

Key words: composition, concept, consciousness, creative process, drama, genre, idea, self-awareness, style, thinking.

УДК : 78.071.2 : 786.2.082.2 (470)

Дмитро Онищенко

**ВОСЬМА ФОРТЕПІАННА СОНАТА С. ПРОКОФ'ЄВА:
ВИКОНАВСЬКИЙ АВТОКОМЕНТАР**



Онищенко Дмитрий – кандидат искусствоведения, концертирующий пианист; старший преподаватель кафедры специального фортепиано Львовской национальной музыкальной академии им. Н. Лысенко, лауреат II международных конкурсов, в том числе: победитель V конкурса юных пианистов В. Крайнева (Харьков, 2000), IV конкурса им. В. Горовица (Киев, 2001), XII конкурса им. П. Чайковского (Москва, 2002, V премия), победитель III конкурса молодых музыкантов в Энсхеде (Нидерланды, 2004), фортепианной академии в г. Хамамацу (Япония, 2005, II премия), конкурса «Vianna da Motta» (Лиссабон, Португалия, 2007, II премия), конкурса им. Н. Лысенко (Киев, 2007), лауреат III премии Сиднейского конкурса пианистов (Австралия, 2012).

У процесі пошуку власного шляху в інтерпретації, найбільш відповідної як духовному світові композитора, так і художньо-інтелектуальній моделі потреб і запитів слухачів саме у даній сфері, роль «посередника» – більш чи менш доцільного – концентрується у виконавській манері інструменталіста (чи співака), який здатний перенести різні смислові відтінки, закладені в авторському тексті, чутливо враховуючи їх співвіднесеність з очікуваннями тієї аудиторії, на яку спрямована його інтерпретаційна творчість. Цей процес доволі тривалий і складний, велика вага припадає на підготовчий період осмислення, вивчення традицій виконання твору, відбору тих з них, які найбільше відповідають сучасному культурному оточенню і особистості виконавця, на основі існуючих версій – створення свого влас-

ного підходу, що може передбачати як слідування певній традиції, її продовження і переосмислення, так і її заперечення, а іноді навіть – цілеспрямований пошук альтернативи визнаним аудиторією нормам. Тому мені, як концертуючому піаністові, видається доволі цікавим представити шлях до утворення власної виконавської концепції на прикладі одного з улюблених творів, над яким працював вельми тривалий час і до якого постійно повертаюся у своїх виступах.

Мета пропонованої статті – розкрити аспекти виконавської герменевтики одного з геніальних опусів пізньої творчості С. Прокоф'єва як спробу встановити рефлексійні зв'язки в системі «автор – твір – інтерпретатор», що віддзеркалюють концепцію твору на тлі традиції, що не заперечує народження власних виконавських інтенцій.

Восьма соната Сергія Прокоф'єва належить до таких творів, які допускають різноманітні інтерпретації. Приходячи на концерт, слухач приблизно може передбачити, що почує, якщо у програмі Шоста чи Сьома сонати. Проте Восьма завжди залишається несподіванкою. Вона дуже багатогранна за думками та образами, тонка у змалюванні настроїв, невичерпна за філософською глибиною.

За словами С. Ріхтера, він вирішив залучити Восьму сонату Прокоф'єва до свого репертуару тому, що *«...нужно было доказать, что это не просто хорошая соната, а самая большая вершина оракулов. Собрать всех мыслителей – Аристотеля, Пифагора – и получится Восьмая соната <...> В разработке первой части – тоже соревнование. Между Аполлоном и Гиацинтом в метании диска. В Дельфах до сих пор стадион сохранился, на самой вершине, и даже места для зрите лей <...> Именно там все и было. Аполлон рассек Гиацинту лоб; тот, бедняга, иссякал кровью. И тогда Аполлон превратил его в цветок <...> Все это есть и в нотах: вот эта модуляция из As-dur в a-moll, затем секстаккорд F-dur <...> Уже прорезается цветок. Композиторское чудо, которое нужно не только слышать, но и видеть <...> иметь на него нюх. Даже эти перебрасывания диска – тоже в нотах!»* [1].

Для мене це трактування є близьке тим, що підносить твір на античну висоту Думки. Проте, не можу погодитись з такою однозначністю, що це ніби-то конкретний бій конкретних персонажів. Звичайно, концепція сонати включає у себе військовий дух, але доречніше го-

ворити по середину ХХ ст. і про ті історичні обставини, за яких вона створювалась.

Безумовно, Ріхтер не міг цього не усвідомлювати, бо був сучасником Прокоф'єва і сам пережив війну. Можливо, сучасна війна йому здавалась занадто дисгармонійною, приземленою, з надто великою «особистою складовою»; тому він свідомо звернувся до інших альянсів, переносючи мілітаризм у площину античних ігор, тим самим намагаючись представити цей твір як щось більш відсторонене і невідчужене часом. До речі, це перекликається і з прокоф'євським гаслом, що зустрічаємо на сторінках щоденника часів жовтневого перевороту і громадянської війни (за 25 років до написання Восьмої сонати): «Моя музика є поза часом і простором» [2].

Але справа в тому, що ми, люди ХХІ сторіччя вже інакше сприймаємо трагічні події ХХ сторіччя, ніж їх сприймали безпосередні очевидці чи навіть просто сучасники. Вже немає потреби спеціально від них віддалятися, проводити античні паралелі, щоб абстрагуватись від страшної прози війни. Час вже робить це за нас. І нам значно легше говорити про зв'язок музики Прокоф'єва із Другою світовою війною, бо і вона за 60 із лишнім років перейшла у інший, більш «античний» вимір, і більш природно взаємодіє із мистецтвом.

Дуже цікавою є думка А. Гаврілова, висловлена в інтерв'ю перед концертом у Санкт-Петербурзькій філармонії 15 жовтня 2009 р. Він порівнює Восьму сонату С. Прокоф'єва з Ноктюрнами Ф. Шопена. *«И то, и другое – реакции на ужасы. Реакция рафинированного музыканта XIX века и реакция не менее рафинированного, но с другим характером, человека спустя сто лет. Если Шопен исповедан изначально, то Сергея Сергеевича расколоть не так просто. Всю свою жизнь он цинично дистанцировался от реальности... Но в Восьмой сонате он кураж потерял. В Восьмой сонате он захотел высказаться»* [3]. Остання фраза є для мене надзвичайно важливою. Вона підтверджує моє відчуття сонати як сповідального твору. Далі Гаврілов підсилює цю думку: *«Там есть колосс, который пытается встать и все время падает и все это заключается могильным звуком, как у Шопена. Восемь раз повторяется восемь аккордов, я слышу в этой мрачной цепочке прогрессию; Прокофьев ждет смерти. Я ее читаю как «это моя последняя соната»* [там же].

Розглянемо цей унікальний твір в аспекті виконавської герменевтики та визначеного жанру наукового висловлювання – «автокоментар».

Перед нами великий тричастинний цикл. Перша частина починається наспівною темою, яка може бути охарактеризована як проста і невимушена, але в той же час має дуже складну гармонічну будову. На прикладі цієї теми бачимо, як Прокоф'єв досягає рівня «нової простоти» у музичній мові. З точки образно-емоційного змісту музики це можна пояснити так: людська душа ніби звекає до жорстокого ХХ століття і, усвідомлюючи весь його трагізм, приймає його. Це вже не Рахманінов або Малер, для яких нове століття могло ототожнюватися із крахом старого світу, часткою якого вони себе позиціонували. В їх творчості будь-яка ознака музичної стилістики нового століття (хроматика, тональна нестійкість або атональність, нові ритмічні формули) буде завжди означати щось негативне, а образи спокою, щастя, радості залишаються діатонічними, тональними, функціональними, в стилістиці романтизму (яскравий приклад «Рапсодія на тему Паганіні» ор. 43 Рахманінова з 18-ю варіацією, яка – ніби сон про інший світ, в якому проходила молодість героя).

Сергій Прокоф'єв психологічно (зрештою і хронологічно) належить до іншої генерації художників. ХХ століття для нього – це його століття. Саме у ньому протікає його життя – в міру прекрасне, в міру банальне. З точки зору початку ХХІ ст. воно бачиться нам недосконалим, а за певними параметрами – неприйнятним. Нам справедливо не хочеться опинитись на місці Прокоф'єва, в його ситуації, коли ще перед війною після повернення на Батьківщину він балансує на вістрі ножа у взаємовідносинах із небезпечною і з необмежено-спроможною на будь що владою, а після 1941 р. в його (і не тільки його) житті додається повна невизначеність на предмет існування самого європейського світу і європейської культури. У першій темі (яка писалась ще до війни) дуже тонко поєднані дві грані світосприйняття. Тривога, наелектризованість, що вже аж гірчить внутрішньою концентрацією прихованих сліз, а разом з тим – вічний пейзаж, вічна блакить, вічне життя, яке проходить «тут і зараз», незалежно від політичних ігор чи економічних ситуацій. Воно одне, іншого немає і не буде. У цьому є щось «безвихідно-заспокійливе». Це вражає, схоплює увагу слухача

з перших звуків. Цій темі практично немає «психологічних аналогів» у музичній літературі!

М. Ростропович на своєму майстер-класі (Москва, вересень 2002 року) вимагав від Тетяни Мічко (зараз Тетяна Тессман) простоти у виконанні цієї теми. Йому була близька «мирна складова» головної партії. Більше того, він дуже захоплено (і абсолютно геніально у своїй простоті) говорив при повторі теми (A_1): «Тут виконавець має ніби сказати: – “*А, здравствуй, старий добрий знакомий!*”»». У Емілія Гілельса і Святослава Ріхтера початок сонати звучить дуже важко. У Ріхтера – це є хода, де кожен крок вартий величезних зусиль. Для мене важливо зберегти цю вагу і значущість кожного звука і при цьому не загубити доброти, рівного і вічного світла, яке панує у цій темі. Мелодія середини головної партії (т. 10) містить чисто прокоф'євський стрибок на октаву вниз (тт. 10–11). Не септіма, не нона, лише октава <...> Знову оксюморон – життя і безмежно-жахливе (октава – пряма безкомпромісність) і прекрасне у своїй вічній банальності (октава – чистота)... Потім ця інтонація знайде застосування у розробці (починаючи з т. 142) .

Так само знайде дуже широке застосування і зв'язуюча тема Росорі *animato* (з'являється у т. 35, знаходить розвиток починаючи з т. 94). Два рівнозначних голоси у партії правої руки, які при неувважному до них ставленні легко перетворюються на нецікаві арпеджіо. Треба обов'язково заграти їх різними тембрами, можливо підключити агогіку, але це мають бути саме два голоси, що плетуться і дивними невивченими відблисками повзуть вниз. Якщо головна тема – тривога із світлим безвихідним спокоєм, то зв'язкова – вже більш сконцентрована і однозначна тривога. Проте вона має зберігати якусь химерність. Це є лінива загальмована тривога, ніби у напівсні, або щойно з просоння, коли навколишній світ уже видно, але думки ще далеко від нього. Перший натяк на майбутній катаклізм.

Поступово свідомість починає працювати, темп зрушується за рахунок шістнадцятих нот (другий розділ 3. П., т. 42) і приводить нас до третього розділу зв'язуючої партії – чи не з найпрямішим емоційним висловлюванням (т. 54). Ніби вибух (але внутрішній) – гіркий висновок, три розчаровані болісні фрази з повисаючим запитанням без відповіді. Цей дуже важливий матеріал. По-перше, незважаючи

на свою часову обмеженість, він підсумовує «зародження катаклізму» зв'язуючої партії і дає поштовх для рефлексії побічної партії. Це є особистий коментар автора – перша реакція розпачу і бажання поринути у віртуальний світ мрій, можливо дитинства або молодих років.

По-друге, слід зазначити, що саме «скло», через яке ми розглядаємо цей далекий чистий «джерельний» світ побічної партії (здаю її порівняння з «чистим джерелом» Юрія Лисиченка), автор у першій частині ще залишає досить чистим. Це – спогад, але *живий* спогад. Попереду ще «спогад про спогад» (реприза) і «тінь тіні спогаду про спогад» (середній розділ фіналу). З кожним разом чистий «джерельний» світ має віддалятися, але до кінця зберігати свою пронизливу ніжність. Наростає лише дистанція, і завдання виконавця дати почути слухачеві власне цю відстань, а не видозміну образу; не «згасання», а «віддалення» його – і наростання болю, пропорційно збільшенню цієї дистанції (разом з тим – обернено пропорційно динаміці).

Є дані про те, що П. П. мала ілюструвати з'явлення примари старої графині в музиці до «Пікової дами» О. Пушкіна (зі слів Мстислава Ростроповича на вищезгаданому майстер-класі). А майже ударні *d-d-cis*¹, скоріше всього мали ілюструвати стукіт у двері. Нічого не бачу поганого у тому, щоб виконавець відштовхнув свою фантазію від такого яскравого театрального образу, але вважаю неодмінним і обов'язковим розширити його, зробити більш неоднозначним, «примірити» на себе, звернутись до алюзій із власного життя. Взагалі, у цій темі бачу одну цікаву річ для виконавця.

Справа у тому, що зовнішньо цей образ має бути простим, тендітним, з певною долею химерності, а у слухача має викликати болісну і жорстоку ностальгію. Тобто – немає повної відповідності того, що закладено в музиці, тим емоціям, що мають виникнути у сторони, яка сприймає цю музику. Можна сказати інакше: це є тема з подвійним дном. У ній закладено більше, ніж вона «дозволяє» про себе написати словом. Вона «діє» інакше, ніж «виглядає». Вважаю, що такий рівень передачі емоцій в музиці – досягнення композиторів, а пізніше – інтерпретаторів саме 20 століття. Те саме бачимо у театрі 20 сторіччя на

¹ які Гігельс так сміливо і переконливо грає на одній педалі, і я перейняв цю ідею у власному виконанні.

прикладі системи Станіславського, коли актор не повинен зображати ту емоцію, яку він намагається викликати у глядача.

У кінці побічної теми знову звучить третій розділ зв'язуючої партії (т. 78), що дає можливість з тою ж правотою назвати ці два епізоди обрамленням «теми втраченого світу», які разом з нею утворюють одну велику побічну партію. А якщо перший епізод відносити до зв'язуючої партії, то другий (т. 78) можна віднести до «тихого зсуву» в рамках побічної. Не впевнений у правильності тої схеми, де мова йде про побічну з т. 54, бо згідно драматургії, цей епізод є ближчим до зв'язуючої, притому дуже важко уявити його в єдності з соль мінорною темою «втраченого світу».

У моєму уявленні з точки зору драматургії і психології виконання теми розподіляються наступним чином: перші два розділи З. П. – реальність, що змушує свідомість реагувати, 3-й розділ – пробудження і емоційне сприйняття цієї реальності П. П. – прагнення «евакуюватись», заглибитись у інший вимір. Потім цей самий «емоційний епізод» (вже у рамках побічної) ніби підтверджує прагнення ще глибше увійти в той альтернативний простір.

А заключна партія (тт. 84–89) – згасання примари, повне вихолодження оточуючого світу, повернення до страшної точки темряви і невизначеності, до того тла, на якому будуть розгортатись страшні події наступного розділу форми – розробки. Підкріплюючи художні аргументи теорією, можу сказати, що «обрамлення» П. П. не може бути її початком через тональну нестійкість і недостатню структурованість форми (одне речення, фактично знак питання). Проте все це ми одразу ж знаходимо у наступній темі. Більше того, саме там з'являється і одразу укорінюється тональність *g-moll*, а заключний акорд експозиції – тризвук *G-dur*, тобто саме **g** є антитезою **b** у сонатній формі частини. Отож, на мою думку побічна партія починається саме з 61-го такту, з появою соль мінору і добре структурованої теми.

Як ми тільки що зазначали, останній *G-dur*'ний акорд експозиції виникає внаслідок згасання образу, що був розкритий у П. П.

Заклучна партія побудована на геніально підібраній для передачі цього образного процесу послідовності акордів. Останнім повисає саме *G-dur*'ний тризвук, внаслідок дуже характерного для прокоф'євської музичної мови розв'язання – *f-as-cis-d* > *g-h-d*, що у даному випадку

передає повну емоційну спустошеність. Це – той випадок, коли мажор є більш страшним, ніж будь-який мінор. Не можу назвати це досягненням ХХ століття (бо подібні приклади можемо зустріти і у Шуберта, і у Мусоргського), але безперечно саме ХХ століття взяло цю частину палітри звукових фарб на озброєння. Вже у Прокоф'єва, а ще більше у Шостаковича страшний, зловісний, агресивний, так само як і відсторонено-потойбічний мажор – не рідкість.

Як би це не виглядало дивно, але прямий попередник цього соль-мажору – соль мажор Чайковського із опери «Пікова дама» (чи випадково – саме цей сюжет? Можливо, підсвідомо...). Там, де графиня помирає від жаху, коли чує від Германа про три карти, звучать два коротких соль мажорних акорди у різних октавах. Так само мертво і зловісно.

Початок розробки тісно асоціюється у мене з вітром. Можливо, це бере початок від того далекого моменту, коли я почув цю сонату вперше (десь у другій половині 90-х років). То був аудіозапис, виконувала сонату піаністка Ірина Плотнікова, дружина мого педагога Юрія Лисиченка. Тоді Любов Романівна (мама Юрія Радійовича) сказала якраз на початку розробки: «...вітер гуляє...». Наскільки сильним є перше враження, але у даному випадку говорю більше про перший коментар. Наскільки міцно він входить у підсвідомість! Вітер тут – не пластичний, не романтично-обволікаючий як, скажімо, у Chasse-neige Ліста чи в «Заметілі» Рахманінова. Він ближчий до сухих «вітрів» Дебюссі. З тою відмінністю, що несе у собі біду, катастрофу, ніби пружина, що почала розпрямлятися. Починати розгортувати його сухі хвилі треба якомога тихше, щоб у повітрі якнайдовше протрималась атмосфера недосяжності омріяного світу, який щойно згас перед нашими очима. Тоді відбудеться психологічне нашарування. Слухач буде чути приглушений вітер, думаючи паралельно про попередній образ.

Починав я вчити цю сонату в Англії, і було декілька днів, коли із думок не виходив саме цей перехід. Я думав про його геніальність і про те, що він мав означати. Я уявляв собі образ побічної партії як відображення у дзеркалі, коли герой перестає його бачити – він починає чути, до його слуху долітає, як тріщить «обморожене гілля лозин від буйного вітру на старім валу» (Іван Бунін). Цей тріск одночасно і те *ніщо*, в якому зникають образи експозиції (його стає чути саме через

відсутність інших об'єктів уваги), і разом з тим – повернення до трагічної сюжетної лінії розгортання апокаліптичних подій.

Знаходився я в ті дні (початок лютого 2004 р.) у англійському містечку Блекпул, що на березі Ірландського моря; жив у пригороді, де навколо височіли шпилі цегляних будинків, що самотньо виглядали із-за пісочних дюн, вкритих довгою травою, яка розвівалась під вітром, наче чийсь волосся. Особливо сильне враження це справляло вночі. І знаходження в такій обстановці мене дуже сильно надихнуло на роздуми і на пошуки, пов'язані з тим епізодом сонати, про який зараз йдеться.

Для досягнення ефекту лякаючої самотності я намагаюсь виділити вершину «ля» у фактурі, а також два-три звука поруч з нею (т. 94, т. 96). Подібно до того, як це відбувається в останньому номері «Крейслеріани» Шумана.

Перший натяк на реальність відбувається у т. 100, коли вступає одна із фраз головної теми – *mf*. Упродовж наступних 83-х тактів напруга лише зростає. За виключенням одного «відкату» у тт. 111–115, де Прокоф'єв пише *quasi meno mosso*, а я від себе під час виконання додаю *quasi recitativo*. Ця коротка вставка має прозвучати одночасно з пафосом і розчаруванням.

Нарешті, 133-й такт – другий розділ розробки, де рух з шістнадцяток переходить до руху чверток. Нестандартний випадок, частіше буває навпаки. Що ми відчуваємо при цьому метричному «розрідженні»? У будь-якому випадку – перехід в іншу якість. Кінематографічне співставлення кадрів. Зникає тривога, з'являється пряма загроза, причому спочатку – коментар автора (про що нам говорить використання тематизму 3-го розділу зв'язуючої партії), що спочатку бачить це сам, перш ніж дає спостерігати нам. Відчуваю присутність ефекту *завоїльненої прокрутки кіноматеріалу*, коли уламки від вибуху розлітаються повільно, і настільки ж повільно падають будівлі, мнутья дороги, мости. У наш час людство у багажі пам'яті має такі трагічні події як цунамі в Японії та Індонезії, знищення хмарочосів у Нью-Йорку...

Вважаю можливим під час виконання музичного твору використання образів, що не були відомі автору через те, що він помер раніше, ніж можливо було знати про ту чи іншу подію чи явище. А відтак кадри новітніх катаклізмів у цій музиці виглядають дуже доречними. Більше того, у певні моменти вони доречні і в творах композиторів-ро-

мантиків, і у Бетховена, і у Баха... Сучасний виконавець часто приміряє на себе одяг минулих століть. Але крім виконавця, існує слухач. І, знаходячись у ролі слухача, я завжди чекаю від музики XVII-го, XVIII-го, XIX-го, XX-го століть тих емоцій, що сам відчуваю, живучи у XXI-му.

У цьому розділі розробки маємо справу з низхідною октавою із середнього епізоду ГП, про яку вже йшла мова. Ця октава підкреслює страшну простоту загального катастрофічного руйнування навколишнього світу.

У кульмінації (з т. 183) можна не боятися гучної динаміки і ударності в акордах. Чим агресивніше вони прозвучать, тим страшніше і сильніше створиться картина. Естетика композитора дозволяє деколи відпустити гальма. (Не всюди і не у всьому, звичайно...).

Ще хотілося б звернути увагу на повторення інтонації *fis-d-d* у предикті до репризи (тт.196–203). Тут виконавець має досягти найвищої ступені монотонності. Чи буде це дорівнювати метрономічній точності або динамічній ідентичності кожного повтору – особиста справа виконавця. Але кожен наступний раз має бути підкреслено ідентичним за думкою, створюючи страшний ефект одноманітності і застиглості.

Як починати репризу? Як химерний спогад про минуле? Чи заграти головну тему з тим же настроєм, що був на початку, «начебто нічого не відбувалось»? Тут представлені два різні підходи, і кожен має сенс... Особисто я схильний до другого варіанту. По-перше, тому що у ліричних темах сонати сфера спогадів вже широко представлена, як у П. П. 1 ч., так і у 2 ч. (про що мова піде пізніше). По-друге, трактування П. П. у репризі як спогаду одразу перефарбує її, позбавить «подвійного дна», залишаючи лише небесну блакить і спокій. Більше того – заднім числом буде цього позбавлена і тема експозиції! Формула проста: щойно трапилась глобальна катастрофа. Будь який «спогад» після неї автоматично означає уявне повернення до чогось бажаного. Відповідно початок сонати ідеалізується, стаючи «бажаною» точкою із сфери минулого. Спрощується зміст тематизму П. П. – залишається лише спокій, і зникає та електрична напруга, той внутрішній біль і дискомфорт, що робить тему такою неповторною з самого початку. Не треба про неї згадувати. Вона – не ідилічна, не пастораль-

на. І вона не стає недосяжною у репрізі: вона – вічна! а відтак, спокійно повертається на своє місце без видозмін. І тим сильніше діє, бо набуває рис понадлюдської живучості. «*Людина може багато чого витримати*», – говорить герой «Тріумфальної арки» Еріха Ремарка у кінці роману. У репрізі маємо одночасно і зрадіти, і бути приголомшеними тим, що життя продовжується, що час не перестає линути.

І лише у зв'язуючій партії з'являється згадка про катастрофу. І тоді вона виправдана, і звучить заціпеніло, знесилено, як душа, що перестала відчувати... У 3-му розділі (в репрізі він 2-й) знову проривається жива емоція страждання, той авторський коментар, після якого настає «спогад про спогад» – ще найвіддаленіша побічна тема. Ми стаємо далі від втраченого чистого джерела рівно на один катаклізм вселенського масштабу. І це немало...

Заключна партія відсутня, образ побічної не встигає згаснути, одразу даючи дорогу вітру, ідентичному на початку розробки. Можливо, через свою віддаленість цей образ більше не потребує «спеціального» згасання, він може «розчинитись» у просторі сам по собі, або з легкістю зникнути, коли увага переноситься на вітер...

Настрій коди нагадує ірреальне, інфернальне маячіння. На відміну від розробки, з якою кода перекликається активним настроєм і тематизмом, тут мова йде не про фізичні, а про душевні муки. Інтонації П. П. «розлітаються» на десятки мікроінтонацій, ніби дзеркало, через яке спостерігали втрачений світ, розбилося, але досі намагається щось віддзеркалити. І тисячі відблискуючих уламків пролітають перед очима у безодню.

В останніх тактах 1 частини сонати повертається образна сфера першої теми. Невблаганна мудрість, що як у десятій, так і в тисячній раз скаже нам: «Життя прекрасне і вічне!», як би від тих слів не ставало боляче. Зрештою, через класичність сонатної форми Прокоф'єв передає свої загальні естетико-філософські засади, які базуються на вірі у загальну рівновагу добра і зла, у конструктивність і осмисленість людського буття.

Друга частина сонатного циклу невелика за розміром; зміст її передає ремарка *sognando*, що означає «*наче уві сні*». Ще одна сторінка сфери спогадів. Спробуємо відчути різницю між нею і П. П. першої частини. Звичайно, теми відмінні між собою. І саме це спонукає нас

дещо прояснити. Дві різні рефлексії в рамках одного концептуально-розгорнутого твору! Якщо з одною ми визначились як з тягою до чогось чистого вічного і разом з тим втраченого, як мерехтіння недосяжного образу (дитинство? молодість?), то тут мав би розкриватися образ, чия лінія не перехрещується з першим (саме через кардинальну різницю музичних думок). Дивимось на жанр: це – менует (а у П. П. був майже пісенний мелодичний речитатив з елементами дзвонів). Галантний, чарівний, його терпкі гармонії звучать дуже солодко й привабливо. Тональність – ре бемоль мажор. В цій тональності написаний «Сон» Рахманінова оп. 38, а також його 18-а варіація у Рапсодії на тему Паганіні (де Паганіні, за словами С. Рахманінова, засинає щасливий).

М. Ростропович на майстер-класі також згадував про те, що на цей раз перед нами задум музики до «Євгенія Онегіна» О. Пушкіна. Отже, однозначно – це є вічний сон XIX ст. Оскільки маємо менует, то можна говорити і про XVIII ст. – сон далекого минулого. Не дитинства чи юності, а попередніх епох. Або ще один варіант – сон героя XX сторіччя, у якому він бачить минулі віки, що кардинально не змінює ідею – з цими віками можна зустрітись лише уві сні. Або, зрештою у театрі (театральність образів також помітна з першого такту). Отже, перша ідея, що лежить майже на поверхні – колишня краса і гармонія, що безповоротно відійшли у минуле. Естетика минулих часів, що уступила місце жорстокості і безкомпромисності новішого часу. Але тепер дуже доречно згадати психологічну належність композитора саме до 20 століття. На відміну від юності, за XIX чи XVIII століттями Прокоф'єв навряд чи стане сумувати. І це ми також бачимо в музиці. Туги і печалі немає – одна лиш сонна приглушена краса. Навіщо Прокоф'єву знадобилось змальовувати цей образ? Якими ж тоді емоціями він керувався? Якщо хотів написати легке ненапружене Інтермеццо-відпочинок, чому звернувся до тієї музики, яку задумував писати до серйозного роману О. Пушкіна? Взагалі, чому образи минулого дорівнюють «несерйозності»? Зайвий раз показати, що сьогодення відрізняється від них? Але навіщо композиторові, що комфортно себе почуває у своєму столітті, порівнювати його із іншими – причому «просто так», без ностальгії, без радості? Симпатична документалістика, частина заради частини – от і все? Ні, це ніяк не рівень сонати, яку композитор вважає чи не останнім твором, яку трак-

тує сповідално, а створює – у атмосфері історичного пекла. Цьому має бути пояснення, і постараємось його знайти.

Проте додам кілька суто виконавських штрихів. Епізоди 35–45 і 57–65 тактів (де стан сну нагадує про себе найбільш однозначно) треба вибудовувати поліфонічно, щоб кожного разу була почута нижня кварта не тільки у першому, а і у другому голосі, і в партії лівої руки. Головна тема при кожній появі має не губитись у мінливих фігураціях акомпануючих голосів. У 68-му такті можливий варіант арпеджіато не тільки вгору, але й вниз (тоді ля бемоль береться раніше від мі бемолю). У кінці я б не робив сповільнень, але потримав би довше передостанній звук, після чого останній би взяв якнайтихше.

Фінал сонати – дуже складний технічно, грандіозний за задумом, неймовірно яскравий і водночас сповнений психологічних глибин і філософських висот. За формою – сонатне *allegro* з епізодом замість розробки. Звертаю увагу – тематизм експозиції, хоч і нанизується на загальний рух, змінюється кожні 5–8 тактів. Бурхливий калейдоскоп життя. З суєтною метушнею і прислуханням до дзвонів майбутнього (головна партія), морозним жахом серед ночі – тт. 9–16 (зв'язуюча), святковими, але разом з тим, небезпечними сигналами, що нагадують нагромадження автомобільних клаксонів (тт. 19–21) впертими намаганнями чергового персонажа пробитись до якоїсь вершини (тт. 27–29), пасторальним, майже імпресіоністичним весняним вітерцем (тт. 38–41) відверто веселими наспівами з підстрибуваннями – тт. 42–48 (побічна партія), жалісними псевдокомічними зітханнями серед загального свята (тт. 59–62), світським опереточним кружінням – тт. 71–78 (заклучна)... Деякі з цих образів встигають прозвучати не по одному разу.

Закінчується експозиція яскравим переходом до середнього розділу, що невблаганно повертає нас до образів першої частини, бо знову сповіщає про біду... І нарешті – ось він! Геніальний епізод замість розробки, нелегка задача для піаніста, і одна з тих сторінок, що найбільше запам'ятовуються після прослуховування цілої сонати.

Тональність епізоду – ре бемоль мажор. Будується він на остинатній мелодико-ритмічній фігурі, що складається зі звуків As-Heses і G – та пронизує епізод з божевільною впертістю механістичної стихії. На нього верхніми голосами нашаровується мелодичний матеріал, що при детальнішому розгляданні виявляється ні чим іншим як видо-

зміненою темою другої частини! Зберігається тональність, мелодичний контур першої інтонації, інтерваліка, але руйнується ритм, фактура, ніби ми піднесли до зображення мікроскоп і побачили, із яких штрихів воно складається. Або із яких молекул складається фізичне тіло. І ми з жахом усвідомлюємо непривабливість тих молекул, з яких складався нещодавній менует.

Ми не можемо повірити, яка правда приховувалась за зовнішньою красою. І приходимо до висновку, що значення другої частини у повній мірі розкривається тільки у фіналі. Можливо, прихований зміст є у тому, на які різні прояви здатне людство і людина як така. Створювати красу – а разом з тим творити речі, у яких вона не варта сама себе... Згадується фраза Ростроповича (що була сказана у приватній бесіді з автором статті) про різницю між людьми, які збирали картини для музею, і тими людьми що зараз ходять навколо цього музею. Про те, що це зовсім різні люди... Різні за системою цінностей, за сприйняттям краси, за цінуванням її. І для відчуття цієї різниці варто лише зайти до якоїсь дійсно великої картинної галереї і подивитись у вікно...

Ще одна трактовка видозміни «теми колишньої краси» у страшну навалу жорстокості. Зовнішній блиск і внутрішня нелюдськість будь якої політичної машини – у більшому чи меншому степені. Щоб усвідомити це, варто взяти будь яку криваву історичну подію і порівняти одну людську долю, що стала її жертвою (не лише через загибель – а саме через моральне знищення, хоча одне одному не заважає) з пишністю і реальною непідробною красою архітектурних об'єктів політичного призначення відповідного часу. А також естетикою подій на політичному олімпі, з ідеалами, що проголошуються (а якісь ідеали проголошуються завжди). Важко і болісно називати це закономірністю, але по суті це є саме закономірність. Починаючи з імперій стародавнього світу, монархій середньовіччя, закінчуючи політичними системами сьогодення. У ХХ столітті це було помножене на зовсім інакші технічні можливості, а також не забуваймо, що людство переставало відчувати красу, для людей переставала існувати релігія, яка, хоч і була трактована по різному у різні часи, але досі виставляла хоча б якусь точку відліку, орієнтир, рівність різних за соціальним статусом людей, можливість оперувати поняттями, що не обмежені видимим земним світом. Тепер ідеологічні доктрини стають більш

абсолютизованими. Влада одержує «офіційну» можливість діяти безкарно.

Прокоф'єв на момент написання цієї сонати вже встиг на власному досвіді стикнутись із такою потужною машиною, повернувшись до Радянського Союзу не більш не менш – у 1936 році! Він став свідком історичної катастрофи, що призвела до зіткнення двох таких систем. Пишучи Восьму сонату, і трансформуючи у ній другу частину у епізод фіналу, він добре знав, про що пише...

Наприкінці середнього розділу раптом звучить далека П. П. першої частини. Вона накладається на остинато в басу, що не припиняє свій невблаганний рух – і це створює біографічну перспективу. Саме біографічну, а не історичну, бо тут на арену знову виходить ліричний герой із своїм власним життям, болем, ностальгією. Ця тема звучить вже втретє – і на цей раз – після ще більшої кількості трагічних подій, пережитих років, зовсім інакше, зовсім далеко. Від неї залишається тільки перша фраза (далека згадка залишила собі найважливіше), що повторюється декілька разів, щоразу дальше і тихше (ідея композитора, нюансування виконавця) і потім зникає зовсім. Точніше, зникають одночасно і далекий образ, і його антитеза – жорстока машина. Обидва образи припиняють своє існування у сонаті одночасно. На зміну їм приходиться короткий епізод *irrisoluto*, що є повним емоційним спустошенням. Людина більше не бачить ані того, що її жахало, ані того, за чим вона ще недавно сумувала. Повне безпам'ятство, заціпеніння на грані несвідомості. Побудований епізод на другому елементі П. П. фіналу (тт. 59–62), який ми охарактеризували як «жалісні псевдокомічні зітхання серед загального свята». Отож, зовнішній театр скидається, комізм зникає – перед нами оголена душа. Настільки оголена, що навіть страшно на неї дивитись. І страшно за її долю. Раптом, ніби через якесь магічне скло, ми бачимо, що ресурс її земного існування – максимум одне десятиріччя, і чуємо, наскільки її стан відповідає ремарці *irrisoluto*, наскільки розгубленою вона зараз є... Епізод переривається тактами «морозного жаху серед ночі» – починається реприза. Причому, теми у ній перемішані, ніби у перетасованій колоді карт. Елементи експозиції розташовані у порядку:

A – B – C – A1 – D – B1 – E – F – G – F – G1 – F1 – H – B2 – A – A2.

У репризи:

B3 – C1 – A – D – A3 – A2 – F2 – G2 – F2 – G3 – F3 – H1 – B4 – A4

Доля так перемішує колоду, що жоден з восьми тематичних елементів не залишається на своєму місці! Немає жодної відповідності. Там де було «А» – тепер «В», де було «В» тепер «С» тощо. Людство у стані хаосу. У репризи кількість елементів менша – 14 замість 16. Щось втрачене... Двох «місць» не вистачає.

Наостанок невеличке нумерологічне дослідження.

У фіналі 8-ї сонати – 8 нових тематичних «зерен». Якщо їх пронумерувати (замість букв поставити цифри), то сума тем експозиції буде становити 62. Це є кількість років, що прожив композитор. Оскільки останній рік неповний (до 62-річчя він не дожив одного місяця), то грамотніше буде сказати – різниця року смерті і року народження.

Сума тем репризи становитиме меншу кількість – 53. Рік смерті Прокоф'єва – 53-й у ХХ-му ст. Дата смерті – 5.03. У фіналі сонати – закладена інформація про майбутній кінець життєвого шляху митця?

Ще один момент – $5+3$ (п'яте березня) = 8. Повна дата смерті – $5.03.1953$ ($5+3+1+9+5+3=26=2+6$) = 8. Тематичних елементів у фіналі, як ми вже визначили, 8. Соната за порядковим номером – Восьма. Цілком можливо, що це випадкова гра деколи штучно виведених чисел. Але гра дуже цікава!..

Кода фіналу за загальним настроєм – оптимістична. Скоріш за все – це є вперта віра у життя як таке, у вічність існування людства, незалежно від рамок чи контекстів. Звичайно, після такого психологічного спустошення, як у *irrisoluto*, людська душа просто не здатна так безхмарно радіти, і тому це, звичайно, не є особиста радість героя. Ця кода за змістом споріднена фіналам Моцарта, Бетховена, де оптимістичне завершення «не відмінє» загального трагізму концепції. І Прокоф'єв саме про цей «невідмінений» трагізм натякає останніми чотирма тактами сонати. На мить з'являється тема «морозного жаху серед ночі» (**B**) у одноіменному *b-moll*, за якими звучать три останні вигуки – і все обривається, так і не встигаючи перейти назад у мажор. І звучать ці вигуки, наче прокляття. Прокляття в адресу темних сил, що нависли над людством. Останні чотири такти сонати дають нам зрозуміти, що соната закінчується, а до бажаної розв'язки ще дуже і дуже далеко.

Висновки. І. Після закінчення звучання Восьмої фортепіанної сонати С. Прокоф'єва у слухача має залишитись відчуття шаленої енергії, віри в добро, і гіркого усвідомлювання, що воно не таке близьке й легкодосяжне, як хотілося. До речі, така *трагічна несподіванка* у кодї фіналу знаходить більш яскраве втілення у Шостій симфонії (1947). Там фінал доволі безтурботний (не як у Восьмій сонаті!), але в кінці раптом несамовито дикий розпачливий акорд, що через прохідний звук розв'язується у тоніку, на яку слухач вже не звертає уваги. Також все обривається. Можу сказати – ще несподіваніше і ще страшніше. Підтвердження тому, що у сонаті нам такий поворот у кінці «не примарився»: він є послідовною ідеєю, що знаходить продовження у подальшій творчості композитора.

У зв'язку з цим постає питання щодо деяких подій у біографії Прокоф'єва. Чи усвідомлював він всю складність і масштаб трагізму ситуації на Батьківщині, коли приймав рішення повертатись? Адже спочатку його зустріли як тріумфатора! А потім поперемінно – то підносили як великого композитора, то оголошували антинародним митцем і забороняли його музику. Оперуючи образами сонати – навколо нього звучав то менует із другої частини, то середній розділ фіналу! Є до того ж підстави говорити про втручання влади в особисте життя композитора. Але це інша тема, яку, на мою особисту думку, варто піднімати в зв'язку з іншими творами: зокрема, відчуваю це в його Концертній Симфонії для віолончелі з оркестром (1951). У Восьмій сонаті відображення його особистої драми ще не так відкристалізовано... Душевна рівновага Прокоф'єва була серйозно підірвана. Його твори чим далі, тим більше несуть у собі щось одночасно світле і безвихідне. Це – оксюморон, що з'являється вперше, напевно, саме у Восьмій сонаті.

З приватної бесіди з М. Ростроповичем (неточна цитата): «Я спробував:

– *Сергей Сергеевич, а Вы не жалеете, что вернулись?* – Он ответил:

– Нет, не жалею. *Потому что когда художник творит на своей земле, это лучше воспринимается и самой его землёй, и человечеством в целом.*

Глибоко прав! Вєдь Стравинський не менєє гєніалєн. Но наскількo Прокоф'єв популярней!»

II. Із записів, що існують, на мене найбільше враження справили Е. Гілельс (перший виконавець цього твору в 1944 р.) та С. Ріхтер. Також дуже цікавими є для мене записи Тетяни Ніколаєвої, Лазаря Бермана, Євгена Малініна, Ірини Плотнікової, Андрія Гаврілова, а також мого вчителя – Володимира Крайнева.

Виконанням, яке напівсвідомо «тримаю у пам'яті» під час власної роботи з твором, став запис Еміля Гілельса. Ця інтерпретація мені близька тим, що у ній неповторно поєднуються монументалізм із тонкістю нюансів, а мужність – із щирістю висловлювання.

Восьма соната Прокоф'єва разом з його Скрипковим концертом № 1 є дуже важливою відправною точкою у розумінні стилю цього композитора. Саме із потреби зануритись у світ композитора через ці два твори, бере початок моя справжня любов до музики Сергія Прокоф'єва. Із моїх педагогів цю сонату слухали на уроках у різні роки Юрій Лисиченко, Норма Фішер, Андрей Дієв, Володимир Крайнев, Аріє Варді.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Борисов Ю. *По направлению к Рихтеру* / Борисов Ю. — М. : КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2011.
2. Прокофьев С. С. *Дневник : в 3-х тт. [Предисл. Святослава Прокофьева]* / Сергей Прокофьев. — Paris : sprkfv, DIAKOM, 2002. — Т. 3 : Лица.
3. Санкт-Петербургская академическая филармония имени Д. Д. Шостаковича // <http://www.philharmonia.spb.ru/rus/pers/g/gavrilovint.php>

ОНИЩЕНКО Д. ВОСЬМА ФОРТЕПИАННА СОНАТА С. ПРОКОФ'ЄВА: ВИКОНАВСЬКИЙ АВТОКОМЕНТАР. У статті висвітлюється роль особистості виконавця в процесі створення власної концепції твору С. Прокоф'єва – найвеличнішого із сонатної спадщини ХХ ст. Розкривається смисл виконавської творчості через наукові рефлексії художньої свідомості інтерпретатора. Жанр автокоментаря виявляє подвійну семантику: композиторську та виконавську, увиразнюючи значущість когнітивного підходу в сучасній інтерпретології, яку створюють видатні виконавці нашого часу.

Ключові слова: соната, драматургія циклу, виконавська герменевтика, автокоментар.

ОНИЩЕНКО Д. ВОСЬМАЯ ФОРТЕПИАННАЯ СОНАТА С. ПРОКОФЬЕВА: ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ АВТОКОММЕНТАРИЙ. В статье освещается роль личности исполнителя в процессе создания собственной концепции произведения С. Прокофьева – величайшего из сонатного наследия XX ст. Раскрывается смысл исполнительского творчества через научные рефлексии художественного сознания интерпретора. Жанр автокомментария выявляет двойную семантику (композиторскую и исполнительскую), что свидетельствует о значении когнитивного подхода в современной интерпретологии, создаваемую выдающимися исполнителями нашего времени.

Ключевые слова: соната, драматургия цикла, исполнительская герменевтика, автокомментарий.

ONISCHENKO D. THE EIGHTH PIANO SONATA BY S. PROKOFIEV: PERFORMANCE AUTOCOMMENT. The article deals with the role performer's personality in the process of creation the own conception of musical creation by S. Prokofiev – the greatest from the sonata legacy of XX century. The sense of performance creation to expose through the scientific reflections of performer's artistic consciousness. The genre of autocomment exposes double semantics (composer's and performance), that testifies to the value of cognitive approach in modern interpretology, created the prominent performers of our time.

Key words: sonata, dramaturgy of cycle, performance interpretation, autocomment.