

**Е. Р. СКУРКО***Уфимский государственный институт искусств имени З. Исагилова**г. Уфа, Россия**ORCID: 0000-0003-3025-3183***Роман Леденёв и Сергей Прокофьев: точки соприкосновения**

В статье рассматривается проблема влияния С. Прокофьева на процесс формирования художественного мира композитора Р. Леденёва, как и многие его современники, выросшего «под прокофьевским солнцем» (А. Шнитке). Рассматриваются сочинения раннего периода (конец 1940–рубеж 1950–1960-х годов). В поле зрения попадают первые инструментальные сочинения Леденёва (Соната для кларнета и фортепиано ор. 1, Соната памяти Сергея Прокофьева ор. 3, Сонатина для фортепиано ор. 4, Струнный квартет ор. 7, Скрипичный концерт ор. 12), кантатно-ораториальные («Слово о полку Игореве» ор. 2, «Ода партии» ор. 10) в их сопоставлении с музыкой Прокофьева. Параллели с Прокофьевым прослеживаются в произведениях Леденёва на уровне поэтики, драматургии, тематизма, формы. В то же время подчёркиваются проявившиеся уже на данном этапе индивидуальные свойства стиля композитора, которые станут определяющими в его творчестве на протяжении последующих десятилетий. Имеются в виду доминирующая в образно-поэтической системе Леденёва сфера лирики как картинно-живописного, так и монологического характера, драматургия экстенсивного типа, роль жанра микроминиатюры, объединённой в микроциклы. Речь также идёт об отражении в музыкальном языке типичных для творчества композиторов-«шестидесятников» принципов письма. Итогом художественных поисков Леденёва оказывается определяющий индивидуальность его стиля синтез интонационности, идущей от русской песенности, Прокофьева, «нововенцев», Шостаковича, а также от «свиридовского направления», к которому Леденёв приходит в конце 1970-х годов.

**Ключевые слова:** влияние Прокофьева, стиль Леденёва, поэтика, жанры, лирика, эпика, драматургия, тенденция монологичности.

*Для цитирования / For citation:* Скурко Е.Р. Роман Леденёв и Сергей Прокофьев: точки соприкосновения // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 1. С. 38–53. DOI: 10.17674/2782-3601.2022.1.038-053

**EVGENIYA R. SKURKO***Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov, Ufa, Russia**ORCID: 0000-0003-3025-3183***Roman Ledenev and Sergey Prokofiev: Points of Contact**

The article deals with the problem of S. Prokofiev's influence on the process of the artistic world formation of the composer R. Ledenev, who like many of his contemporaries, grew up “under the Prokofiev sun” (A. Schnittke). The works of the early period (late 1940–the turn of the 1950s–1960s)



are considered. Ledenev's first instrumental compositions come into view (Sonata for Clarinet and Piano Op. 1, Sonata in Memory of Sergei Prokofiev Op. 3, Sonatina for Piano Op. 4, String Quartet Op. 7, Violin Concerto Op. 12), cantata and oratorio ("The Word about Igor's Regiment" Op. 2, "Ode to the Party" Op. 10) in their comparison with Prokofiev's music. Parallels with Prokofiev can be traced in Ledenev's works at the level of poetics, dramaturgy, thematism, form. At the same time, the individual properties of the composer's style that have already manifested at this stage are emphasized, which will become decisive in his work over the next decades. This refers to the dominant sphere of lyricism in Ledenev's figurative-poetic system, both of a pictorial and monological nature, an extensive type of dramaturgy, the role of the genre of microminiatures combined into microcycles. We are also talking about the reflection of the principles of writing typical for the work of composers of the "sixties" in the musical language. The result of Ledenev's artistic search is a synthesis of intonation that determines the individuality of his style, coming from Russian songwriting, Prokofiev, "New Vienna School", Shostakovich, as well as from the "Sviridov direction", to which Ledenev came in the late 1970s.

**Keywords:** Prokofiev's influence, Ledenev's style, poetics, genres, lyrics, epic, dramaturgy, monologue tendency.

Можно назвать несколько ключевых фигур, определивших пути развития мировой музыкальной культуры во второй половине XX века. Среди них, прежде всего, К. Дебюсси, И. Стравинский, А. Шёнберг и его школа, С. Прокофьев, Д. Шостакович. Силь, поэтика каждого из названных классиков – в разных «пропорциях» – нашли отражение в творчестве отечественных композиторов-«шестидесятников». Так, о влиянии Прокофьева справедливо говорят в связи с сочинениями Р. Щедрина [18, с. 41, 52] и С. Слонимского [1, с. 158–160], Б. Тищенко [4, с. 10] и Н. Сидельникова [2, с. 15] и других авторов, созданными как в период становления творческой индивидуальности каждого (1950–1970-е годы), так и на последующих этапах. Как пишет С. Слонимский в очерке с примечательным названием «Трагическая судьба солнечного музыканта», «влияние ... музыки Прокофьева на послевоенное поколение русских композиторов в 50-е годы было почти превалирующим, особенно в Москве» [15, с. 122]. Важную роль играло творчество Прокофьева в процессе фор-

мирования и развития национальных культур бывшего СССР.

В этом контексте особый интерес представляет творчество Р. Леденёва (4 декабря 1930–15 августа 2019), в котором получают глубоко индивидуальное отражение разные стилевые тенденции, характерные для отечественной музыки обозначенного периода, в том числе и тесно связанные со стилем Прокофьева.

А. Шнитке в статье 1962 года о ранней фортепианной Сонате памяти С. Прокофьева (ор. 3, 1953) писал: «Как и многие наши современники, Леденёв вырос под «прокофьевским солнцем» [20, с. 17]. И действительно, сочинения Прокофьева стали для Леденёва мощным творческим импульсом на раннем этапе – с конца 1940-х до рубежа 1950–1960-х годов<sup>1</sup>. Об этом, казалось бы, уже достаточно много сказано в статьях С. Савенко [11], В. Холоповой [18], а также автора настоящей работы [12, 13, 14]. Данный ряд дополняют размышления Леденёва, высказанные в разнообразных беседах и интервью, в мемуарных «Со своей колокольни» и «Чёрных тетрадах» [8], в многочислен-

ных статьях, эссе и т. д. Тем не менее сейчас, когда завершён жизненный и творческий путь Романа Семеновича и всё его творчество предстаёт как единый текст, на некоторых гранях проблемы Леденёв – Прокофьев хотелось бы сделать акцент и, в частности, ответить на два вопроса:

– в чём, на каких уровнях творчества в ранних сочинениях Леденёва проявляется влияние Прокофьева;

– какие черты прокофьевского стиля получают продолжение в сочинениях Леденёва последующих десятилетий, коррелируя как с другими стилевыми истоками, так и с его собственным авторским стилем.

Когда не стало Прокофьева, студенту Московской консерватории Леденёву было 23 года. Он никогда не встречался с Прокофьевым, объяснив это значительно позднее, в 1991 году в эссе «Его музыка живёт», посвящённом 100-летию со дня рождения великого композитора: «Мне как-то неважно было его хорошенько рассмотреть, знать о нём какие-то подробности. Достаточно было его музыки, её я хотел знать всю» [5, с. 232]. И далее: «В мои юные годы (учёба в ЦМШ после войны – Е.С.) музыка Прокофьева завладела мной целиком, заполнив всё пространство до горизонта. ... С того момента я начал слышать Прокофьева, понимать его, жадно поглощать эту удивительную музыку» [Там же, с. 231].

В эссе создаётся многогранный, ёмкий портрет композитора, и в то же время в музыке Прокофьева высвечиваются определённые черты, которые оказались созвучны и художественному миру Леденёва (о них – чуть позднее).

В контексте формирующегося стиля параллели с Прокофьевым проявляются в выборе жанров, в типах образов, особенностях драматургии, а также в тематизме, формообразовании, лексике. Впоследствии эти связи приобретают опосредо-

ванный характер, становятся одним из компонентов синтеза, лежащего в основе авторского «открыто ассоциативного», по терминологии Г.В. Григорьевой, стиля Леденёва 1970–2000-х годов.

Жанровыми ориентирами для Романа Леденёва на раннем этапе становятся сочинения Прокофьева, относящиеся к разным периодам творчества. Это наглядно иллюстрирует следующая таблица, в которой приводятся произведения Р. Леденёва и С. Прокофьева, сопоставимые по типам жанров и тематике.

С особенной наглядностью следование Прокофьеву раскрывается в первыхopusax 1950-х годов: Сонате для кларнета и фортепиано op. 1, Сонате памяти Сергея Прокофьева op. 3, Сонатине для фортепиано op. 4, Струнном квартете op. 7 и некоторых других, что вполне естественно для начинающего автора.

Впоследствии, вспоминая свои ранниеopus'ы, Леденёв писал: «Каждое его (Прокофьева – Е.С.) сочинение – старое и новое – пробуждало огромный интерес и звало к подражанию (курсив мой. – Е.С.)» [6, с. 5]. Так, сравнивая свой цикл «Русские песни (семь песен на народные тексты)» op. 5, написанный «по следам его (Прокофьева – Е.С.) замечательных, свежих «Русских песен»<sup>2</sup>, Леденёв подчёркивает в них «нечто похожее (на прокофьевские – Е.С.)»: принцип «якобы обработки... Стиль и язык» » [Там же].

Принцип «подражания», точнее, намеренной стилизации, лежит в основе Фортепианной сонаты op. 3 (1953) памяти Прокофьева (см.: [18, с. 139]), которую А. Шнитке назвал «музыкальным памятником ушедшему композитору» [20, с. 18]. В Сонате Леденёв ориентируется на характерные свойства драматургии, темо- и формообразования, музыкального языка фортепианных сонат Прокофьева (гармония, интонационный строй мелодики и др.)<sup>3</sup>.



| Р. ЛЕДЕНЁВ                                                                                                                                                        | С. ПРОКОФЬЕВ                                                                                                                                                                                                                         |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Соната для фортепиано памяти Сергея Прокофьева ор. 3. 1953,<br>Сонатина для фортепиано ор. 4. 1954;                                                               | Сонаты для фортепиано;<br>Две сонатины для фортепиано ор. 54;                                                                                                                                                                        |
| Детская сюита для малого симфонического оркестра ор. 6. 1957;<br>Детский альбом для фортепиано» ор. 9. 1959–1961;                                                 | «Гадкий утёнок» (ор. 18); «Сказки старой бабушки» (ор. 31); Детская музыка (ор. 65);<br>«Петя и волк» (ор. 68) и др.;                                                                                                                |
| Музыкальные картинки ор. 26 (1962–1982);                                                                                                                          | Музыкальные картинки;                                                                                                                                                                                                                |
| «Ода радости». Кантата для 4-х солистов и оркестра на стихи П. Неруды в пяти частях ор. 8 (1956–1958);<br>«Ода партии» для симфонического оркестра ор. 10 (1961). | Кантата к 20-летию Октября ор. 74 на тексты из К. Маркса, Ф. Энгельса, В. Ленина, И. Сталина<br>«Здравница» ор. 85. Слова народные;<br>Праздничная поэма «Тридцать лет» ор. 113;<br>Кантата «Расцветай, могучий край» ор. 114 и др.; |
| Оратория «Слово о полку Игореве» ор. 2 (1952–1954);                                                                                                               | Кантата «Александр Невский» ор. 78;                                                                                                                                                                                                  |
| Семь песен на народные тексты для голоса и фортепиано <i>Леденёва</i> ор. 5 (1953–1958).                                                                          | Обработки русских народных песен в 2-х тетрадах ор. 104.                                                                                                                                                                             |

Впоследствии своеобразной аркой к этому *opus'у* и шире – ко всему «прокофьевскому» периоду творчества станут «Лирические вариации» на тему главной партии Девятой сонаты Прокофьева ор. 52 (1996), как писал Леденёв, стилистически «...около Прокофьева ... дань ... благодарности замечательному композитору» [6, посл. стр. обложки]. Более того, в разных вариациях этого сочинения, как и прежде, возникают аллюзии на тематизм и образы Прокофьева, например, на тарантельные главные партии финалов Второй, Восьмой сонат, первых частей Шестой и Седьмой, на скерцозные, лирические, фантастические темы-образы, со «стукающим» остигнутым ритмом и т. д. В то же время в «Лирических вариациях» прослеживаются новые черты как отражение и синтез стилизованных «зигзагов» Леденёва 1960–1990-х годов<sup>4</sup>. Имеются в виду опора на краткие тематические образования, гармоническая, интонацион-

ная свобода (вплоть до элементов пуантилизма), а наряду с этим – характерная напевность, хоральность, опора на диатоническую трезвучную гармонию, усложнённую хроматическими неаккордовыми звуками. Однако главное – преобладание в цикле лирики. Таковы «задающая тон» тема Прокофьева, обрамляющая цикл из десяти вариаций, нечётные вариации (3-я, 5-я, 7-я, 9-я), выполняющие функцию лирического, напевного рефрена в рондо как «формы второго плана» (термин В. Протопопова).

Соната памяти Прокофьева с применённым в ней принципом стилизации открывает обширную область мемориальных сочинений Леденёва разных жанров, созданных в 1990–2000-е годы, большая часть которых была объединена в восемь «Тетрадей памяти» – своеобразный «музыкальный пантеон» ушедших друзей, коллег, кумиров. Среди них Д. Шостакович и Г. Свиридов, Э. Денисов и А. Шнитке,

В. Гаврилин и Б. Чайковский, Н. Каретников и многие другие. В сочинениях либо цитируются, либо, как в Сонате памяти Прокофьева, воссоздаются знаковые для стиля каждого адресата образные, лексические и другие элементы, входящие в интертекстуальное взаимодействие с авторским стилем Леденёва – проблема, требующая отдельного углублённого изучения.

Аналогии с Прокофьевым возникают и в обращении к темам Родины, партии, претворяемым в двух ракурсах: официальном и личностном.

В первом случае можно назвать типичные для советской идеологии и обязательные для творчества композитора той эпохи «Оду партии» Леденёва для симфонического оркестра ор. 10 (1961). У Прокофьева – это «Кантата к 20-летию Октября» ор. 74 (1937), «Праздничная поэма “Тридцать лет”» ор. 113 (1947), «Здравица» ор. 85 (1939), а также другие сочинения композитора (в том числе массовые песни), написанные и до, и после печально знаменитого Постановления 1948 года.

Однако даже в произведениях на такие, казалось бы, клишированные («канонизированные») темы и у зрелого Прокофьева, и у молодого Леденёва проявились индивидуальные черты, выделявшие их опусы из потока типичных «соцреалистических» творений тех лет. Так, в Кантате к 20-летию Октября ор. 74 Прокофьев в соответствии с требованием времени идёт по пути монументализации жанра, тем самым как бы подчёркивая значимость вербального ряда – текстов Маркса, Ленина, Сталина. Об этом, прежде всего, свидетельствует грандиозный исполнительский состав (500 человек)<sup>5</sup>, а также структура произведения, некоторые собственно исполнительские и другие приёмы, о которых, в частности, пишет в своей монографии И. Нестьев [8, с. 402–408]. Однако в то же время исследователь справедливо класси-

фицирует сочинение в качестве «одной из кульминаций в творческом развитии Прокофьева тридцатых годов, доминантой его новаторских исканий в русле современной тематики» ([Там же, с. 408] – Курсив мой. – Е.С.).

В кантате «Здравица» (1939) на народные слова, воспевающие роль и величие тов. Сталина, счастливую, радостную, жизнь в «свободной» советской стране, Г. Рождественский, исходя из музыкального материала, предполагает, что композитор «смеялся над народным текстом. Не верил в него внутренне» [9, с. 11]. При этом дирижёр отмечает поразительную мелодическую красоту произведения [Там же]. Эпико-жанровый тип драматургии, монтаж-«калейдоскоп» контрастных эпизодов эпического и торжественно-гимнического («славильного»), плясового (символ весёлой и радостной жизни), лирического (выражение любви к тов. Сталину) характера, составляющие основу художественного текста «Здравницы», в то же время вызывают ощущение иносказания, возможно, скрытой иронии.

Леденёв идёт иным путем, в чём-то более решительного переосмысления «славильной» темы как таковой. «Ода партии», название которой *a priori* настраивает на торжественно-патриотический лад в русле метода соцреализма, отличается от *opus’ов* советских композиторов, названных в своё время А. Райкиным «ураториями»<sup>6</sup>, своей лирической интонацией. Отсюда – нетрадиционная трактовка «канонизированной» темы и жанра в целом, исполнительского состава и т. д.

Композитор отказывается от вербального текста и хора, нарушая тем самым жанровый канон оды как произведения поэтического или музыкально-поэтического. Тем самым Леденёв обретает свободу выбора выразительных средств, а также возможность избежать пафоса и гимнично-



сти, чрезмерных в большинстве подобных случаев. Более того, обозначив жанр произведения как «ода» – изначально, торжественная песня<sup>7</sup>, – Леденёв стилистически подчёркивает слово песня, причём песня лирико-эпического типа, словно подхватывая линию подобных тем Прокофьева.

Такова лежащая в основе «Оды» напевная диатоническая кантилена, восходящая к русским песням. Отсюда – куплетно-вариантная основа формы трехчастной композиции с использованием подголовочной полифонии, фактурного варьирования, преимущественно тихая динамика (*p*, *pp*, *mf*) на протяжении первой и средней частей. Усиление «одических» свойств жанра, трансформация лирической песни в торжественно-эпический гимн, растворение темы в «колокольных» фигурациях *tutti* происходят лишь в репризе и коде.

Подобная направленность драматургического развития, в свою очередь, влечёт за собой нетрадиционность как исполнительского состава, так и трактовки оркестра. Партитура «Оды» включает 8 валторн, 2 тубы, литавры, 4 арфы, орган, расширенную группу струнных инструментов. Причём доминирующую роль играют струнные (в сочетании с четырьмя арфами), получающие хоровую трактовку на протяжении песенных разделов формы; валторны, впервые появившись в средней части, приносят пасторальный оттенок и используются чрезвычайно экономно. Лишь во вступлении и динамической репризе композитор обращается к динамике *ff* и *fff*, *tutti* оркестра с *divisi* всех струнных инструментов. В результате жанровая семантика оды получает опосредованное воплощение.

В «Оде партии» находит отражение ряд отличительных особенностей, которые станут чрезвычайно важными для стиля Леденёва последующих лет: тенденции лирической (лирико-эпической) трактовки

жанра, камерности, индивидуализации ансамбля<sup>8</sup>. Отдельно следует отметить предпосылки сонорики: применение микрополифонии в сочетании с полиостинатностью (обрамляющие разделы), *glissandi* четырёх арф как сквозной колористический приём и некоторые другие. Тип песенной (или романсовой) темы станет основой Концерта-романса, Концерта-поэмы, Симфонии в простых ладах и т. д.

Вместе с тем на раннем этапе творчества Леденёва ярко заявляет о себе героико-эпическая тема, связанная с историческим прошлым России, идущая от художественной традиции русской музыки XIX века (Глинка, Бородин, Глазунов, Прокофьев). Такова оратория «Слово о полку Игореве» ор. 2 (1952–1954 – 1-я редакция и 1977 – завершение 2-й) – дипломная работа Леденёва, отдельные страницы которой коррелируют с кантатой «Александр Невский», с Эпиграфом и тематизмом многих эпизодов оперы «Война и мир», Пятой симфонии<sup>9</sup>.

Параллели с Прокофьевым отчасти возникают и в судьбе леденёвского «Слова о полку Игореве», за которое композитор получил неудовлетворительную оценку на выпускном экзамене в Московской консерватории (1952 год). Поскольку в начале 1950-х годов были ещё особенно свежи призывы печально знаменитого Постановления 1948 года к искоренению «формализма», Леденёва, как, впрочем, в 1948 году и самого Прокофьева, «клеямили позором» на обсуждении в Союзе композиторов, обвиняя в «наивном перепевании азов формализма» (из беседы с композитором в 2006 году). Правда, следует заметить, что уже через год «ярлык» был снят (приближалась эпоха «оттепели»), и композитор успешно окончил консерваторию.

Продолжение героико-эпической линии можно обнаружить в Скрипичном концерте Леденёва. Итогом его художественной

концепции оказывается кода, утверждающая могучее, императивное начало, силу и величие духа человека (пример 1). Именно так в последних тактах воспринимается вариант изначально монологической, рефлексивной темы главной партии, о которой речь пойдёт далее.

В своём роде завершением данной линии творчества Леденёва оказывается

«богатырский» финал Симфонии в простых ладах.

Наибольший же интерес представляет другая грань трактовки образа России, не связанная с героикой, но приобретающая в музыке Леденёва, как и Прокофьева, Рахманинова, глубоко личностные смыслы.

Имеется в виду особый тип светлой, прозрачной лирики, часто с эпической

Пример 1.

Р. Леденёв. Скрипичный концерт

Poco più sostenuto eroico

The musical score is for the beginning of the Violin Concerto by R. Ledenev. It is in 4/4 time and features a variety of instruments including Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Contrabassoon, Cor Anglais, Trumpet, Trombone, Tuba, Timpani, Grand Cymbal, Mallets, Piano, Violoncello solo, Violins I and II, Viola, Violoncello, Contrabass, and Double Bass. The music starts with a forte (ff) dynamic and includes markings for crescendo and decrescendo. The tempo is marked 'Poco più sostenuto eroico'.



«подсветкой», во многом идущий от вступительных тем Третьего фортепианного концерта, Седьмой симфонии, побочных партий Третьей, Шестой, Седьмой сонат и других опусов Прокофьева.

Леденёв в своём эссе в целом справедливо подчёркивает объективный характер лирики Прокофьева, которой не свойственны «излишняя рафинированность, хрупкие, субъективистские настроения», отброшенные «здоровой натурой Прокофьева, напористой, спортивной» [5, с. 231–232].

Характерным свойством прокофьевской лирики такого типа, проявившимся

и в ранних сочинениях Леденёва, оказывается опора на русскую песенность, восходящую к протяжным, былинным напевам [18, с. 18]. Отсюда – преобладание диатоники с вкраплениями хроматизмов, приносящих характерную хрупкость в интонационный строй, подголосочной полифонии, что сочетается со сдержанностью в выражении чувства. Таковы напоминающие некоторые темы Золушки, Джульетты нежные темы побочной партии (пример 2) и эпизода в разработке (*dolce*) Сонаты, главной партии Сонатины.

Данный ряд дополняют поэтичный «па-

стусческий наигрыш» побочной партии из Сонаты для кларнета и фортепиано ор. 1 (пример 3), напоминающая колыбельную побочная партия Скрипичного концерта (пример 4) и другие.

При этом в первых опусах Леденёва лирика подобного рода, как и у Прокофьева, возникает в окружении скерцозных, юмористических (Сонатина, 1 часть Квартета), скерцозно-гротесковых (Соната, 1 часть) или жёстких, агрес-

Пример 2. Р. Леденёв. Соната ор. 3, побочная партия



Пример 3. Р. Леденёв. Соната для кларнета и фортепиано ор. 1, побочная партия



Пример 4. Р. Леденёв. Концерт для скрипки с оркестром ор. 12, побочная партия.



сивно-токатных образов (финал Сонаты для кларнета и фортепиано, Скрипичный концерт и др.).

Впоследствии можно наблюдать две тенденции развития данной линии в разных жанрах творчества Леденёва: картинности, живописности – и монологичности.

Первая приводит к образованию особой области – «тихой» лирики, «тихой музыки», одному из важнейших направлений отечественной музыки последней трети минувшего столетия. Картинно-живописные свойства созерцательной лирики Прокофьева (некоторые «Мимолётности», светлые, с пасторальным оттенком побочные партии и темы эпизодов многих сонатных циклов), проявившиеся в сочинениях Леденёва 1950-х годов, оказываются доминирующими на протяжении всего его творчества и особенно – в последние десятилетия. Прежде всего, на это указывают поэтические названия сочинений и соответствующие им музыкальное содержание и лексика<sup>10</sup>. Тонкой акварельной звукописью проникнуты инструментальные, хоровые миниатюры, многочисленные медленные эпизоды концертов, часто введённые по принципу «стоп-кадра». В своём роде наиболее масштабной кульминацией картинности стала «Симфония в простых ладах “Русь зелёная и белоснежная”» (1991), названная Леденёвым в одной из бесед с автором статьи «симфонией-картиной» [14, с. 24].

Произошедшее в творчестве композитора к началу 1990-х годов окончательное смещение вектора поэтики в сторону «тихой лирики» подтверждается Эпилогом, введённым после упоминавшегося ранее «богатырского» финала. Такова «хрустально» звучащая в партии челесты диатоническая те-

ма-песня, которая воспринимается как выражение мечты, ностальгии, возможно, по тишине, красоте, гармонии в нашем дисгармоничном мире (пример 5).

Отмеченное свойство поэтики определяет экстенсивный тип драматургии и формы, не свойственный Прокофьеву, но характерный для музыки второй половины XX века. В творчестве Леденёва, помимо Симфонии, примерами могут служить Фортепианный Концерт-романс, монообразные миниатюры-зарисовки для разных составов (в своём роде «остановившиеся мгновения»).

Однако в то же время уже на раннем этапе (наиболее последовательно – в Скрипичном концерте) зарождается тенденция монологизации, не столь характерная для Прокофьева. Так, в цитируемом эссе Леденёв пишет: «По характеру своего гигантского дарования Прокофьев был больше склонен к картинности, чем к психологизации образов... Переживания его оперных персонажей объективизированы, театральны...» [5, с. 23]. Данное высказывание в определённой мере носит субъективный характер. В нём, как бы «за кадром», остались Симфония-концерт для виолончели с оркестром – концерт-монолог, концерт-драма, удивительные по своей силе монологические эпизоды Шестой симфонии и другие<sup>11</sup>. Тем не менее можно предположить, что именно назван-

Пример 5.

Р. Леденёв. Симфония в простых ладах. Эпилог.



ные опусы Прокофьева (наряду с симфониями, концертами, камерными ансамблями Д. Шостаковича и других композиторов старшего поколения) послужили для Леденёва одним из истоков психологически глубокой, эмоционально насыщенной лирики.

С этой точки зрения особенно показателен Концерт для скрипки с оркестром op. 12 (1961–1964), пограничное произведение, завершающее ранний этап творчества и открывающее новый.

Главная партия – тема-монолог в партии скрипки, звучащей в низком для инструмента регистре с «виолончельным» оттенком, и кларнета соло (авторская ремарка *cantabile*) – определяет характер всего произведения. Интонационное напряжение, возникающее благодаря опоре на краткие интонационные структуры декламационного характера, насыщенные хроматизмами, контрапунктическое соединение свободно развёртывающихся мелодических линий и сдерживающего мерного ритма «шага» в партии виолончелей и контрабасов передают углублённо-сосредоточенное состояние (пример 6).

В процессе развития тема утрачивает изначальные семантические свойства и

приобретает типичные для прокофьевской поэтики черты «колючей», «злой» или шутливой скерцозности, «адского пляса», грозной апокалиптической силы; как крик отчаяния, звучит в одной из кульминаций разработки. Это сопряжено с искажением интонационного строя. Изломанные интонационные ходы на тритоны, септимы, уменьшённые октавы, хроматизация всей ткани, постоянная ритмическая изменчивость попевок, жёсткие кластерные звучности, «рванные» ритмы в совокупности создают в отдельных эпизодах-«кадрах» картину адского пляса и ассоциируются с гротескными образами сонат и симфоний Прокофьева, симфоний и квартетов Шостаковича. При этом происходит дальнейшее (вслед за Прокофьевым) усиление свободы тональных отношений, хроматики, в отдельных случаях – выход за пределы ладотональности. Развитие данной тенденции приведёт в камерных сочинениях 1960–1970-х годов к атонализму и серийной организации музыкальной ткани.

Жанр монолога оказывается «общим знаменателем» для альтового Концерта-поэмы op. 13 (1964), Концерта-элегии op. 28 (1988) и Концертной речитации для виолончели с оркестром op. 38 (1990) – тенденция, начало которой было положено ранними опусами [12, с. 322]<sup>12</sup>.

Помимо лирики, эпике особый пласт ранних сочинений Леденёва, как упоминалось выше, образуют также идущие от Прокофьева скерцозность, моторность, токкатность, с характерной жёсткой динамикой оstinato ритма. Таковы «меркурианские» темы-образы побочной партии Сонатины, разработки в 1-й части и

Пример 6.

Р. Леденёв. Скрипичный концерт op. 12, главная партия.

The musical score for Example 6 is presented in five staves. The top staff is for Violin (A), marked 'Moderato' and 'I solo', with a 'p cantabile' instruction. The second staff is for Violin (B). The third staff is for Violoncello solo, marked 'p' and 'poco cresc.'. The fourth staff is for Violoncello, marked 'pp' and 'cresc.'. The bottom staff is for Contrabass, also marked 'pp' and 'cresc.'. The Violoncello part has a 'unis.' marking at the end. The score is in 4/4 time and shows a melodic line in the Violin (A) part and a rhythmic line in the Violoncello and Contrabass parts.

финала (*Allegretto scherzando*) Квартета, гротесково-агрессивный токкатный тематизм финалов Сонаты, Квартета, многочисленных эпизодов-«кадров» Скрипичного концерта и т. д.

Как правило, именно эти типы моторных тем-образов, окружающие лирические эпизоды или вторгающиеся в них, оказываются едва ли не главным источником контрастной драматургии сочинений и Прокофьева, и Леденёва. Более того, принцип переключения, подчас неожиданного, из одной образной сферы в противоположную отчасти сохраняется и в ряде поздних сочинений. Имеются в виду Концерт-романс (1981), Симфония (1991), «Метаморфозы темы Баха» (1993), «Контрасты» для струнного квартета памяти Шостаковича (2000) и некоторые другие. В этом проявляется основополагающий для Прокофьева тип монтажной драматургии, оказавший особое влияние на все рассмотренные выше инструментальные сочинения Леденёва раннего периода. Таковы, в частности, драматургия и композиция Скрипичного концерта, музыкальная ткань которого соткана из резко сменяющих друг друга ярко контрастных эпизодов-«кадров», в то же время образующих сквозную линию развития. Выразительный монолог главной партии трансформируется в гротесковом или остро-драматическом ключе. «Злая», или «игровая», скерцозность, жёсткие *ostinati*, токкатность чередуются с прозрачными по звучанию пасторальными «стоп-кадрами» на материале кантиленной побочной партии, грозное апокалиптическое звучание рассредоточенных кульминаций прерывается эпизодами, создающими поэтичный «образ тишины». Последний, как отмечалось, станет чрезвычайно важным знаком поэтики Леденёва в более поздних сочинениях.

Примечательно: в крупных инструментальных сочинениях Леденёва, начиная с

1960-х годов, происходит снижение роли монтажной драматургии, что восполняется усилением сквозных вариантно-разработочных процессов и обусловлено, прежде всего, последовательной монологизацией жанров и как результат – экстенсивным типом драматургии.

О влиянии Прокофьева на уровне формообразования ранних опусов Леденёва можно говорить в связи с ролью полифонии, динамизацией формы, приводящей к репризе «продолжающегося действия» и, прежде всего, к трансформации главной партии. Так, типичное для Прокофьева контрапунктическое соединение главной и побочной партий в репризе обнаруживается в Сонатине, первых частях Кларнетовой сонаты, Квартета, Сонаты памяти Прокофьева; проведение лирической темы в увеличении – в репризе Сонатины. В этом же ряду и другие полифонические приёмы (фуга в *Allegretto scherzando* из Квартета, фугато в одном из скерцозных эпизодов разработки Скрипичного концерта – данный ряд можно продолжить). Впоследствии в «веберновский период» творчества композитора это приведёт к концентрации полифонических принципов письма в условиях жанра микроминиаютюры и получит продолжение в сочинениях последующих десятилетий.

Подводя итоги, хочется подчеркнуть многообразие форм прокофьевского влияния, проявившегося в ранних сочинениях Леденёва на уровне поэтики, жанровой системы, драматургии, тематизма, композиции. Многие свойства стиля, возникшие «в русле Прокофьева», стали импульсом к дальнейшим художественным поискам композитора. При этом связи с Прокофьевым приобретают значительно более опосредованный характер и прослеживаются в произведениях 1970–2000-х годов через призму сложных стилизованных взаимодействий.



Леденёв – композитор новой эпохи, нового поколения, вобравший и пропустивший через себя, свою творческую индивидуальность, своё мировидение как традиции отечественной классики, так и новейшие тенденции музыки второй половины XX века, в эпицентре которых он находился.

В сочинениях Леденёва последующих десятилетий происходит как бы заострение и переосмысление стилевых находок раннего периода, связанных с Прокофьевым. Такова, прежде всего, судьба лирики в её разнообразных, тонких градациях, которая оказывается доминантой образно-поэтической системы Леденёва. В этом раскрываются черты неоромантизма, одной из важнейших стилевых тенденций и отечественной, и западноевропейской музыки 1970–1990-х годов. Отсюда монологизация всех жанров, экстенсивный тип драматургии, длительные угасающие завершения-многоточия, характерные для многих сочинений Леденёва, но не свойственные Прокофьеву и т. д.

Кроме того, несмотря на ярчайшее новаторство музыкального языка, стиля в целом, Прокофьев оставался в стороне от радикально-авангардных принципов письма композиторов «Нововенской школы». Леденёв же, как и его ближайшие современники, напротив, активно следует новейшим тенденциям, и в первую очередь Веберну, что наиболее последовательно раскрывается в тематизме сочинений 1960–первой половины 1970-х годов. Отсюда проистекают микроминиатюризмом форм (циклы микроминиатюр), тяготение к микротематическим структурам в условиях тотальной хроматики, атональности, серийности.

Проявившееся в ранних *opus'*ax внимание к тембру, применение сонорных приёмов письма станет важнейшим компонентом стиля Леденёва, как и в целом для композиторского мышления второй половины XX века.

Итогом «лабиринтов творчества» Леденёва (В. Холопова) оказывается определяющий индивидуальность стиля композитора синтез интонационности, идущей от русской песенности, Прокофьева, «нововенцев», Шостаковича, а также от «свиридовского направления», к которому Леденёв приходит в конце 1970-х годов<sup>13</sup>.

Изменения в стиле композитора и, соответственно, в судьбе «прокофьевского начала» также раскрываются на уровне формообразования. Если в типах тематизма, ясной структурной расчленённости формы, особенностях фактуры первых сочинений Леденёва отчётливо проявляется следование прокофьевскому неоклассицизму, то начиная со Скрипичного концерта, на первый план выступают признаки неоромантизма «русского» наклонения: кантиленность, поэмность и т. д.<sup>14</sup>

И последнее. В своём эссе о Прокофьеве Леденёв выражает надежду, что творчество «блестящего художника нашего века ... ещё долго будет чтить благодарное человечество» [5, с. 234]. Подтверждением пророческих слов Леденёва служат постановки оперных и балетных спектаклей на сценах мира, включение симфонических и камерных сочинений в исполнительский репертуар, в целом пути развития отечественной музыки XX–начала XXI столетия, национальных культур бывшего СССР, а также музыкальной науки.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Данный период включает годы учёбы в Центральной музыкальной школе, Московской консерватории, а также начало самостоятельного творчества.

<sup>2</sup> Имеются в виду «Обработки русских народных песен в 2-х тетрадах» ор. 104 Прокофьева.

<sup>3</sup> В свою очередь, в Сонатине Леденёв акцентирует неоклассические принципы языка, также идущие от ранних сочинений предшественника.

<sup>4</sup> Как известно, за ранним, «прокофьевским», периодом последовал «вебернианский», который к концу 1970-х годов привёл к стилевой «модуляции» в русло «новой фольклорной волны», Г. Свиридова [11, 12], или, по словам В. Холоповой, «к стилистике, напоминающей “ретро”» ([18, с. 146]).

<sup>5</sup> Имеются в виду академический и самодельный хоры, 4 оркестра: симфонический, военно-духовой, оркестр баянов и «особый шумовой ансамбль для батальных сцен» [8, с. 404].

<sup>6</sup> И хотя этот сатирический «термин» относился к кантатно-ораториальным произведениям низкого художественного качества, его также можно распространить на многочисленные «Праздничные увертюры», симфонии (особенно в русле песенного симфонизма) патриотического характера, соответствующие требованиям идеологии того времени.

<sup>7</sup> В литературном словаре ода – «поэтическое, а также музыкально-поэтическое произведение, отличающееся торжественностью и возвышенностью, посвящённое какому-нибудь событию или герою» [9].

<sup>8</sup> С этой точки зрения показательным сопоставлением исполнительского состава в двух кантатах: «Ода радости» Леденёва для четырёх солистов и оркестра на слова П. Неруды ор. 8 и «К 20-летию Октября» Прокофьева, о которой шла речь выше. Сопоставления подобного рода можно продолжить.

<sup>9</sup> К сожалению, недоступность партитуры не позволяет остановиться подробнее на данном произведении.

<sup>10</sup> В качестве примеров назову некоторые: «Четыре зарисовки для камерного ансамбля» ор. 23 («Рассвет», «Полдень», «Вечерние тени», «В лунном свете»); «Времена года». 24 поэмы-картины для камерного хора, большого хора и инструментального ансамбля в шести тетрадах ор. 39; «... на фоне русского пейзажа» (из цикла «Две пьесы в народном духе для баяна» ор. 50), хоровой цикл на слова русских поэтов «Русские картины» ор. 68 («Перед дождём», «Осень пришла», «Зимний пейзаж», «Роща зеленеет»); «Цветные открытки» («Розовые облака», «Белая ночь» и «Синее озеро» из «Сортавальского триптиха» для фортепиано и многие-многие другие.

<sup>11</sup> Причём в том же эссе Шестую симфонию вместе с Симфонией-концертом Леденёв отмечает отдельно как произведения, с его точки зрения, «вершинные, наиболее глубокие» и недооценённые [5, с. 233].

<sup>12</sup> Рассмотренные, а также многочисленные другие примеры леденёвской лирики служат в своём роде иллюстрацией к одному из важнейших творческих принципов, сформулированных композитором: «наполнить музыку лирическим содержанием», – который М. Катунян поместила в название своей статьи [3].

<sup>13</sup> «Свиридовский» период творчества Леденёва открывается «Некрасовскими тетрадами» для голоса (бас) и фортепиано ор. 24 и Лирической поэмой «Родная сторона» для солистки (сопрано), хора и оркестра на стихи Н.А. Некрасова ор. 25, посвящённой Г. Свиридову [11, с. 34].

<sup>14</sup> Масштабы статьи не позволяют подробнее остановиться на данной проблеме. Об этом речь идёт в статье: [12, с. 332–333].

 ЛИТЕРАТУРА 

1. Григорьева Г.В. Николай Сидельников. М.: Сов. композитор, 1986. 136 с.
2. Зайцева Т.А. Сергей Слонимский // История отечественной музыки второй половины XX века / отв. ред. Т.Н. Левая. СПб.: Композитор, 2005. С. 157–176.
3. Катунян М.И. «Наполнить музыку лирическим содержанием» // Музыкальная академия. 2006. № 1 (696). С. 16–17.
4. Кац Б.А. О музыке Бориса Тищенко. Опыт критического исследования. Л.: Сов. композитор, 1986. 106 с.
5. Леденёв Р.С. Его музыка живет // Роман Леденёв. Статьи. Материалы. Исследования: монографический сборник. Очерки творчества / ред.-сост. М.И. Катунян. М., 2007. С. 230–234. (Науч. труды Моск. гос. консерватории им. П.И. Чайковского).
6. Леденёв Р.С. Произведения для фортепиано. М.: «Дека-ВС»/Deka-BC Publishing House, 2009. 59 с.
7. Леденёв Р.С. Со своей колокольни. Чёрные тетради. М.: Композитор, 2010. 263 с.
8. Нестьев И.В. Жизнь Сергея Прокофьева. 2-е изд. М.: Сов. композитор, 1973. 662 с.
9. Ода // URL: <https://kartaslov.ru> (дата обращения 15.02.2022).
10. Прокофьев: размышления, свидетельства, Споры. Беседа с Геннадием Рождественским // Сов. музыка. 1991. С. 8–24.
11. Савенко С.И. О творчестве Романа Леденёва // Музыка и современность. Вып. 10. М.: Музыка, 1976. С. 33–51.
12. Скурко Е.Р. Леденёв и Г. Свиридов: параллели и пересечения // Музыкальная академия. 2012, № 1. С. 34–41.
13. Скурко Е.Р. «Он как художник максимально честен». Заметки о Симфонии Р. Леденёва // Музыкальная академия. 1997. № 2. С. 23–29.
14. Скурко Е.Р. Творчество Романа Леденёва: сб. статей. Вып. 5 / сост. В.И. Казенин. М.: Сов. композитор, 1994. С. 321–350.
15. Слонимский С.М. Трагическая судьба солнечного музыканта (О Прокофьеве) // Свободный диссонанс. Очерки о русской музыке. СПб.: Композитор, 2004. С. 120–128.
16. Сочинения профессоров Московской консерватории для голоса и фортепиано. Р. Леденёв. Ю. Буцко. А. Чайковский / сост. Г.Н. Брыкина. М.: Московская консерватория, 2008. 127 с.
17. Тараканов М.Е. Прокофьев и некоторые вопросы современного музыкального языка // С.С. Прокофьев. Статьи и исследования. М.: Музыка, 1972. С. 7–36.
18. Холопова В.Н. Лабиринты творчества Романа Леденёва // Музыка из бывшего СССР: сб. статей. Вып. 1. М.: Композитор, 1994. С. 139–154.
19. Холопова В.Н. Путь по центру. Композитор Родион Щедрин. М.: Композитор, 2000. 310 с.
20. Шнитке А.Г. Навстречу слушателю // Сов. музыка. 1962. № 1. С. 16–20.

*Об авторе:*

**Скурко Евгения Романовна**, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки, Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова (450068, Уфа, Россия), **ORCID: 0000-0003-3025-3183**, [nocturne@mail.ru](mailto:nocturne@mail.ru)

## REFERENCES

1. Grigor'eva G. *Nikolay Sidel'nikov* [Nikolai Sidelnikov]. Moscow: Sovetskiy kompozitor. 1986. 136 p.
2. Zaytseva T. Sergey Slonimskiy [Sergey Slonimsky]. *Istoriya otechestvennoy muzyki vtoroy poloviny XX veka* [History of Russian Music of the Second Half of XX Century]. Edited by T.N. Levaya. St. Petersburg: Kompozitor, 2005, pp. 157–176.
3. Katunyan M. «Napolnit' muzyku liricheskim sodержaniem» [“Fill music with lyrical content”]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 2006. No. 1 (696), pp. 16–17.
4. Kats B. *O muzyke Borisa Tishchenko. Opyt kriticheskogo issledovaniya* [On the music of Boris Tishchenko. Experience of critical study]. Leningrad: Sovetskiy kompozitor. 1986. 106 p.
5. Ledenev R. Ego muzyka zhivet [His Music Lives]. *Roman Ledenev. Stat'i. Materialy. Issledovaniya: monograficheskiy sbornik. Ocherki tvorchestva* [Roman Ledenev. Articles. Materials. Studies: monographic collection. Essays on Creation]. Edited by M.I. Katunyan. Moscow, 2007, pp. 230–234. (Nauchnye trudy Moskovskoy gosudarstvennoy konservatorii imeni P.I. Chaykovskogo).
6. Ledenev R. *Proizvedeniya dlya fortepiano* [Works for Piano]. Moscow: «Deka-VS»/Deka-BC Publishing House, 2009. 59 p.
7. Ledenev R. *So svoey kolokol'ni. Chernye tetradi* [From His Bell Tower. Black Notebooks]. Moscow: Kompozitor, 2010. 263 p.
8. Nest'ev I. *Zhizn' Sergeya Prokof'eva* [Life of Sergey Prokofiev]. 2nd edition. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1973. 662 p.
9. *Oda* [Ode]. URL: <https://kartaslov.ru> (15.02.2022).
10. Prokof'ev: razmyshleniya, svidetel'stva, Spory. Beseda s Gennadiem Rozhdestvenskim [Prokofiev: Reflections, Testimonies, Controversies. Conversation with Gennady Rozhdestvensky]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1991, pp. 8–24.
11. Savenko S. O tvorchestve Romana Ledeneva [On the work of Roman Ledenev]. *Muzyka i sovremennost'*. Vypusk 10 [Music and modernity. Issue 10]. Moscow: Muzyka, 1976, pp. 33–51.
12. Skurko E.R. Ledenev i G. Sviridov: paralleli i peresecheniya [Ledenev and G. Sviridov: parallels and intersections]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 2012, No. 1, pp. 34–41.
13. Skurko E.R. «On kak khudozhnik maksimal'no chesten». Zametki o Simfonii R. Ledeneva [“He's as honest as an artist.” Notes on R. Ledenev's Symphony]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 1997. № 2, pp. 23–29.
14. Skurko E.R. *Tvorchestvo Romana Ledeneva: sbornik statey. Vypusk 5* [Creativity of Roman Ledenev: a collection of articles. Issue 5]. Compiled by V.I. Kazenin. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1994, pp. 321–350.
15. Slonimskiy S. Tragicheskaya sud'ba solnechnogo muzykanta (O Prokof'eve) [The tragic fate of the solar musician (About Prokofiev)]. *Svobodnyy dissonans. Ocherki o russkoy muzyke* [Free dissonance. Essays on Russian music]. St. Petersburg: Kompozitor, 2004, pp. 120–128.
16. *Sochineniya professorov Moskovskoy konservatorii dlya golosa i fortepiano. R. Ledenev. Yu. Butsko. A. Chaykovskiy* [Works by professors of the Moscow Conservatory for voice and piano. R. Ledenev. Y. Butsko. A. Tchaikovsky]. Compiled by G.N. Brykin. Moscow: Moskovskaya konservatoriya, 2008. 127 p.
17. Tarakanov M. Prokof'ev i nekotorye voprosy sovremennogo muzykal'nogo yazyka [Prokofiev and some questions of modern musical language]. *S.S. Prokof'ev. Stat'i i issledovaniya* [S.S. Prokofiev. Articles and research]. Moscow: Muzyka, 1972, pp. 7–36.



18. Kholopova V. Labirinty tvorchestva Romana Ledeneva [Labyrinths of Roman Ledenev's creativity]. *Muzyka iz byvshego SSSR: sbornik statey. Vypusk 1* [Music from the former USSR: a collection of articles. Issue 1]. Moscow: Kompozitor, 1994, pp. 139–154.

19. Kholopova V. *Put' po tsentru. Kompozitor Rodion Shchedrin* [The path to the center. Composer Rodion Shchedrin]. Moscow: Kompozitor, 2000. 310 p.

20. Shnitke A. Navstrechu slushatelyu [Towards the listener]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet music]. 1962. No. 1, pp. 16–20.

*About the author:*

**Evgeniya R. Skurko**, DrSci (Arts), Professor, Music Theory Department, Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov (450068, Ufa. Russia), **ORCID: 0000-0003-3025-3183**, nocturne@mail.ru

