

К вопросу о воплощении комического в творчестве С.С. Прокофьева

Научный руководитель – Павлова Полина Анатольевна

Моисеева Ольга Алексеевна

Студент (специалист)

Московская государственная консерватория (университет) имени П.И. Чайковского,
Москва, Россия

E-mail: moiseevaolya03@gmail.com

Самобытность творчества Прокофьева напрямую связана с разноплановостью образного строя. Сам композитор в «Автобиографии» обозначил основные линии своего творчества: классическая, новаторская, токкатная, лирическая и гротескная [6].

Для поиска характерных черт и приемов воплощения комического мы обратились к музыкальному театру композитора в расширенном понимании: как оперному (оперы «Любовь к трем апельсинам», «Дуэнья»), балетному (балет «Сказка про шута...»), так и инструментальному (фортепианный цикл «Сарказмы»), поскольку театральность – главная черта композиторской личности Прокофьева.

Актуальность проблемы определения средств комического на примере творчества Прокофьева состоит в том, что на данный момент имеется мало литературы, которая указывала бы на конкретные приемы воплощения юмора в музыке. Сложно найти исследователя, который не отмечал бы остроумие и комизм в музыке Прокофьева, и так же сложно найти того, кто подробно описывал бы его воплощение.

Оттолкнувшись от общих принципов, предложенных Б.Б. Бородиным в книге «Комическое в музыке» [1], мы составили новую классификацию, актуальную для творчества С.С. Прокофьева, выделив 4 основные группы.

Группа **сопоставлений** содержит приемы, связанные с принципом неожиданности – неотъемлемой части комического во всех проявлениях: внезапные ладотональные сдвиги, резкие изменения метроритма и динамики, столкновения семантически далеких интонационных и образных сфер, нарочитая театральность, преувеличенные контрасты, внезапные смены событий и музыкальные «переодевания».

Ярчайшим примером для обобщенной демонстрации приемов этой группы является балет «Сказка про шута...», драматургия которого полностью построена на противопоставлении образных сфер Шута и семерых шутов. Сам автор оценивает партитуру достаточно высоко, а единство режиссерской и композиторской мысли позволило создать контрастную драматургию [3]. Это проявляется в полярных музыкальных средствах: резкое звучание медной группы, диссонантные гармонии, полиритмия, нарочитая акцентировка, предельная динамика семерых шутов и чистые тембры деревянных духовых, струнных инструментов, преобладание консонантных и мягких гармоний, ровный ритм, плавные мелодические линии и тонкая нюансировка, характерная для Шута.

Принцип подчеркнутого, **намеренного совпадения** проявляется в прямой иллюстрации текста (программы) средствами музыкального языка, примитивизации – гипертрофии жанровых, интонационных, ритмических или фактурных стереотипов, вызывающей их критическое переосмысление; имитации определенных звуков реальности. Например, имитация смеха в «Сарказме» №5, ор. 17 – неистово хохочущая тема первого раздела трансформируется в сухую и жуткую усмешку в репризе, что соответствует авторской программе. Цикл завершается «сарказмом над сарказмом». Исследователи отмечают в связи с этим мефистофельское начало и непозволительные музыкальные дерзости, похлесткости превосходящие поэзию раннего Маяковского [5].

Группа **намеренного несовпадения** основана на деформации различных параметров музыкального языка, ладовых, ритмических и фактурных норм. Искомое отклонение от всегда представлено в преувеличенном виде.

Иногда несоответствие приводит к пародии: вдруг появляющиеся колористичная аккордика и изошренная агогика в «Сарказме» № 2 создают аллюзию на стиль импрессионистов и обличают его ремаркой «сухо, без педали». Эта же пьеса заканчивается пародией на скрябинский 25-звучный аккорд из заключения 7 сонаты [2], высмеивая чуждые автору художественные принципы. Третья пьеса из цикла с помощью средств фактуры, использования типизированной мелодии с нисходящим поступенным движением (ремарка «рыдая») и секвенций в сочетании с намеренно усложнённой Прокофьевым гармонией иронически воспроизводит стиль С. Рахманинова. Издевательски в низком регистре и предельной динамике звучит мелодия прелюдии e-moll Ф. Шопена в «Сарказме» №4.

Иногда гипербола затрагивает внешние или внутренние качества персонажа, создавая **комический портрет**: остигатное движение одержимых медиков, безостановочно перечисляющих диагнозы, «хриплый бас» Кухарочки и ее лейттембр (солирующая туба) из «Любви к трем апельсинам», хромающая походка Мендозы из «Дуэньи», изображенная средствами «инверсии» привычной фактуры (бас-аккорд). Отдельное сочинение, представляющее комический портрет — романс «Болтунья», где неутомная Лида произносит захлебывающуюся скороговорку, едва успевая за движением и без того активной мелодии.

Неотъемлемые элементы создания комического эффекта в музыке Прокофьева — гипербола и оксюморон, позволяющие автору мгновенно активизировать внимание слушателя и безошибочно передать то или иное впечатление. Подобные средства свойственны всем группам нашей классификации, а конкретные коммуникативные приемы [4] позволяют образовать классификацию в зависимости от конкретного воплощения в музыке и связи с программой.

Источники и литература

- 1) Бородин Б.Б. Комическое в музыке. Екатеринбург, 2004.
- 2) Гаккель Л. Е. Фортепьянное творчество С.С. Прокофьева. М., 1960.
- 3) Долинская Е. Б. Театр Прокофьева. Исследовательские очерки. – М., 2012.
- 4) Медушевский В.В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М., 1976.
- 5) Нестьев И.В. С.С. Прокофьев. М, 1957.
- 6) Прокофьев С.С.. Материалы, документы, воспоминания. Издание второе, дополнительное. М., 1961.