

УДК 785

## СМЫСЛОВЫЕ ГОРИЗОНТЫ ПЕРВОЙ СКРИПИЧНОЙ СОНАТЫ С. ПРОКОФЬЕВА В СВЕТЕ СОВРЕМЕННОЙ НАУКИ

**Карцева Наталия Александровна**

профессор

Саратовская государственная консерватория (академия)  
им. Л.В. Собинова, Саратов  
*nakarceva@mail.ru*

**Аннотация.** Стимулом для избрания данной сонаты в качестве объекта анализа является незаслуженно редкое упоминание о ней в музыковедческой литературе. Она не входит в число наиболее распространённых и изучаемых произведений С. Прокофьева возможно потому, что написана в камерно-инструментальном жанре, который, по мнению многих исследователей, не является определяющим и основополагающим у композитора. Тем значительнее те смыслы и идеи, которые открываются в процессе анализа этой сонаты. Будучи непрограммным, чисто инструментальным сочинением композитора, она является особо показательной, так как в ней представлен весь спектр составляющих музыкального творчества композитора. Это даёт основание увидеть Первую скрипичную сонату как целостный художественный мир, проникновение в который позволяет обнаружить сущность прокофьевского искусства, заключающуюся в многомерности и метафизичности его произведений.

**Ключевые слова:** первая скрипичная соната; С. Прокофьев; эпизод; цикл; музыка.

# SEMANTIC HORIZONS OF THE FIRST VIOLIN SONATA S. PROKOFIEV IN THE LIGHT OF MODERN SCIENCE

**Kartseva Natalia Aleksandrovna**

professor

The Saratov state conservatory (academy) of L.V. Sobinova, Saratov

**Abstract.** Incentive to choosing of this sonata as object of the analysis is the rare mention of it in musicological literature is undeserved. It isn't included into number of the most widespread and studied works of S. Prokofiev probably because is written in a chamber and tool genre which, according to many researchers, isn't defining and fundamental at the composer. That those meanings and ideas which open in the course of the analysis of this sonata are more considerable. Being non-program, purely tool composition of the composer, it is especially indicative as in it all range of components of musical creativity of the composer is presented. It gives the grounds to see the First violin sonata as the complete art world penetration in which allows to find the essence of prokofyevsky art consisting in multidimensionality of its works.

**Key words:** first violin sonata; S. Prokofiev; episode; cycle; music.

Первая часть сонаты представляет собой пролог всего цикла и погружает в мир тяжёлых дум. На всём её протяжении обнаруживается тотальное господство басового регистра как отражение инфернальной сферы. Ощущение безвременья, внутреннего самоуглубления, рефлексии проистекает из специфики фактуры, где многократно повторяющиеся структуры вводят в состояние медитативности. Она прорезается трёхзвучным мотивом, который приобретает значение агрессивно прямолинейного, неотвратимого и напористого начала. Басовые удвоения,

словно оковы, удерживают музыкальный материал в замкнутом пространстве, которое ассоциируется скорее со сферой небытия.

Противоположное ощущение возникает в репризе первой части. Гаммообразные воспаряющие пассажи у скрипки символизируют подобие некоего идеального пространства. Примечательно, что только в этом эпизоде фактура перемещается в верхний регистр, обнаруживая прозрачность и невесомость. Аккордика в партии фортепиано приобретает значение хоральности, а вместе с тем – сакральности. С. Прокофьев не случайно обращается к хоралу. Характеризуя глубинную роль хорального напева, Е. Назайкинский пишет: «Этот напев, канонизированный самим временем, получающий благодаря этому силу объективного начала, принятого человеком, общиной, выполняет роль сдерживающего этического момента. Он выступает как хранитель морали, носитель подчинения личного надличному, мудрой сдержанности, противостоящей индивидуальным переживаниям, страстям» [6, с. 288].

Сам С. Прокофьев характеризовал этот эпизод следующим образом: «Это должно звучать точно ветер на кладбище» [7, с. 453]. Данная ремарка значительно углубляет смысл сонаты и подчёркивает сходство заключительного раздела первой части (и аналогичного в финале) с последней частью *b-moll*ной сонаты Ф. Шопена\*. Однако, у Шопена слышится небытие со зловещим завыванием на кладбище. Тогда как у Прокофьева ощутимо присутствие другого бытия, которое находится за пределами земного человеческого существования, где нет места злу, страданиям и боли. Вневременной характер подчёркивается хоральной статичностью, обращением к вечности, лишённой всяких страстей и аффектов. Смерть здесь предстаёт в новом качестве – как переход к новой жизни, что позволяет говорить о претворении мифоритуальной логики,

---

\* «Сергей Сергеевич говорил о том, «как хороши некоторые темы у Шопена». Однажды он сказал мне, что, как ему кажется, пассажи финала его сонаты для скрипки № 1 несколько напоминают финал *b-moll*ной сонаты Шопена» [5, с. 394].

связанной с обрядом инициации в качестве мифологемы временной смерти. Таким образом, уже в первой части композитором подчёркивается пространственно-временная многомерность, выражаемая в наличии двух измерений: трагического земного, временного и – светоносного надмирного, вечного, принадлежащего сфере метафизического.

Иной предстает вторая часть цикла. Она пронизана духом борьбы, поэтому здесь активное, волевое начало является приоритетным. Тёмное, фатальное охватывает всю фактуру. С. Прокофьев нарочито её «корёжит», насыщая диссонансами, политональными наложениями, остинатным нагнетанием и механистичностью. Главная партия предстаёт в агрессивно-устрашающем свете, словно «судьба стучится в дверь». Взвинченные, нагнетательные восходящие интонации создают впечатление сжатия времени. Моделирование композитором неравномерно текущего (ускоренного) времени порождает восприятие пространственно-временных характеристик этой части в категориях коллапсирующей Вселенной – Вселенной, сбегаящейся в точку «чёрной» дыры. Апогеем сгущающихся процессов становится кульминация разработки, где в одновременном звучании сталкиваются гимническая побочная партия у скрипки и агрессивно-механическая главная тема – у фортепиано.

Антиподом этим событиям является центральный эпизод части – *Rocopiutranquillo*, значение и смысл которого определяется предваряющей его зоной перехода. Материал, подготавливающий первое проведение темы центрального эпизода, схож в ритмическом отношении с материалом связующего построения между побочной и заключительной партией. Его ритм (четверть-половинная-четверть) характерен для жанра пассакалии, символизирующей смерть.

Смысл этой связки в контексте отражения логики мифа можно определить как смерть старого во имя рождения нового – иначе говоря, отрицание смерти путём вознесения. Это рубеж, грань, которая отделяет два мира: земной и потусторонний. Логично было бы предположить, что

следующий за ней музыкальный материал в первом эпизоде, учитывая смену темпа, все особенности фактуры, регистра и динамики, представляет собой сферу иного, идеального бытия и знаменует рождение нового качества. Вместе с тем, ощущение покоя как дыхания вечности кратковременно и сопряжено с присутствием трёхзвучного мотива, что возвращает к реальности, к «внешнему».

Тем не менее, во «внешнем» С. Прокофьев всё время пытается осуществить прорыв в новое качество, к иному бытию. Для реализации этого он использует побочную и заключительную партии, приобретающие во второй части особое значение. В отличие от большинства побочных партий, имеющих обычно лирический характер, эта играется в героическом ключе и на *forte*. Трактовка её в ремарке *eroico* имеет особый смысл. Значение певучей, с по-русски широкими октавными ходами, горделивой, благородной, мужественной и ликующей темы выявляется в контексте охвата всего цикла. Здесь же отметим, что проводником, осуществляющим прорыв в иное измерение, является заключительная героическая тема. По смыслу и значению она близка побочной партии, с характерным предощущением нового качества, внутреннего стремления к нему. В репризе второй части побочная и заключительная партии звучат в *C-dur*. Семантическое значение этой «белой» тональности простирается в плоскости солнечности, лучезарности, света и подготавливает идеальную сферу *Andante*. Любопытно завершение второй части, где дважды скрипка взмывает гаммообразным движением вверх, сначала на е третьей октавы, затем на с четвёртой, утверждая тональность *C-dur*. Возникает вопрос: это ли не прорыв в сферу гармонии, цельности, полноты жизни через тёмную стихию механической повторяемости и «пустосмещения» [1].

Действительно, третья часть цикла являет собой образ идеального бытия. Это выражено в характере музыки. В ней «нет ни чувства обречённости М. Мусоргского, ни «привкуса» созерцательной ностальгии, поко-

ряющей в лирике С. Рахманинова» [9, с. 422]. Скорее здесь видятся совершенные образы аполлонической красоты, которые выражают убежденность композитора в незыблемости объективно-прекрасного. Выражаясь словами А. Лосева, «это уже достигнутая красота, преодолевшая земные тяготы» [3, с. 617]. Состояние возвышенности и неземного парения достигается в лирике, характеризующейся хрустальной прозрачностью и лёгкостью фактуры, просматриваемостью всех её линий. Первые такты живописуют мягкую линию, которая образует медленную, неспешную гаммообразность. «Явная и скрытая гаммообразность, – замечает В. Медушевский, – старинное средство выражения возвышенности, удалённости от резких, искажённых суетой интонаций повседневности... Это идеализированный образ чистоты, предназначенный для пробуждения духовности и стремления к совершенству» [4, с. 197].

Причудливые образы третьей части не являются отражением реального мира. В музыке это находит подтверждение в отсутствии полярных элементов, которые становятся по законам музыкальной драматургии ядром драматизма и конфликтности. Думается, что тем самым композитор хотел выразить сферу идеального бытия, характеризующуюся гармоничностью и духовным покоем. Л. Акопян также считает, что выражающие её символы «так или иначе связаны с архетипом Царства Небесного» [1, с. 19]. Такое наполнение третьей части позволяет трактовать её как новую метафизическую реальность.

Четвёртая часть воплощает образы богатырские, эпические, чему способствует укрупнение и симфонизация фактуры. Подчёркнутая акцентуация, масштаб и рельефность пластов, живописание национального колорита позволяют увидеть эту часть как обобщённый образ богатырского, монументального воплощения Руси. Здесь также отсутствует понятие «я» как индивидуально-личностное, субъективное начало. Перед нами предстает соборное «я» в виде некоей общности в надличностном, всеобщем единстве.

Если третья часть сонаты тесно связана со сферой «внутреннего» – областью надёжных ценностей, выявляющейся посредством культурных коннотаций, то четвёртая часть утверждает прочность бытийных основ «внутреннего» «я» через архетип – коллективное бессознательное, символы которого «существуют в древних обрядах и сохраняются в биологической памяти личности» [2, с. 48]. Таким образом, эти части образуют некую систему координат, в которой значение времени как вертикального, пронизывающего толщу культурных напластований, вектора, является приоритетным для *Andante*. Ведущей для финала является, напротив, идея горизонтальной проекции звукового пространства, которая выражается в значительном охвате и плотности фактуры.

Отражением сущности «я» как «мы» в четвёртой части является соборность, ощущаемая в музыке через использование композитором колокольности. По мнению Е. Вартановой, «возникающие из глубин подсознания древний напев или фонема колокольного звона, несущие в себе отсветы сакральных ситуаций, древних ритуалов, являются своеобразной интенцией «коллективного бессознательного» (К. Юнг) или «внеличностного космологизма» (А. Лосев), с самого начала задавая невероятно высокую меру моральной, религиозно-нравственной ответственности» [2, с. 44].

Примечательно, что в коде финала вновь появляется тема побочной партии (*Pocopiutranquillo*), которая его и завершает. Она звучит в трансформированном виде. В её образности отчётливо проступает сфера «внешнего», «чужого», отсылающая к первой части цикла. Именно она и является причиной трансформаций побочной партии финала. Но, несмотря на все её изменения, важно отметить особое значение, которое несёт эта тема на завершающем этапе музыкального развития.

На протяжении всего цикла побочные партии были не только зонами лирического высказывания, но и выражением некой силы, обладающей

действительностью и преобразующей силой. Такова побочная во второй части. Символизируя путь к новому качеству, она осуществляет прорыв в иное измерение. Аналогичное значение выявляется в процессе анализа побочной партии финала в контексте обнаружения её эпической природы. Сходный взгляд на смыслообразующее пространство этой темы просматривается в позиции Я. Сорокера, опирающегося на исполнительскую интерпретацию Д. Ойстраха и Л. Оборина [8, с. 246].

Думается, что С. Прокофьев не случайно ставит финальную точку именно на материале этой темы. Композитор оказывается последовательным, и даже в сопряжении с inferнальными безднами он усматривает в ней способность к нахождению выхода в более совершенное бытие и достижению искомого качества. Примечательно, что преобразующая сила даётся композитором в сопряжении с близостью смерти как конца земного бытия. Так, в предпоследнем такте восхождение мелодической линии у скрипки, звучащей вместе с аккордом в партии фортепиано, ассоциируется с последним вздохом.

Таким образом, итог финала представляется неоднозначным и многомерным. В нём видится извечное вопрошание, обращённое к экзистенциальным безднам. Соната полна драматизма и противоречий. Вместе с тем, в ней вполне явственно слышится светоносность и глубинная направленность к гармонии, которая обусловлена отнюдь не внешней мотивацией. Она угадывается в личностном, индивидуальном восприятии бытия, тесно взаимосвязанном со сферой высших ценностей – всё это представлено в третьей части сонаты. В завершающей цикл четвёртой части, написанной в активно-созидательных интонациях, происходит некое расширение «границ личностного самопознания» (Е. Вартанова), которое посредством устойчивых ценностей и нахождения внутренней гармонии стремится преобразовать мир, распространяя её до уровня вселенского космизма. Таким образом, несмотря на осознание композитором трагичности и дисгармоничности «внешнего» плана бытия, он осуществ-

ляет попытку прорыва и распространения внутренней гармонии на весь Космос.

Чувство онтологизма, бытийной мощи присуще этой музыке. Её метафизическая глубина выражается через концептуальную многомерность сонаты, заключающуюся в присутствии нескольких имманентных ей пластов. «Внешнее» как сферу, в которой, по словам Л. Акопяна, «доминирует чужая стихия» [1, с. 24], скорее живописуют первая и вторая части цикла. С. Прокофьев характеризует их в тревожных, драматических интонациях. Наряду с роковыми образами, олицетворяющими внешний мир, постоянно слышатся отблески иного бытия, которые ощущаются в лирических эпизодах сонаты, в третьей части, в заключительном разделе первой части и аналогичном ему эпизоде финала. Эти эпизоды представляют собой самые хрупкие, самые светлые и лучезарные страницы этой музыки, являют собой образ духовного покоя. С. Прокофьев наделяет их чертами истинного совершенства и абсолютной красоты. Они даны в постоянной близости к реальности, но вместе с тем, не являются отражением реального мира. Характерно, что указанные фрагменты даны либо вместе с символом смерти, либо после проведения этого символа. Таким образом, эти эпизоды оказываются стоящими как бы за чертой реального человеческого существования. В них видятся отблески иного бытия, возникает ощущение близости светонесущей и истинной красоты, которая воспринимается как залог спасения. В этих отблесках иного бытия, в ощущении метафизичности происходящего и заключается глубинный смысл этого сочинения.

## Список использованных источников

1. Акопян Л. Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества. СПб., 2004.
2. Вартанова Е. Мифопоэтические аспекты симфонизма С.В. Рахманинова // С.В. Рахманинов. К 120-летию со дня рождения. М., 1995. С. 42-53.
3. Лосев А. О музыкальном ощущении любви и природы // А. Лосев Форма. Стил. Выражение. М., 1995. С. 604-621.
4. Медушевский В. Красота природы в музыке и ее этические основания // Художественное творчество. Вопросы комплексного изучения. Л., 1986. С. 197-215.
5. Мендельсон-Прокофьева М. О Сергее Сергеевиче Прокофьеве // С.С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания. М., 1961. С. 370-397.
6. Назайкинский Е. Принцип единовременного контраста // Русская книга о Бахе. М., 1985. С. 265-294.
7. Ойстрах Д. О дорогом и незабвенном // С.С. Прокофьев Материалы. Документы. Воспоминания. М., 1961. С. 447-453.
8. Сорокер Я. О первой скрипичной сонате Прокофьева // Вопросы музыкально-исполнительского искусства. М., 1969. С. 229-246.
9. Тараканов М. С.С. Прокофьев // История русской музыки в 10-ти т. Т. 10-А. М., 1997. С. 403-445.

---

*Впервые данная статья была опубликована в сборнике материалов IV Международной научно-практической конференции «Современная наука: тенденции развития» (26 марта 2013 г., Краснодар).*