



ISSN 2658-4824 (Print)
УДК 782.8
DOI: 10.33779/2658-4824.2019.2.036-048

И.Д. ПОРШНЕВ

*Московская государственная консерватория
имени П.И. Чайковского
г. Москва, Россия
ORCID: 0000-0002-7920-1977
porshnev-music98@mail.ru*

IVAN D. PORSHNEV

*Moscow State P.I. Tchaikovsky
Conservatory
Moscow, Russia
ORCID: 0000-0002-7920-1977
porshnev-music98@mail.ru*

Генеральная интонация в спектакле «Борис Годунов» В.Э. Мейерхольда — С.С. Прокофьева

В статье рассматривается проблема творческого содружества В.Э. Мейерхольда и С.С. Прокофьева на примере совместной работы над пьесой А.С. Пушкина «Борис Годунов». Подготовка к осуществлению замысла началась задолго до основного репетиционного периода — в 1934 году, после выхода в свет постановления политбюро ЦК ВКП(б) «Об учреждении Всесоюзного Пушкинского Комитета в связи с [о] столетием со дня смерти А.С. Пушкина». Спектакль должен был стать закономерным откликом на торжества пушкинского юбилея, однако так и не был поставлен. На основании материалов, связанных с историей создания спектакля и музыки к нему, рассматриваются особенности интерпретации драмы в диалоге двух Мастеров. Анализируется смысловое наполнение музыкальных номеров («Песня одинокого путника» и «Песни одиночества»), которые выполняют функцию «сквозных» лейттем и косвенно характеризуют Бориса Годунова и Самозванца, а также играют важную роль в формировании «генеральной интонации» спектакля. В заключение отмечается, что «политически насыщенная» постановка Мейерхольда — Прокофьева касалась запретной «территории смыслов», а обозначенный подтекст невольно проецировался на личную судьбу вождя советского государства.

The General Intonation in the Performance of “Boris Godunov” of Vsevolod Meyerhold — Sergei Prokofiev

The article dwells upon the process of the artistic cooperation between Vsevolod Meyerhold and Sergei Prokofiev by the example of their collaborative work on Alexander Pushkin’s play “Boris Godunov.” The preparation for the actualization of the conception had started long before the main rehearsing period — in 1934, after the issuance of the edict of the Politburo of the Central Committee of the VKP(b) (Communist Party) “Concerning the Foundation of the All-Union Pushkin Committee in connection with the centennial anniversary of the death of Alexander Sergeyeovich Pushkin.” The performance was supposed to have become the appropriate response to the festivities of the Pushkin jubilee, but it never got round to being performed at that time. The peculiarities of the interpretation of the drama in the dialogue of the two Masters are examined on the basis of the materials connected with the history of the creation of the performance and the music to it. Analysis is made of the semantic content of the musical numbers (“The Song of the Lonely Wanderer” and the “Songs of Loneliness”), which carry out the function of the through leit-motifs and indirectly characterize Boris Godunov and the Pretender, and also play an important role in the formation of the “general intonation” of the performance. The conclusion is arrived at that the “politically saturated” production of Vsevolod Meyerhold and Sergei Prokofiev touched upon the prohibited “territory

Ключевые слова:

С.С. Прокофьев, В.Э. Мейерхольд,
«Борис Годунов» А.С. Пушкина,
Всесоюзный Пушкинский Комитет.

of meanings”: the denoted implication unwittingly projected itself on the personal fate of the ruler of the Soviet state.

Keywords:

Sergei Prokofiev, Vsevolod Meyerhold, “Boris Godunov” by Alexander Pushkin, All/Union Pushkin Committee.

Для цитирования/For citation:

Поршнева И.Д. Генеральная интонация в спектакле «Борис Годунов» В.Э. Мейерхольда — С.С. Прокофьева // ИКОНИ / ICONI. 2019. № 2. С. 36 – 48. DOI: 10.33779/2658-4824.2019.2.036-048.

«Очень хорошо, если композитор ограничится немногими мелодиями, но повторит их многократно: к концу зритель будет напевать их. Для драматического спектакля лучше сочинить немного, но ярких мелодий, чем много неярких или нелегко постигаемых» [7, с. 43].

Первые послереволюционные годы прошли под знаком нигилистического отрицания многих художественных достижений предшествующего времени. Подчёркнуто критическое отношение к классикам русской культуры было связано со стремлением построить принципиально новое творческое бытие, «сбросив Пушкина с корабля современности», как утверждали в своём эпатажном манифесте «Пощёчина общественному вкусу» его задиристые авторы. Однако в середине 1930-х годов в культурной политике СССР произошли кардинальные изменения. Удивительно кстати подоспела дата 100-летия со дня смерти А.С. Пушкина, и с 1934-го — года издания постановления политбюро «Об учреждении Всесоюзного Пушкинского Комитета в связи с [о] столетием со дня смерти А.С. Пушкина» и повсеместного начала подготовки всенародного празднования юбилейной даты великого поэта — его имя становится путеводной звездой в художественной жизни страны.

Не остался в стороне от этого процесса и Сергей Прокофьев — наследие компози-

тора, связанное с творчеством А.С. Пушкина, представлено немногочисленными образцами, но почти все они были созданы в 1936 году¹. Это три романса ор. 73, музыка к кинофильму «Пиковая дама», музыка к спектаклям — «Евгений Онегин» и «Борис Годунов». Последний должен был стать откликом Театра им. Вс. Мейерхольда на торжества пушкинского юбилея. Однако судьба распорядилась так, что ни одна из задуманных постановок так и не была осуществлена.

Общеизвестны примеры творческого взаимодействия великих новаторов в сфере искусства — В.Э. Мейерхольда и С.С. Прокофьева. В творческом диалоге двух мастеров одним из наиболее проблематичных проектов стал «Борис Годунов». История постановки 1936–37 годов своими истоками уходит к началу творческого пути В.Э. Мейерхольда. Драма А.С. Пушкина была одним из самых почитаемых и любимых произведений режиссёра. Мастер неоднократно обращался к этому сюжету. Спектакль 1936–37 годов должен был вместить в себя весь накопленный режиссёром опыт, стать

квинтэссенцией всех достижений Мейерхольда и отразить его оригинальное авторское видение пушкинского шедевра. В решении столь грандиозных задач музыка, созданная С.С. Прокофьевым, должна была играть важнейшую роль.

Существуют два различных издания музыки С.С. Прокофьева к драматическому спектаклю «Борис Годунов». Первое — «Музыка к спектаклям „Борис Годунов“ А. Пушкина и „Гамлет“ В. Шекспира (партитура и клавиры)»² — подготовлено музыковедом Е.Л. Даттель и вышло в свет в 1973 году в издательстве «Советский композитор». Второе — «Музыкально-драматическая композиция по трагедии А.С. Пушкина „Борис Годунов“»³ — издано там же десять лет спустя. На этот раз Е.Л. Даттель привлекла к сотрудничеству одного из выдающихся исследователей творчества А.С. Пушкина — В.С. Непомнящего.

Судьба музыки к спектаклю тесно связана с изменениями общественной атмосферы в стране. Впервые некоторые номера партитуры прозвучали в 1957-м, через год после исторического XX съезда ЦК КПСС, в спектакле «Борис Годунов», который был подготовлен Центральным Детским Театром⁴. Через три года музыка исполнена по радио оркестром под управлением А.И. Фролова. Три номера также были включены в составленную Г.Н. Рождественским сьюту «Пушкиниана», премьера которой состоялась 6 января 1961 года в Большом зале Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского. Впоследствии запись сьюты осуществлена Оркестром Ленинградского радио. В 1970-м отдельные номера сочинения использовал А.В. Эфрос в телевизионной постановке «Борис Годунов»⁵. Наконец, в 1975 году в Перми Н.Н. Боярчиков поставил одноактный балет «Царь Борис» на музыку С. Прокофьева⁶, а спустя три года в Малом оперном театре (г. Ленинград) он же осуществил премьеру хореографической трагедии «Царь Борис»⁷.

Единственная полная запись музыки к спектаклю сделана М.В. Юровским в Берлине в 2002 году⁸. В Америке «Борис Годунов» прозвучал 12, 13 и 14 апреля 2007 года в Принстонском университете (штат Нью-Джерси) в рамках трёхдневной научной конференции, посвящённой С.С. Прокофьеву⁹. 3 декабря 2011 года в ознаменование 120-летнего юбилея Прокофьева в Государственной Академической капелле Санкт-Петербурга под руководством В.А. Чернушенко состоялась уникальная премьера музыкально-драматического представления «Борис Годунов», прообразом которого стала неосуществлённая постановка Мейерхольда — Прокофьева¹⁰. Последнее известное на момент выхода статьи в печать исполнение музыки произошло 11 июня 2013 года в Концертном зале им. П.И. Чайковского в рамках цикла просветительских концертов «Истории с оркестром» под управлением В.М. Юровского. Это была премьера театрализованного представления «Воспоминание о неосуществлённом спектакле», в котором прозвучала музыка к «Борису Годунову»¹¹.

Из множества исследовательских проблем, встающих при изучении музыки Прокофьева к несостоявшейся постановке, сконцентрируем внимание на проблеме содержательного анализа музыкальных номеров, которые выполняют функции *лейттем* в спектакле и характеризуют образы Бориса Годунова и Самозванца («Песня одинокого путника» № 3, «Песни одиночества» № 4–6). Именно здесь на первый план выходит основная идея В.Э. Мейерхольда, его авторское видение пушкинского шедевра. Оно, по всей вероятности, было хорошо известно Прокофьеву. В этой связи воспользуемся термином «генеральная интонация», введённым в научный оборот В.В. Медушевским¹² и В.Н. Холоповой.

В.Н. Холопова даёт следующее его определение: «Генеральная интонация <...> — обобщающая интонация целого произведения, отражающая самую драгоценную

целостность музыкального произведения, запечатлённую в чувственном восприятии человека» [9, с. 29]. С данным положением солидарна Л.П. Казанцева, утверждающая, что «генеральная интонация <...> — целостный интонационный охват произведения» [3, с. 7]. Как представляется, термин «генеральная интонация» можно использовать в синтетической сфере театрального искусства, которое вбирает в себя множество составляющих. В понимании В.Э. Мейерхольда музыка является важнейшим компонентом сценического действия, благодаря которому основная идея, «мысль, <...> охватывающая общее»¹³, выходит на первый план.

Как это часто бывает в истории развития исследовательской мысли, к аналогичным выводам приходит крупнейший отечественный литературовед-пушкинист В.С. Непомнящий, исследовавший драматургию «Бориса Годунова». Его теория о драматической концепции А.С. Пушкина, способах и методах построения драмы, характерных её чертах, становится одним из фундаментальных аспектов в понимании замысла поэта. «Он [Пушкин] возвращает драме её истинную природу и коренную сущность», — указывается в самом начале главы, посвящённой драматургии «Бориса Годунова» [6, с. 261]. Эта мысль становится одним из основополагающих тезисов всего исследования.

Новизна драматургии заключается в главной особенности композиции, содержащей, по мнению Непомнящего, два уровня (сюжета), между которыми происходит диалог (в противовес предшествующей монологичности):

— верхний уровень (сюжет) — мироздание, вечные и высшие ценности, мир правды; создаётся «феномен мироздания как „действующего лица“» [там же, с. 268];

— нижний уровень (сюжет) — лица и развитие драматургических линий.

О преодолении сюжетной горизонтали рассуждает и Л.П. Казанцева: «Подтекст преодолевает линейность и надстраивает

иерархически организованную „вертикаль“ смыслов» [4, с. 21]. Подобная «вертикаль» значительно раздвигает художественную концепцию, сообщая ей многоуровневые и многовекторные движения «подтекстов», образов, смыслов.

События в драме развиваются и в горизонтальном (события нижнего уровня, собственно ход спектакля), и в вертикальном направлениях, реализующихся в постоянном «вопрошании», адресованном уровню верхнему. Трансцендентный план в «Борисе Годунове» существует в ситуации диалога с героем, когда «на реплику следует ответ, действию противостоит контрдействие», считает Непомнящий [6, с. 267]. Этот диалог в конечном итоге есть «взаимоотношения человека с истиной» [там же, с. 273], что и является главным в трагедии для А.С. Пушкина. Основным же конфликтом становится столкновение «между высоким предназначением человечества и его реальной жизненной практикой» [там же, с. 270], противоречие между высокими стремлениями человека к правде, истине — и реальными поступками, правила которых диктует жизнь среди людей.

Описанная вертикаль действует в драме непреложно, формируя ход определяющих историю событий, направление движения её не фатально, а напрямую зависит от нравственного выбора людей, от их внутренней решимости поступать «по правде», в соответствии с высшими ценностями, а не вопреки им. Не внутренние прихоти и страсти являются причиной и результатом поступков героев и, следовательно, содержанием драмы, а именно их соотносённость с высшей правдой бытия.

Кульминация драмы Бориса — сцена VII «Царские палаты». Последующие сцены: X «Царские палаты», XVI «Царская дума»; XVIII «Площадь перед собором в Москве» — можно объединить между собой по смыслу — в каждой из них наносится удар по власти царя. Так, в сцене X он узнаёт о появлении Самозванца, мнимого Димитрия; в сцене XVI



абсолютно случайно патриарх Иов, один из близких людей Годунова, *косвенно* обвиняет Бориса в убийстве царевича Дмитрия. Это важнейший момент, когда действие ещё может быть направлено по пути к *истине* и русская история может пойти иным путём — путём правды и, соответственно, избежать последующих трагических событий. Но этому не дано свершиться: вмешательство Шуйского направляет движение истории в другое русло, склоняя Бориса к ложному выбору. Последним и сильнейшим ударом, в сцене XVIII, становится *прямое* обвинение, высказанное Юродивым в присутствии Народа: «Вели их зарезать, как ты зарезал маленького царевича»¹⁴. В сцене XXI «Москва. Царские палаты» линия Годунова завершается его закономерной гибелью.

Четыре вокализа с названиями «Песня одинокого путника» (№ 3) и «Песни одиночества» (№ 4–6) в данном контексте заслуживают особого внимания. С.С. Прокофьев последовал просьбе режиссёра и создал невероятно экспрессивные, драматичные и скорбные вокальные номера.

Сохранились высказывания Мейерхольда, проясняющие его намерения:

«Мне очень хотелось бы иметь 4–5 запасных песен, которые я мог бы рассыпать по всему спектаклю, повторяя их там, где это будет нужно. Желательно, чтобы 1–2 из них носили восточный характер, а 2–3 — великорусский. Основная тема этих песен грусть, печаль одинокого человека, затерявшегося среди путей и дорог, среди необозримых полей и лесов» [5, с. 393]. Основываясь на изученных планах спектакля, нетрудно догадаться, что данная музыка должна была появляться в важнейших сценах, связанных с Борисом Годуновым и (или) Самозванцем. Именно благодаря музыке можно почувствовать всю глубину переживаний, все грани психологического состояния выше-названных героев.

Нетрудно заметить связь между Борисом и Гришкой Отрепьевым. Общая

главная цель их жизни — достижение власти, и если один уже обрёл её путём устранения конкурентов и непосредственно наследника престола (согласно версии Н.М. Карамзина), то другой только находится на пути к ней, не имея на то никаких законных оснований. И здесь видится пересечение их сюжетных линий. Музыкально это пересечение происходит в сближении *косвенных*¹⁵ характеристик персонажей через «Песни одиночества» и «Песню одинокого путника».

«Песня одиночества» № 5 передаёт глубокие внутренние чувства, которые Борис не может поведать никому, опасаясь остаться преданным или уничтоженным своими врагами. Мелодия песни состоит из четырёх фраз. Первая и вторая фразы: *d-es-gis* (нотированная как *as*)–*es-d-a* в тактах 1–3 точно повторяются. Здесь обыгрываются II и IV ступени, образующие интервал ув. 3, лада минорного наклонения с основным тоном *d*. Композитор намеренно очерчивает грани хроматического интервала между II и IV ступенями, который впоследствии (сначала в т. 2, затем в т. 3) «пунктирно», через цезуру, разрешается в основную квинту лада (*d-a*). Трёхступенный звукоряд в рамках тритона (*d-es-gis/as-es-d*) с расположенными внутри восходящим и нисходящим ходами на м. 2 является интонационным ядром. Мелодии третьей и четвёртой фраз расположены внутри трихордов в объёме ч. 4 (между V–I и III–VI ступенями соответственно). Они буквально «прорастают» из тематического ядра и являются производными вариантами первой фразы: мелодическая линия третьей фразы *d¹-a-cis¹-d¹-cis¹-a* повторяется дважды в т. 3–4 и отчасти является зеркальным отражением тематического ядра, а мелодическая линия четвёртой фразы *b-a-f* повторяется трижды в т. 4–6 и представляет собой «усечённый» вариант такого зеркального отражения. Финальной точкой становится центральный устой — звук *d* (I ступень), остановка на котором завершает

Пример № 1

С. Прокофьев. «Борис Годунов»

«Песня одиночества» № 5

Largo ♩ = 90

Basso solo

Пример № 2

С. Прокофьев. «Борис Годунов»

«Песня одиночества» № 6

Largo ♩ = 48

Basso solo

мелодию. Если «собрать» весь звукоряд мелодии ($d-es-f-gis/as-a-b-cis^1-d^1$), то очерчивается оригинальный гемиольный¹⁶ лад со структурой $d^{1-2-3-1-1-3-1}$ (две ув. 2 между III–IV и VI–VII ступенями), используемый в песне. Все образующиеся хроматические интервалы лишь усиливают тяготения в остов лада — квинт-октаву ($d-a-d^1$).

Однако именно ярко выраженная централизованность одноголосного (!) музыкального фрагмента заставляет думать о том, что композитор при сочинении мыслил тонально, и все используемые ладовые средства можно трактовать с точки зрения функциональных взаимоотношений внутри хроматической тональности ($d\ moll$). В таком случае, в первой и во второй фразах обыгрывается кварта $es-as$, обозначающая квинтовый и основной тоны гармонии тритонового соотношения (тритонанты — $as\ moll$) по отношению к тонике ($d\ moll$). В третьей фразе мелодия очерчивает нижнюю терцию трезвучия доминанты ($a-cis^1$ в подразумеваемом аккорде $A\ dur$) с верх-

ним вспомогательным звуком (d^1), а в четвёртой — верхнюю терцию аккорда тоники ($f-a$), также с верхним вспомогательным звуком (b). Тогда функциональный ряд выглядит следующим образом: **L** (т. 1–3) – **D** (т. 3–4) – **T** (т. 4–6).

Интонационно-тематическое родство материала при различном тесситурном положении фраз, господствующий принцип *ostinato* как в мелодической линии, так и в несколько варьированном ритмическом оформлении раскрывают грани одного состояния: смятение, скорбь и отчаяние. Словно одна навязчивая и невероятно тягостная мысль, не дающая покоя и неоднократно повторённая, тревожит душу Бориса...

Если первая «заунывно-пронзительная»¹⁷ песня оставляла хоть какой-нибудь след надежды в сознании слушателя, то вторая (пример № 2) закрепляет атмосферу мрака. Драматург А.К. Гладков, работавший в 1936–1937 годах в театре Мейерхольда, вспоминал: «Когда В.Э. [Мейерхольд] напел написанную Прокофьевым мелодию песенки, играемой на



дудочке калмыком, тогда стало ясно, что в таком решении запетый и заигранный монолог зазвучит с потрясающей свежестью и правдой...»¹⁸.

Образное наполнение песни создаётся с помощью множества выразительных средств. Особенности строения мелодической линии, прихотливая ритмика с использованием пунктирного ритма и мягких синкоп, характерных для восточной музыки, господствующие плачевые интонации подчёркивают полное отчаяния и безысходности душевное состояние Бориса. Мелодия состоит из трёх фраз. В первых двух очерчивается звукоряд в диапазоне ум. 4 (*eis*–*a*) с устоем *fis* (I ступень). Как и в предыдущей песне, мелодия первой фразы является интонационно-тематическим ядром для следующих фраз: нисходящие и восходящие секундовые ходы характерны для всей мелодической линии, ход на малую терцию в т. 1 появляется в кульминационной третьей фразе (т. 7–8), а используемая в первой краска пониженной II («фригийской») ступени обнаруживает себя в т. 9–10. Наибольшее выразительное значение в обеих фразах имеют ходы на м. 2, подчёркнутые пунктирным ритмом, и нисходящее «никнувшее» движение от звука *a* к *eis*, экспонирующее звукоряды. Эмоциональный всплеск происходит в третьей фразе, где после начального хода *eis*–*fis* достигаются звуки *cis*¹ и *d*¹; мелодия словно вырывается на новую высоту, и в т. 8–9 достигается мелодическая вершина — кульминационный звук *e*¹, который повторяется восемь (!) раз подряд и специально отмечен выставленными Прокофьевым градациями динамики (*crescendo* — *forte* — *diminuendo* — *piano*) и нюансировки (штрих *tenuto*).

В третьей фразе обобщаются все средства, использованные в первых двух. Многократные повторения и окончание мелодии на звуке *cis*¹ позволяют говорить о модуляции устоя в конце песни. Композитор индивидуализирует ладо-

вое наклонение мелодии. В звукоряде с первоначальным устоем *fis* и конечным устоем *cis* (*eis*–*fis*–*g/gis*–*a*–*cis*¹–*d*¹–*e*¹) сочетаются пониженная II ступень (*g*), характерная для фригийского лада, натуральная II ступень (*gis*) и повышенная VII (*eis*), типичная для гармонического минора (*fis moll*). В созданном Прокофьевым оригинальном ладе происходит смешение диатонических полихордов разных ладовых систем при едином устое, которое можно обозначить термином миксодиатоника¹⁹.

Кроме того, рассматриваемый звукоряд можно понимать как автономное самостоятельное образование — семиступенный лад с вариантной ступенью в объёме ум. 8. В таком случае в первых двух фразах очерчивается терцовый тетракорд²⁰ в объёме ум. 4 (*eis*–*a*) с вариантной структурой (в первой фразе — *eis*^{1.1.2}, во второй — *eis*^{1.2.1}). В третьей фразе объём «рамочных», крайних ступеней звукоряда «расширяется» до ум. 8 (*eis*–*e*¹) с оригинальной структурой (*eis*^{1.7.1.2}), включающей в себя скачок между звуками основной квинты (*fis*–*cis*). Согласно систематике Ю.Н. Холопова, лад, созданный Прокофьевым, можно отнести к одному из вариантных типов так называемых «ладов Шостаковича», встречающихся у композиторов XX века. Если звукоряды первых двух фраз с точностью классифицируются как терцовые тетракорды, то звукоряд третьей фразы складывается из двух ячеек — характерной «частицы» предыдущих фраз (*eis*–*fis*) и новым элементом — диатонической ячейкой (трикорд *cis*¹–*d*¹–*e*¹). «Собранный» звукоряд лада (*eis*–*fis*–*g/gis*–*a*–*cis*¹–*d*¹–*e*¹), в таком случае, является неполноступенным суперминорным ладом с центральным тоном *fis*, который складывается из одного варианта «ладов Шостаковича» (терцовый тетракорд, описанный выше) и диатонической ячейки фригийского лада, построенной на его квинтовом тоне *cis* (*cis*¹–*d*¹–*e*¹; тем самым фригийский трикорд на I ступени отражается квинтой

Пример № 3

С. Прокофьев. «Борис Годунов»

«Песня одинокого путника» № 3

Adagio ♩ = 56

Basso solo

выше — от V ступени, которая становится заключительным устоем мелодии).

Ощущение смятения и неразрешённости терзаний Бориса усиливается с каждой нотой и достигает своего апогея в самом конце, на финальном звуке.

Две песни «в восточном стиле» [8, с. 102] имеют множество идентичных черт. Ненормированное синтаксическое строение, вариантный принцип развития тематического материала, использование особых средств музыкальной выразительности подчёркивают национальный колорит номеров. Мелодика песен вырастает из интонационного ядра, которое заложено в первых тактах. При общих чертах можно выделить и несколько отличительных. Тематизм песен при своей лаконичности и характерности — невероятно красочен и своеобразен. Прокофьев индивидуализирует как особенности строения мелодии, так и ладовую и ритмическую составляющие. Звукоряд лада первой песни включает в свой состав две ув. 2, позволяющие характеризовать его как гемиольный, а в звукоряде суперминорного (миксодиатонического по своей природе) лада второй песни сочетаются два похожих варианта «лада Шостаковича» и диатоническая ячейка фригийского лада с устоем *cis*. Взволнованное движение восьмыми в размере $\frac{9}{8}$ поначалу прерывается остановкой на четвертях и паузами, а затем звучит бесконечным потоком вплоть до финального устоя — звука *d* в первой песне, а во второй более орнаменталь-

ная ритмика строится на сочетании ровных длительностей, разной степени заострённого пунктирного ритма и мягких синкоп. Тем самым, в *косвенной* музыкальной характеристике композитор чутко передаёт не только душевное состояние Бориса, но и его восточную («татарскую») национальную принадлежность. «Он (В.Э. Мейерхольд, — И.П.) видел Бориса Годунова тем безродным татаринном и зятем Малюты, о котором говорит Шуйский»²¹.

Самозванец — это тот человек, которого, по мнению В.С. Непомнящего, *внешние* силы, а именно — *истина*, выбирают для свершения суда на Земле: «Он „избран“ по одному лишь признаку: практической способности совершить должное. В нём есть безграничное честолюбие, острый ум, решительность, безоглядная русская удаля, какая-то детская беспечность и, наконец, яркий артистизм, доходящий до хамелеонского перевоплощения» [6, с. 286]. Кульминацией драматургической линии Григория становится сцена XVII «Равнина близ Новгорода-Северского». Здесь *Димитрий* (а именно так обозначено имя героя в этой сцене) одерживает свою первую победу над войском Бориса Годунова. «Песня одинокого путника» № 3 (пример № 3) становится единственной *косвенной* музыкальной характеристикой образа Григория Отрепьева. Её отличает ярко выраженная опора на интонации лирической протяжной песни. Исконно русскую природу образа подчёркивают постепенное раскрытие диапазо-

Пример № 4

С. Прокофьев. «Борис Годунов»

«Песня одиночества» № 4

Adagio ♩ = 60



на мелодии с достижением в т. 6 мелодической вершины — звука d^1 ; опора на краску эолийского лада; ненормированная синтаксическая структура (мелодия состоит из пяти фраз), сопряжённая с вариантным развитием тематического материала, когда вся песня вырастает из заложенного в первой фразе (т. 1–2) интонационного ядра; характерные ходы на терцию, кварту и квинту, органично сочетающиеся с поступенным движением; плавное движение ровными длительностями в медленном темпе.

«Песня одинокого путника» № 3 (пример № 3) не лишена трагической окраски, однако здесь она иного рода: менее заострённая и экспрессивная, более элегичная и скорбная. Обращает на себя внимание сходство тематического материала номеров, косвенно связанных с Борисом Годуновым. Мелодический ход $d-e-a$ (т. 1–2) невольно напоминает ход $d-es-as$ (т. 1, пример № 1) из «Песни одиночества» № 5, и разница заключается в качестве секунды и производной от неё кварты в первоначальной интонации и ритмическом оформлении. Трихорды в кварте $a-b-d^1$ и $a-f-e$ (т. 6 и 9, пример № 3) интонационно связаны с трихордами из вышеупомянутой песни (т. 3–5, пример № 1). Лежащее в основе «ник-

нущее» нисходящее движение (т. 3–5, 6–8, 9–10, пример № 3) ассоциируется с похожими явлениями в «Песне одиночества» № 6 (т. 1–2, 4–5, пример № 2), а мелодический ход $f-e-d$ в последнем такте (т. 10, пример № 3) невольно напоминает аналогичный ход из этого же номера (т. 9–10, пример № 3). Абсолютно неслучаен выбор устоя d , также напоминающий об одной из «Песен одиночества», и тембр голоса — бас *solo*, поющий в крайне непривычной и неудобной для него tessiture. Прокофьев последовательно проводит мысль о сходстве судеб обоих героев...

Ещё одна «Песня одиночества», № 4 (пример № 4) словно является отголоском прошлого Бориса Годунова и настоящего Лжедмитрия. Это дуэт двух одиноких мужских голосов — тенора и баса, которые объединены между собой интонационным и мелодическим родством.

В номере ещё заметнее проявляются черты лирической протяжной песни. В то же время можно найти множество родственных черт с «Песней одинокого путника»: это и постепенное раскрытие диапазона мелодии, и опора на краску эолийского лада с устоем d , и принципы вариантного развития тематического материала (вновь можно говорить об



интонационном ядре, которое заложено в первой фразе). Более развитая мелодия тенора с широкими ходами на кварту, квинту и сексту звучит на фоне аскетичной и строгой мелодии баса, в которой преобладает плавное поступенное движение. Если мелодически развитый верхний голос охватывает звукоряд от d до e^1 , то партия нижнего голоса более сдержанна и очерчивает квинту между I и V ступенями лада. В дуэте можно услышать движение параллельными интервалами, мягкие октавные унисоны и элементы подголосочной полифонии, столь характерные для народного многоголосия. Ненормированная синтаксическая структура придаёт соответствующий национальный колорит. Невозможно не заметить сходство тематического материала двух «великорусских» песен. Так, например, мелодический ход в партии верхнего голоса в т. 6–7 ($d^1 - e^1 - d^1 - a$, пример № 2) повторяет идентичный мелодический ход из «Песни одинокого путника» (т. 5–6, пример № 1), только на октаву выше, а длинный пунктир в т. 12 (пример № 2) связан с аналогичным ритмом в т. 10 из «Песни одинокого путника» (пример № 1).

Более печальный, трагический по характеру дуэт тенора и баса звучит как горестный диалог между людьми, достигшими вершин неправедным путём, положив на алтарь мечты высшие человеческие ценности. Закономерный итог — одиночество навсегда...

В вечной дилемме — народ и власть — Мейерхольд и Прокофьев создают свой акцент. В первую очередь, это размышление об одинокой судьбе и муках её совести. Все четыре номера фактически являются *генеральной интонацией* несостоявшегося спектакля, многозначные смыслы которой усиливают скрытую составляющую — обозначенный мастерами *подтекст*, невольно проецирующийся и на личную судьбу вождя советского государства. Именно здесь, как представляется, и заключена главная вечная идея

пушкинского творения в интерпретации великих художников. Мысль, приводящая к осознанию, что на той вершине, где уже оказался Борис и к которой с таким упорством стремится Самозванец, ожидает не только всевластие, но и горестное, безысходное одиночество, выражена в пении. Оно лишено слов и передаёт такую степень тоски, бездонная глубина которой просто не может быть выражена словами. Возникает смысловая переключка с безмолвием народа, завершающим пушкинскую драму. И там, и там выражается предельная степень переживаемого состояния, при котором тишина становится единственным способом осознания уже свершившейся или ещё свершающейся трагедии...

Диалог, на который указывал Непомнящий, размышляя о пушкинской драматургии, в интерпретации Мейерхольда и Прокофьева состоялся. На человеческие действия, на скорбное одинокое «вопросание» даёт свой молчаливый ответ Мироздание.

«Генеральная интонация» «Бориса Годунова» Мейерхольда — Прокофьева коснулась запретной «территории смыслов» советской страны. По сходной причине десятилетием позже была оборвана столь блистательно начавшаяся история кинофильма «Иван Грозный» С.М. Эйзенштейна — С.С. Прокофьева. Для нас же эти недоваплощённые в замыслах больших художников шедевры остаются примерами подлинной победы великих творческих идей над брэнностью породившего их трагического времени.



ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Помимо указанных сочинений, «пушкинская» тема в творчестве С.С. Прокофьева обнаруживается ещё в двух опусах: музыка к спектаклю «Египетские ночи» (1933–1934 годы, режиссёр А.Я. Таиров) и «Пушкинские вальсы» для симфонического оркестра ор. 120 (1949 год).
- ² Прокофьев С.С. Музыка к спектаклям «Борис Годунов», «Гамлет»: партитура и клавиш. М., 1973. 160 с. Далее в статье названия вокальных номеров и нотные примеры приводятся по данному изданию.
- ³ Прокофьев С.С. Музыкально-драматическая композиция по трагедии А.С. Пушкина: партитура и клавиш. М., 1983. 120 с.
- ⁴ Режиссёр М.О. Кнебель; дирижёр А.И. Фролов.
- ⁵ Постановка А.В. Эфроса; режиссёр Г.И. Павлов; звукорежиссёр А.П. Стодольник; ведущий оператор В.И. Полухин; художник В.Я. Дургин.
- ⁶ Постановка и либретто Н.Н. Боярчикова; художник А.В. Коженкова; дирижёр О.М. Белунцов.
- ⁷ Более подробно см.: Рязанцева Ю.С. От драмы к балету. СПб., 2011. 100 с.
- ⁸ Симфонический оркестр Берлинского радио и камерный хор РИАС под управлением М.В. Юровского; второй дирижёр Д.М. Юровский.
- ⁹ Более подробно см.: Cohen Patricia. A Lost “Boris Godunov” is Found and Staged. The New York Times. 2007. April, 11. Page B1; Юзефович В.А. Звено из цепи нереализованных контактов // Музыкальная академия. 2007. № 3. С. 64–74.
- ¹⁰ Автор литературно-музыкальной композиции А.А. Чепуров, дирижёр В.А. Чернушенко.
- ¹¹ Государственный академический симфонический оркестр России имени Е.Ф. Светланова и камерный хор МГК им. П.И. Чайковского под управлением В.М. Юровского. В роли С.С. Прокофьева — А.В. Семёнов, в роли В.Э. Мейерхольда — М.З. Левитин.
- ¹² См.: Медушевский В.В. Интонационная форма музыки: Исследование. М., 1993. 262 с.
- ¹³ Цит. по: Захава Б.Е. Два сезона (1923–1925) // Встречи с Мейерхольдом / Ред.-сост. Л.Д. Вендровская. М., 1967. С. 281.
- ¹⁴ Пушкин А.С. Борис Годунов // Пушкин А.С. Собрание сочинений в 10 томах. Т. 4. Евгений Онегин, Драматические произведения / Ред. Д.Д. Благой, С.М. Бонди, В.В. Виноградова, Ю.Г. Оксман. М., 1959–1962. С. 278.
- ¹⁵ Мы пользуемся термином *косвенная* музыкальная характеристика, аргументируя это тем, что и Прокофьев, и Мейерхольд *намеренно* не указывают принадлежность «Песни одинокого путника» тому или иному персонажу.
- ¹⁶ См.: Холопов Ю.Н. Гармония: Теоретический курс: Учебник. СПб., 2003. С. 145–148.
- ¹⁷ Цит. по: Прокофьев С.С. Музыка к спектаклям «Борис Годунов», «Гамлет»: партитура и клавиш. М., 1973. С. 83.
- ¹⁸ Гладков А.К. Мейерхольд: В 2-х тт. Т. II. Пять лет с Мейерхольдом. Встречи с Пастернаком. М., 1990. С. 178.
- ¹⁹ См.: Холопов Ю.Н. Гармония: Теоретический курс: Учебник. СПб., 2003. С. 143–145.
- ²⁰ В данном случае автор пользуется терминологией, которая предложена Ю.Н. Холоповым (см.: Холопов Ю.Н. Лады Шостаковича. Структура и систематика // Шостаковичу посвящается: 1906–1996. Сборник статей к 90-летию со дня рождения композитора / Сост. Е.Б. Долинская. М., 1997. С. 62–78).
- ²¹ Ильинский И.В. Сам о себе. М., 1973. С. 304.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бартиг К. «Пиковая дама» Прокофьева и пушкинский юбилей 1937 года // С.С. Прокофьев: к 125-летию со дня рождения. Письма, документы, статьи, воспоминания / Ред.-сост. Е.С. Власова. М.: Композитор, 2016. С. 374–407.
2. Борис Годунов // Мейерхольд репетирует: В 2 т. Т. II. Спектакли 30-х годов / Сост. и коммент. М.М. Ситковецкой. М.: Артист. Режиссёр. Театр, 1993. С. 211–306.
3. Казанцева Л.П. Мелодия и интонация // Проблемы музыкальной науки. 2016. № 1. С. 5–12.



4. Казанцева Л.П. Подтекстовые смыслы в музыке // Музыкальное содержание: пути исследования: Сб. материалов науч. чтений / ред.-сост. Л.П. Казанцева. Краснодар: Изд. дом «ХОРС», 2009. С. 11–22.
5. Мейерхольд В.Э. Письмо к С.С. Прокофьеву // Творческое наследие В.Э. Мейерхольда / Ред.-сост. Л.Д. Вендровская, А.В. Февральский. М.: ВТО, 1978. С. 392–401.
6. Непомнящий В.С. «Наименее понятый жанр» // Поэзия и судьба. Над страницами духовной биографии Пушкина / В.С. Непомнящий. М.: Советский писатель, 1987. С. 261–308.
7. Прокофьев С.С. Изучайте текст, театр, оркестр // Прокофьев о Прокофьеве: Статьи, интервью / Ред.-сост. В.П. Варунц. М.: Советский композитор, 1991. С. 143–144.
8. Февральский А.В. Прокофьев и Мейерхольд // Сергей Прокофьев. Статьи и материалы / ред. И.В. Нестьев, Г.Я. Эдельман. М.: Музыка, 1965. С. 98–105.
9. Холопова В.Н. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм: Учебное пособие / В.Н. Холопова. СПб.: Лань, 2010. 368 с.
10. Шувалова А.А. О приёмах работы С. Прокофьева над музыкальными сочинениями (на материале высказываний композитора и его современников) // Проблемы музыкальной науки. 2016. № 2. С. 147–152.

Об авторе:

Поршнева Иван Денисович, студент I курса историко-теоретического факультета (специальность «Музыковедение»), Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского (125009, г. Москва, Россия),
ORCID: 0000-0002-7920-1977, porshnev-music98@mail.ru

REFERENCES

1. Bartig K. «Pikovaya dama» Prokof'eva i pushkinskiy yubiley 1937 goda [“The Queen of Spades” by Prokofiev and the Pushkin Jubilee of 1937]. *S.S. Prokof'ev: k 125-letiyu so dnya rozhdeniya. Pis'ma, dokumenty, stat'i, vospominaniya* [S.S. Prokofiev: to the 125th Anniversary of his Birth. Letters, Documents, Articles, Memoirs]. Ed. by E.S. Vlasova. Moscow: Kompozitor, 2016, pp. 374–407.
2. Boris Godunov. Meyerkhol'd repetiruet: V 2 t. T. II [Boris Godunov. Meyerhold Rehearses: In 2 vol. Vol. II]. *Spektakli 30-kh godov* [Performances of the 30s]. Comp. and comments. M.M. Sitkovetskaya. Moscow: Artist. Rezhisser. Teatr, 1993, pp. 211–306.
3. Kazantseva L.P. Melodiya i intonatsiya [Melody and Intonation]. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2016. No. 1, pp. 5–12.
4. Kazantseva L.P. Podtekstovye smysly v muzyke [Subtextual Meanings in Music]. *Muzykal'noe sodержanie: puti issledovaniya: Sb. materialov nauch. chteniy* [Musical Content: Research Paths: Coll. materials of scientific readings]. Ed.-comp. L.P. Kazantseva. Krasnodar: Publishing House «KHORS», 2009, pp. 11–22.
5. Meyerkhol'd V.E. Pis'mo k S.S. Prokof'evu [Meyerhold V.E. Letter to S.S. Prokofiev]. *Tvorcheskoe nasledie V.E. Meyerkhol'da* [Creative Heritage of V.E. Meyerhold]. Ed. by L.D. Vendrovskaya, A.V. Fevral'skiy. Moscow: VTO, 1978, pp. 392–401.
6. Nepomnyashchiy V.S. «Naimenee ponyatyy zhanr» [“The Least Understood Genre”]. *Poeziya i sud'ba. Nad stranitsami dukhovnoy biografii Pushkina* [Poetry and Fate. Above the Pages of Pushkin's Spiritual Biography]. Moscow: Sovetskiy pisatel, 1987, pp. 261–308.
7. Prokof'ev S.S. Izuchayte tekst, teatr, orkestr [Prokofiev S.S. Study the text, theater, orchestra]. *Prokof'ev o Prokof'ev: Stat'i, interv'y* [Prokofiev about Prokofiev: Articles, Interview]. Ed.-comp. V.P. Varunts. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1991, pp. 143–144.
8. Fevral'skiy A.V. Prokof'ev i Meyerkhol'd [Prokofiev and Meyerhold]. *Sergey Prokof'ev. Stat'i i materialy* [Sergey Prokofiev. Articles and Materials]. Ed. I.V. Nestyev, G.Ya. Edelman. Moscow: Muzyka, 1965, pp. 98–105.
9. Kholopova V.N. *Teoriya muzyki: melodika, ritmika, faktura, tematizm: Uchebnoe posobie* [Music Theory: Melody, Rhythm, Texture, Thematism: Study guide]. St. Petersburg.: Lan, 2010. 368 p.



10. Shuvalova A.A. O priemakh raboty S. Prokof'eva nad muzykal'nymi sochineniyami (na materiale vyskazyvaniy kompozitora i ego sovremennikov) [Concerning Sergei Prokofiev's Manner of Working on his Musical Compositions (on the Material of the Composer's and His Contemporaries' Statements)]. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*, 2016. No. 2, pp. 147–152.

About the author:

Ivan D. Porshnev, first-year student at the Faculty of History and Theory (specialty «Musicology»), Moscow State P.I. Tchaikovsky Conservatory (125009, Moscow, Russia),
ORCID: 0000-0002-7920-1977, porshnev-music98@mail.ru

