде, совершенно преобразованный. «Герой» не просто повторяет тему, данную ему «массой» (как во вступлении), а рисует свою, преображённую, «картину мира», к которой он пришел через каденцию-подвиг. Всё произведение словно иллюстрирует идею о «доминирующей роли личности в истории».

Сравнивая Первый концерт С. Прокофьева с Концертом Н. Черепнина, обнаруживаем как будто бы случайные совпадения: одночастная форма, секвенцирование как способ развития, «зашифрованная» одноименность тональностей (cis-moll у Н. Черепнина и Des-dur у С. Прокофьева), каденция-разработка и «монументальный» пианизм. Одна-

ко при ближайшем рассмотрении открываются существенные различия. Музыка насыщена не просто разной, но полярной энергетикой: cis-moll у Н. Черепнина наполнен романтической мелодекламацией, Des-dur у С. Прокофьева – жизнеутверждающей патетикой открытых деклараций. Рыхлой структуре и попытке (правда, не совсем удавшейся) создать композицию сквозного развёртывания романтического типа противостоит чёткая прокофьевская конструкция. Трактовка С. Прокофьевым рояля как ударного инструмента отлична от черепнинского его понимания как «рояля-оркестра». Новое гармоническое мышление и характер тематизма у С. Прокофьева противопоставлены ограниченным романтической традицией гармоническим формулам и тематизму романтического типа в Концерте Н. Черепнина. Наконец, многоярусной фактуре, «жирному» монументальному пианизму Н. Черепнина С. Прокофьев «отвечает» прозрачной октавной техникой и чётким разграничением регистров. «Три кита», на которых, по определению С. Прокофьева, «держится Концерт» [6, с. 10], те же, что и в Концерте Н. Черепнина – это тема вступления, повторяемая также трижды – в начале, разработке и коде. Однако у Н. Черепнина тема на протяжении Концерта драматизируется и переосмысливается, С. Прокофьев же свой эпизод в смысловом отношении практически не изменяет. Солист-«герой» Н. Черепнина, мыслящий и переживающий, главенствует практически во всём произведении (кроме заключительной партии). У С. Прокофьева же «фортепьянная партия с её оригинальной техникой призвана расцвечивать тематический материал, излагаемый оркестром» [1, с. 21], а солист-«лицедей» весело и задорно «играет», наполняя Концерт скерцозностью и гротеском, торжествующим (в итоге) весельем.

Выводы. Можно утверждать, что посвящение С. Прокофьевым Первого фортепианного концерта своему учителю и коллеге – скрытая реплика старшему собрату по ремеслу, диалог на равных *композитора будущего* – С. Прокофьева – с *композитором настоящего* Н. Черепниным. Концерт, по сути, превращается в «доказательство от противного», аргумент в пользу нового искусства, нового мироощущения против обветшалых клише русского романтизма. Н. Черепнин ещё патетичен, серьёзен и величествен, С. Прокофьев же свободен, насмешлив и независим. Его фортепианный Концерт – смелая

манифестация яркой творческой индивидуальности, молодости, которая всё знает и всё может.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Гаккель Л. Фортепианное творчество Прокофьева [Текст] / Л. Гаккель. — М. : Госмузиздат, 1960. — 160 с.*
2. *Дельсон В. Фортепьянные концерты С. Прокофьева [Текст] / В. Дельсон. — М. : Советский композитор, 1961. — 54 с.*
3. *Киреева В. Первый фортепианный концерт С. С. Прокофьева в мировом музыкальном социуме (К 110-летию со дня рождения С. С. Прокофьева) [Электронный ресурс] / В. Киреева. — Режим доступа : http://www.iai.donetsk.ua/_u/iai/dtp/CONF/9/articles/sec3/s3a6.html.*
4. *Мартынов И. И. Сергей Прокофьев. Жизнь и творчество [Текст] / И. И. Мартынов. — М. : Музыка, 1974. — 560 с.*
5. *Нестьев И. Жизнь Сергея Прокофьева [Текст] / И. Нестьев. — 2-е изд., перераб. и доп. — М. : Музыка, 1973. — 661 с.*
6. *Прокофьев о Прокофьеве [Текст] : статьи, интервью / Ред.-сост. В. Варунц. — М. : Сов. композитор, 1991. — 285 с.*
7. *Прокофьев С. С. Автобиография [Текст] / С. С. Прокофьев. — М. : Издательский дом «Классика-XXI», 2007. — 528 с.; ил.; компакт-диск.*
8. *Прокофьев С. С. Дневник 1907–1933 [Текст] : в 3-х кн. / С. С. Прокофьев. — Франция : DIAKOM, 2002. — Ч. 1-я (1907–1918). — 815 с.*
9. *Томпакова О. М. Николай Николаевич Черепнин [Текст] : Очерк жизни и творчества / О. М. Томпакова. — М. : Музыка, 1991. — 111 с.*

УДК 78.03 : 78.071.1(438)“19”

Олександр Сердюк

МУЗИЧНИЙ ТЕАТР К. ПЕНДЕРЕЦЬКОГО: МАНДРИ ЛАБІРИНТОМ ЧАСУ

Актуальність пропонованого дослідження зумовлена тим, що, з одного боку, без творчої постаті Кшиштофа Пендерецького неможливо скласти уявлення про сучасну музику в цілому, з іншого – настав час узагальнити оцінки щодо внеску польського митця в сві-