

А. А. ДРАГУДАНОВА  
Саратовская государственная консерватория (академия)  
им. Л. В. Собинова

УДК 785.1

## ТРАКТОВКА ОПЕРНОГО ТЕМАТИЗМА В СИМФОНИЧЕСКОМ ЦИКЛЕ С. С. ПРОКОФЬЕВА «ЧЕТЫРЕ ПОРТРЕТА И “РАЗВЯЗКА” ИЗ ОПЕРЫ “ИГРОК”»

Симфонический цикл «Четыре портрета и развязка» был создан Сергеем Сергеевичем Прокофьевым в 1930 году, спустя три года после завершения оперы «Игрок». В качестве вступительного слова к партитуре оркестрового опуса приведён фрагмент из краткой автобиографии композитора, в котором отражён процесс написания сочинения: «Сюита давалась трудно. Консистенция этой оперы родилась из близкого следования музыки за словом. Среди образовавшихся изгибов и закоулков трудно было найти чисто симфоническую линию. В конце концов, я пришёл к заключению, что надо делать не сюиту, а портреты отдельных персонажей. Но и это было непросто, так как характеристики их были разбросаны по всей опере. Я придумал такой метод: расплёл клавиш и, отобрав всё, что касалось данного лица, я в течение порядочного времени обзирал их, и постепенно один эпизод начинал притягиваться к другому, точно капля к капле. Образовались отдельные ступки, которыми уже легче было оперировать. Тем не менее, работа была длинная, прежде чем возникли более или менее стройные портреты Алексея, Бабуленьки, Генерала и Полины. К ним я прибавил пятую часть – “Развязку”, сделав её из двух антрактов. Всю вещь пришлось заново переоркестровать...» [4, с. 187].

Как следует из приведённого высказывания, в процессе создания музыки оркестрового цикла Прокофьев исходил из особого свойства эпизодов оперного текста – их *взаимопротяжения*. Рассредоточенные по партитуре «Игрока» фрагменты, связанные с определённым персонажем, организовывали в рамках симфонического цикла иной порядок чередования эпизодов. Такой приём объединения позволил *многогранно*, и в то же время *концентрированно* представить образ ведущих оперных персонажей – Алексея, Бабуленьку, Генерала, Полину.

Временные рамки каждого из оркестровых портретов значительно меньше хронометража оперного опуса: если «Игрок» в целом звучит более двух часов, то оркестровое сочинение на его основе – приблизительно двадцать четыре минуты (примерная продолжительность части «Алексей» – 4'40", «Бабуленька» – 6', «Генерал» – 3', «Полина» – 6', «Развязка» – 4'40"). Несмотря на столь сжатые размеры «портретов», в

каждом из них задействованы по несколько оперных фрагментов: в частях «Алексей» и «Полина» звучат по 5 тем, «Бабуленька» – 9, «Генерал» – 6.

*Соотнесение симфонических «портретов» с музыкальным материалом «Игрока»* целесообразно выстроить, исходя из метода, на который наталкивает высказывание Прокофьева, приведённое в начале статьи. Его суть состоит в «сшивании» фрагментов оперы, «расплетённых» Прокофьевым, с целью выяснения закономерностей их объединения в отдельные части оркестрового цикла.

**Первая часть («Алексей»)** обрисовывает *основную коллизию драмы* – конфликтное взаимодействие Алексея и игры. Образ рулетки выполняет в структуре части главенствующую функцию, организуя своими проведениями стройную композицию. Лейтмотив рулетки проводится трижды (в начале, середине и конце части), причём первые два появления предстают в виде контрапункта к теме Алексея (как это происходит и во вступлении к опере). Внутри образовавшейся арки в ц. 4 и в ц. 21–24 звучит мелодия реплик Алексея из 3-й и 1-й картин IV акта (соответственно: «Полина, я вижу ясно» и «Конечно, возьмите эту записку»).

Среди других перенесённых из оперы фрагментов, включённых в музыкальный материал первой части симфонического цикла, – интонации слов Алексея «Где же, где же достать нам эти деньги?» из 1-й картины IV действия (ц. 8); реплики игроков из 2-го антракта IV действия на слова «Двести тысяч выиграл» (ц. 14).

Тем самым функция первой части как начальное раздела оркестрового цикла заключена не только в обрисовке портрета Алексея, но и в отражении драматической коллизии, связанной со столкновением с фатумом. Кроме того, в «Алексее» оказался конспективно отражён драматургический рельеф оперы: оба сочинения открываются соединением тем Алексея и рулетки; средние разделы включают материал сольных высказываний героя, а финальные представляют апофеоз лейттемы рулетки.

Подобно первой части, в строении **второй части («Бабуленька»)** присутствуют тематические арки, которые, однако, расположены не столь симметрично. Таких арок в составе части четыре.



Первая из них (ц. 28, 39) основана на реплике героини из II действия «Ну что ж ты, батюшка, встал передо мной?». Вторая (ц. 30, ц. 37) построена на интонациях слов героини из II акта «Вы всё тут решили: бабка ноги протянула и вам наследство оставила». Третья (ц. 40–41, ц. 48) основана на лейттеме, определяемой исследователями музыки «Игрока» как «тема России». В опере она звучит в качестве оркестрового сопровождения к ариозо Алексея «Я даже не знаю, что на свете делается» (I действие); к репликам Бабуленьки «А ты, Прасковья, бросай-ка всё и поезжай со мной!» и «Теперь поеду церковь строить» (III действие), а также к словам Алексея «Уехала в Москву старушка...» (1-я картина IV действия). Четвёртая арка образуется во второй части цикла благодаря повтору фрагмента оркестрового сопровождения из диалога Бабуленьки с Полиной о князе Нильском (со слов «Я думала, не поймёт» – ц. 38 и ц. 45–46).

Среди других фрагментов, перенесённых из оперы, в состав второго «портрета» помещены:

- интонация возгласа Бабуленьки «Алексей Иванович!» (ц. 27);
- её реплика «Поклониться, что ли, не умеешь?» (ц. 29);
- мелодия слов героини «Лежала, лежала, лечили, лечили» (ц. 32);
- интонации реплики Бабуленьки «Я всё здесь хочу рассмотреть» (ц. 33);
- тема из оркестрового сопровождения реплики Бабуленьки «Хороша ты очень» (ц. 43–44).

Последовательность воплощения в цикле частей «Генерал» – «Бабуленька» позволяет наиболее рельефно обрисовать портреты данных героев, исходя именно из их сопоставления. Темы-характеристики Бабуленьки, широкие по мелодическому дыханию и песенному происхождению, контрастируют с инструментальным началом, заложенным в многократно повторяемом лейтмотиве Генерала в **Третьей части**. Пятикратное повторение темы героя (в ц. 50, 53 – в контрапункте с интонациями реплики Бабуленьки «Алексей Иванович!», 55; 64–66, 69) становится главным фактором «притягивания» и «связывания между собой» остальных перенесённых из оперы тематических фрагментов.

Ко второй тематической арке части относятся фрагменты из ц. 54, ц. 56 и ц. 61 партитуры, которые воспроизводят реплику Бабуленьки из II действия «А денег я тебе не дам!».

В состав третьей части оркестрового цикла входят и такие фрагменты, как мелодия реплики Генерала из III акта «Алексей Иванович, спасите нас, спасите, милый!» (ц. 51); фрагмент оркестрового сопровождения двух немых сцен между Генералом и Маркизом из I действия (ц. 52); мелодия реплики Маркиза из III действия «Помилуйте, вы берётесь быть руководителем этой бедной старухи...» (ц. 57–60).

Таким образом, музыкальный материал третьей части содержит помимо тем, обрисовывающих Генерала, и характеристики двух других участников действия: Бабуленьки и Маркиза, оркестровый «портрет» которого остался как бы за рамками симфонического цикла.

**Четвёртая часть («Полина»)**. Тематизм, персонифицирующий героиню, заимствован из её диалогических сцен с Алексеем из IV акта. Структуру части организуют четыре интонационные арки. Первая из них (ц. 70–72 и ц. 84) основана на материале оркестрового вступления к 1-й картине IV действия оперы и обрамляет своими проведениями всю композицию целого. Вторая образуется вследствие двукратного проведения рельефной темы, интонационный состав которой близок к лирическим темам, характеризовавшим Бабуленьку (ц. 73, т. 1–3 и ц. 75). Третий тематический повтор (ц. 74, 77, 85) содержит в себе мелодию реплики Полины «Тебе, быть может, теперь уж жалко?» (из 3-й картины IV акта). Четвёртая интонационная арка (ц. 76 и 81–82) образуется от двукратного проведения темы реплик Полины («О, это был не тот человек прежде») и Алексея («Двадцать раз подряд вышла красная!») из 1-й и 3-й картин IV действия.

Среди других оперных эпизодов, вошедших в состав четвёртой части, следует отметить фрагмент диалога Полины с Алексеем (ц. 78–79), взятый из 1-й картины IV действия на слова: «Что же, разве ты сам хочешь...».

Четвёртая часть по логике сочетания музыкальных фрагментов оперы схожа со второй. Подобно тому, как второй портрет («Бабуленька») включает в себя, в основном, материал второго акта, четвёртый («Полина») строится на тематизме только финального действия оперы.

**Пятая часть («Развязка»)**. Название финального номера цикла точно отражает события последнего действия оперы. О тематическом содержании пятой части уже упоминалось в связи с высказыванием Прокофьева. Составлена финальная часть цикла из музыки двух антрактов последнего действия. Первый из них в опере представляет собой чисто оркестровый фрагмент, в то время как второй воплощён в виде развёрнутой оркестрово-хоровой сцены. В связи с этим композиционный строй «Развязки» логично делится на две части, границей между которыми становится двойная тактовая черта после ц. 99.

Драматургическая функция пятой части перекликается с заключительным действием оперы – эти разделы симфонического опуса и оперы представляют собой кульминационные точки всего развития. Возможно, этот факт и обусловил решение композитора вынести данный музыкальный материал в опере – в два антракта, а в «Портретах» – в отдельную, пятую часть.

Итак, обзор частей оркестрового цикла выявил множественность оперных фрагментов, задействованных в «Портретах». В условиях столь фрагментарной структуры оркестрового произведения важно обозначить *факторы, определяющие единство тематизма оркестрового цикла*. Таких факторов, стимулирующих композиционную и драматургическую целостность, в партитуре несколько. Среди них – связующий материал, скрепляющий заимствованные из оперы фрагменты; присутствие в «именных» частях тематизма других персонажей; действенность лейтмотива рулетки, объединяющего всю композицию в стройную форму.

Судя по приведённому высказыванию Прокофьева, процесс монтажа разрозненных оперных фрагментов в единую линию развития совершался будто изнутри самого материала, под действием особых, внешне ничем не контролируемых процессов самодвижения. Взаимопритяжение отдельных эпизодов «Игрока» организовало практически всю музыкальную ткань «Четырёх портретов». Редкими исключениями стали случаи, когда перенесённые оперные фрагменты скреплялись композитором с помощью *специально сочинённых эпизодов* (в первой части они расположены в ц. 9–13, 17–20, 25; во второй – в ц. 34–36, 42, 47; в третьей – в ц. 62–63 и 67–68; в четвёртой – в ц. 80 и 83). Функция подобных связей сводится, помимо объединения оперных фрагментов, к разряжению в них экспрессивного динамического тонуса, а также к нейтрализации коллажного метода сцепления заимствованных «кадров» из оперы. В связи с тем, что музыкальный материал эпизодов связей либо продолжает линию развития предыдущего фрагмента, либо предвещает наступление следующего, образуется единая линия сквозного развития.

Наряду с подобного рода связками, портретная замкнутость разделов оркестрового опуса преодолевается и благодаря *введению тематизма других персонажей в «именные» части цикла*. Такой приём свидетельствует о представлении в сюите каждого героя не только обособленно, но и во взаимосвязи с другими участниками коллизии, что обусловлено ведущей ролью диалогов в романе Ф. Достоевского.

Важным скрепляющим элементом в структуре цикла является ритм рулетки, на основе которого построены крайние разделы сочинения. Тем самым в оркестровом опусе фиксируются обрамляющие стадии драматургического рельефа оперы (ведь начальный фрагмент первой части «Портретов» соответствует музыкальному материалу оркестрового вступления к I действию оперы, а на общность тематизма «Развязки» и финального акта оперы указывал сам композитор в вышеприведённой цитате). Вихревое движение темы рулетки в виде кратких ритмических мотивов проникает и в каждую из трёх центральных частей цикла, тем самым символизируя властный образ, под гнётом которого находился каждый из персонажей

оперы. Во второй части ритм темы рулетки появляется в сопровождающих голосах ц. 28 и 39 на очертах мелодии реплики Бабуленьки «Ну, что ж ты, батюшка, встал передо мной?»; следующее его проведение наблюдается в связующем фрагменте этой части (т. 4–5 ц. 31).

В третьей части ритм рулетки сопровождается материалом реплики Генерала «Алексей Иванович, спасите нас, милый», тем самым «озвучивая» мысль о том, что игра – единственный способ добыть деньги. Проведение ритма рулетки в разделе ц. 57–60 (где проходят интонации реплики Генерала «Помилуйте, ведь вы берётесь быть руководителем этой бедной старухи...») также соотносится с игрой (в опере этот тематизм уже напрямую подготавливает сцену игры Бабуленьки). В четвёртой части ритм темы рулетки (ц. 82) появляется во фрагменте, связанном с репликой Алексея «Двадцать раз подряд вышла красная».

Таким образом, важными скрепляющими факторами в цикле выступают связующие фрагменты, сквозная роль тематизма рулетки и наличие интонационных арок. Отметим ещё один фактор – *тембровую персонификацию*. Она заключается, как и в опере, в закреплении определённых инструментов оркестра за конкретными образами. Тем самым «оркестровые тембры ... становятся актёрами, “внутренними голосами” героев» [7, с. 187]. Наиболее отчётливая связь в цикле образуется между образом Бабуленьки и тембрами духовых инструментов (флейт, флейт-пикколо, медных), посредством которых в «Портретах» воспроизводятся темы, характеризовавшие героиню в опере. Это явление наглядно представлено в оркестровке второй части. Так, в самом её начале (ц. 27) мелодия возгласа Бабуленьки: «Алексей Иванович!» звучит у трубы с дублировкой у флейт; в ц. 28 скрипки и труба исполняют интонации реплики «Ну что ж ты, батюшка, встал передо мной?»; в ц. 29 мелодия слов Бабуленьки «Поклониться, что ли, не умеешь?..» звучит у трубы с сурдиной; в ц. 30 интонации её реплики «Вы всё тут решили...» исполняют флейта, гобой и кларнет.

Как уже упоминалось, характеристика этой героини присутствует и в третьей части («Генерал», ц. 53): звучащая в ней мелодия возгласа «Алексей Иванович!» образует арку с началом предыдущей части («Бабуленька», ц. 27). В обоих случаях образ героини персонифицирован звучанием труб с сурдинами, а в следующем разделе третьей части проводится материал другой реплики Бабуленьки, также имеющий лейтмотивное значение: мелодия слов «А денег я тебе не дам» звучит у тромбонов. В связи с разворачивающимися событиями образ начинает сопрягаться с возможностью достать деньги. Это отражено в инструментовке перенесённых из оперы вокальных фрагментов, в которых персонажи упоминают о деньгах. Такие эпизоды звучат у духовых



инструментов (в первой части (ц. 8) реплика Алексея «Где же, где же взять нам эти деньги» оркестрована медными духовыми (труба и валторна); это нисходящее поступенное движение встречается и в ц. 14 (у флейт и флейт-пикколо) – звучащий там тематизм напоминает последние слова Алексея («Двадцать раз подряд вышла красная»).

Показательно, что духовые озвучивают только те фрагменты, которые в опере были связаны с характеристикой старости, важности героини. Когда же речь не идёт о деньгах или о власти Бабуленьки над кем-либо, темы ведутся скрипками – как в ц. 32–33, где мелодии реплик героини: «Лежала, лежала, лечили, лечили» и «Я всё здесь хочу рассмотреть» поручены скрипкам на струне G (в первом случае в дублировке с флейтой).

Итак, в проекции портретов на тематизм симфонического цикла значимы не только темы, сопряжённые с этими персонажами, но и их тембровые характеристики – как заимствованные из оперы, так и сформированные в условиях оркестрового цикла.

В отличие от ранее созданных Прокофьевым оркестровых опусов на материале его музыкально-театральных произведений (Сюита из балета «Шут» и Сюита из оперы «Любовь к трём апельсинам»), в «Четырёх портретах и развязке» черты сюиты выражены не столь явственно. Вызвано это, прежде всего, концепцией цикла, ориентированной на процесс смыслообразования, определяемый трагедией личности, подавляемой фатумом – страстью к игре. Действительно, разделы этого цикла представляют собой не просто чередование отдельных номеров, в их последовании отражён «путь к неминуемой развязке». Такая значимость центростремительной направленности к финалу придаёт рассматриваемому оркестровому опусу черты целостности. Этим определяются *композиционные и драматургические особенности цикла*, в том числе соответствие его структуры четырёхчастному симфоническому циклу с кодой, выделенной в отдельную, пятую часть. При такой трактовке сочинения первая часть («Алексей») экспонирует главный конфликт, сталкивая лейтмотивы Алексея и рулетки; вторая («Бабуленька»), благодаря распевным интонациям, характеризующим героиню, выступает в качестве лирического центра;

третья («Генерал»), ввиду характерности тематизма, играет роль скерцо. Четвёртая часть («Полина») воплощает конфликт между Полиной и Алексеем. Пятая часть («Развязка») становится кодой, которая фиксирует апофеоз рулетки и катастрофу главного героя оперы. Если в первой части эти образы представлены «на равных», то в финале один из них (рулетка) вытесняет другой (Алексея).

Таким образом, в рассматриваемом оркестровом сочинении сохранена основная концепция оперы, экспрессивный симфонический тонус её развёртывания, но при этом изменена компоновка музыкального материала – она вполне самостоятельна, не заимствована из оперы. Логика *симфонического развития* заключается, тем самым, во-первых, в концентрированном охвате материала оперы в условиях компактного симфонического произведения; во-вторых, в самом типе отношения между собой переносимых из оперы фрагментов (метод сквозного развёртывания); в-третьих, в архитектонике частей, избыточной тематическими арками, опора на которые придаёт форме целого особую стройность.

Так как в пределах симфонического опуса материал предстаёт в более сжатом виде, образуется особое восприятие нового музыкального произведения, при котором начинает преобладать взгляд не по ходу развёртывания фабулы, а как бы «сверху», от неких общих координат; прежде всего – парадигмы игры как фатума.

Итак, «Четыре портрета и развязка» не представляют собой обычное последовательное переложение материала оперы в рамки симфонического цикла. Изменён сам ракурс представления фрагментов оперы. Если в сценическом опусе развитие музыкальной ткани исходит из следования событий согласно тексту романа, то в оркестровом цикле этот ракурс сконцентрирован на портретах основных персонажей оперы. В результате музыкальные фрагменты симфонического цикла заимствованы из оперы, но их последование и компоновка полностью изменены. Тем самым, в оркестровом опусе происходит своего рода реформатирование исходного оперного тематизма при сохранении сути драмы, развёртывающейся в романе Достоевского и опере Прокофьева.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Асланьян М. Некоторые наблюдения над вокальным стилем оперы С. Прокофьева «Игрок» // Проблемы музыкальной науки. М., 1989. Вып. 7. С. 142–157.
2. Блок В. Метод творческой работы С. Прокофьева: исследование. М.: Музыка, 1979. 143 с.
3. Мнацаканова Е. Несколько заметок об опере С. Прокофьева «Игрок» // Музыка и современность. М., 1965. Вып. 3. С. 122–144.

4. Прокофьев С. Автобиография // Прокофьев С. С. Материалы. Документы. Воспоминания. М., 1961. С. 13–196.
5. Прокофьев С. Ещё об опере «Игрок» // Там же. С. 205–206.
6. Черкашина М. «Игрок» С. С. Прокофьева // Из истории русской и советской музыки. М., 1976. Вып. 2. С. 274–311.
7. Ярустовский Б. «Игрок»: трагедия-сатира // Ярустовский Б. Избранное. М., 1989. С. 160–194.



## REFERENCES

1. Aslan'yan M. Nekotorye nablyudeniya nad vokal'nym stilem opery S. Prokof'eva "Igrok" [Some Observations Concerning the Vocal Style of S. Prokofiev's Opera "The Gambler"]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Problems of Music Science]. Issue 7. Moscow, 1989, pp. 142–157.
2. Blok V. *Metod tvorcheskoy raboty S. Prokof'eva: issledovanie* [Prokofiev's Method of Creativity: A Research Work]. Moscow: Muzyka Press, 1979. 143 p.
3. Mnatsakanova E. Neskol'ko zametok ob opere S. Prokof'eva "Igrok" [Some Notes on Prokofiev's Opera "The Gambler"]. *Muzyka i sovremennost'* [Music and Modernity]. Issue 3. Moscow, 1965, pp. 122–144.
4. Prokof'ev S. Avtobiografiya [Autobiography]. *Materialy. Dokumenty. Vospominaniya* [S. S. Prokofiev. Materials. Documents. Memories]. Moscow, 1961, pp. 13–196.
5. Prokof'ev S. Eshche ob opere "Igrok" [Additional Information on the Opera "The Gambler"]. *Ibid.*, pp. 205–206.
6. Cherkashina M. «Igrok» S. S. Prokof'eva [S. S. Prokofiev's "The Gambler" ]. *Iz istorii russkoy i sovetskoy muzyki* [From the History of Russian and Soviet Music]. Issue 2. Moscow, 1976, pp. 274–311.
7. Yarustovskiy B. «Igrok»: tragediya-satira ["The Gambler": Tragedy, Satire]. *Yarustovskiy B. Izbrannoe* [Favorites]. Moscow, 1989, pp. 160–194.

**Трактовка оперного тематизма в симфоническом цикле  
С. С. Прокофьева «Четыре портрета и "Развязка" из оперы "Игрок"»**

В статье рассматривается оркестровый цикл С. С. Прокофьева «Четыре портрета и развязка из оперы "Игрок"», где композитор показывает метод работы с темами из ранее написанного сочинения. Прокофьев в авторском предисловии к партитуре симфонического опуса комментирует свой метод, основанный на предварительном «расшивании» исходного нотного текста и его систематизации по принадлежности персонажам оперы. В статье выявляются композиционно-драматургические особенности произведения, проводится дифференциация тематизма по фрагментам, заимствованным из исходного текста, а также анализируются

особенности их компоновки. Обнаруживаются факторы, определяющие целостность музыкального материала и структуры произведения. В выводах обосновываются концепция оркестрового сочинения, стадии процесса смыслообразования, черты четырёхчастного симфонического цикла с кодой. «Портреты» трактуются как самостоятельное, завершённое, цельное произведение, не теряющее своей ценности и вне соотношения с оперой, выполняющей функцию первоисточника.

Ключевые слова: творчество С. Прокофьева, симфонический цикл

**Interpretation of Operatic Thematicism in Sergei Prokofiev's Orchestral  
Cycle "Four Portraits and 'Denouement' from the Opera 'The Gambler'"**

The article examines Sergei Prokofiev's orchestral cycle "Four Portraits and Denouement from the Opera 'The Gambler'," where the composer demonstrates the method of work with themes from his previously written composition. In Prokofiev's preface to the score of his orchestral oeuvre, the composer provides comments to his method, based on a preliminary "expansion" of the initial musical text and its systematization according to the attribution of the individual themes to the characters of the opera. The article demonstrates the work compositional dramaturgical peculiarities, brings in the differentiation of the themes according to the fragments derived from the initial musical score, and also analyzes the particular

features of their arrangement. During the process of studying the music, factors are revealed determining the integrity of the musical material and the structure of the composition. The conclusions substantiate the conception of the orchestral composition, the stages of the process of meaning-generation and features of the four-movement orchestral cycle with a coda. The "Portraits" are interpreted as an independent, completed, purposeful composition, not losing its value when not being correlated with the opera that carries out the function of the source.

Keywords: Sergei Prokofiev's musical legacy, orchestral cycle

**Драгуданова Александра Александровна**  
соискатель кафедры истории музыки  
E-mail: [aleks-89\\_89@mail.ru](mailto:aleks-89_89@mail.ru)  
Саратовская государственная консерватория  
им. Л. В. Собинова  
Российская Федерация, 410012 г. Саратов

**Alexandra A. Dragudanova**  
Post-graduate student at the Music History Department  
E-mail: [aleks-89\\_89@mail.ru](mailto:aleks-89_89@mail.ru)  
Saratov State L.V. Sobinov Conservatory  
Russian Federation, 410012 Saratov

