

Тверитина Елена Владимировна

**ФЕНОМЕН ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ИСПОЛНИТЕЛЯ А. НАСЕДКИНА С КОМПОЗИТОРСКИМ ТЕКСТОМ С. ПРОКОФЬЕВА**

В статье рассматривается феномен взаимодействия исполнителя-композитора Алексея Наседкина с музыкальным текстом композитора-пианиста Сергея Прокофьева. Названный ракурс ранее не был в центре исследовательского внимания. Посредством анализа исполнительского стиля пианиста автор изучает композиционно-драматургическое решение Десяти пьес из балета "Золушка" ор. 97 и Сонаты для флейты и фортепиано D dur, ор. 94, bis С. Прокофьева. Показана тонкая взаимосвязь двух музыкальных миров и формирование акта сотворчества.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/3/2017/3-2/47.html](http://www.gramota.net/materials/3/2017/3-2/47.html)

Источник

**Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики**

Тамбов: Грамота, 2017. № 3(77): в 2-х ч. Ч. 2. С. 180-184. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/3.html](http://www.gramota.net/editions/3.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/3/2017/3-2/](http://www.gramota.net/materials/3/2017/3-2/)

**© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [hist@gramota.net](mailto:hist@gramota.net)

8. РГИА. Ф. 1287. Оп. 40.

9. РГИА. Ф. 1297. Оп. 239.

10. Санитарный очерк города Сургута Тобольской губернии (по статистическим данным) / сост. В. Е. Клячкин. Томск: Типо-лит. П. И. Макушина, 1893. 71 с.

**BERYOZOV AND SURGUT AS ADMINISTRATIVE CENTERS OF THE NORTH  
OF TOBOLSK PROVINCE OF THE END OF THE XIX – THE BEGINNING OF THE XX CENTURY:  
MEDICAL AND SANITARY CONDITION**

**Tatarnikova Anna Ivanovna**, Ph. D. in History

*Tobolsk Complex Scientific Station of the Ural Branch of the Russian Academy of Sciences*

*tatob777@yandex.ru*

The article describes a medical and sanitary condition of two northern towns of Tobolsk province – Beryozov and Surgut, – which were administrative centers of the provincial districts/uyezds of the same name in the second half of the XIX – at the beginning of the XX century. The author examines sanitary conditions of the streets, yards and dwellings, the citizens' ration, their average life, diseases, the level of medical care. The paper concludes on relatively favourable sanitary conditions of Beryozov and Surgut in comparison with the southern towns of Tobolsk province and on the extremely low level of the citizens' medical care.

*Key words and phrases:* Beryozov; Surgut; administrative centers; north of Tobolsk province; medical and sanitary condition.

УДК 7.071.1

**Искусствоведение**

*В статье рассматривается феномен взаимодействия исполнителя-композитора Алексея Наседкина с музыкальным текстом композитора-пианиста Сергея Прокофьева. Названный ракурс ранее не был в центре исследовательского внимания. Посредством анализа исполнительского стиля пианиста автор изучает композиционно-драматургическое решение Десяти пьес из балета «Золушка» op. 97 и Сонаты для флейты и фортепиано D dur, op. 94, bis С. Прокофьева. Показана тонкая взаимосвязь двух музыкальных миров и формирование акта сотворчества.*

*Ключевые слова и фразы:* Алексей Наседкин; Сергей Прокофьев; исполнительство; артикуляция; агогика; динамическая драматургия.

**Тверитина Елена Владимировна**

*Магнитогорская государственная консерватория (академия) имени М. И. Глинки*

*fort-le@mail.ru*

**ФЕНОМЕН ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ИСПОЛНИТЕЛЯ А. НАСЕДКИНА  
С КОМПОЗИТОРСКИМ ТЕКСТОМ С. ПРОКОФЬЕВА**

Об исполнении фортепианных и камерных сочинений Сергея Прокофьева написан значительный пласт исследований, статей и воспоминаний современников. Так, в работах В. Дельсона, Е. Долинской, Л. Гаккеля и других музыковедов достаточно подробно освещена характеристика пианизма Прокофьева во взаимосвязи с композиторским почерком. По словам Нейгауза, «главное, что так покоряло в исполнении Прокофьева – это... наглядность композиторского мышления, воплощённая в исполнительском процессе. Как хорошо всё согласовано, как всё на своём месте, как непосредственно “форма-процесс” доходила до слушателя!» [8, с. 203]. В этом смысле особый интерес представляет изучение исполнения музыки композитора-пианиста пианистом-композитором, которое до сих пор не было в центре научного осмысления.

В отечественной и зарубежной истории исполнительского искусства широко известны примеры органичного сплава композиторского и исполнительского самовыражения. Притягательная сила «титанов» исполнительского искусства – Листа, Рахманинова, Рубинштейна, Скрябина, Шопена во многом обусловлена тем, что они были талантливыми композиторами. В этом контексте творческий тандем Прокофьев – Наседкин, на наш взгляд, является показательным для изучения взаимодействия исполнителя с музыкальным текстом композитора-исполнителя, которое станет главной задачей настоящей статьи.

Стилевая широта репертуара А. Наседкина была поистине безграничной. При этом подкупала невероятная убедительность исполнительского «прочтения» им композиторских текстов разных временных отрезков и стилистических направлений. Признанному «шубертианцу» одинаково интересны сочинения Бетховена, Брамса, Прокофьева, Рахманинова, Скрябина, Шостаковича и других композиторов. Вероятно, это продиктовано композиторским талантом пианиста. «Пианист-композитор – по утверждению Алексея Аркадьевича, – совершенно по-другому смотрит на музыкальный материал, он лучше осведомлён о строении произведения и сразу в нём ориентируется» [12, с. 4]. Музыкант признавался, что сам часто оценивает композиторские находки, удачные фрагменты сочинений, которые исполняет. Он был глубоко убеждён, что исполнитель-композитор лучше постигает особенности формы, фактуры и гармонии.

Интересно, что среди авторитетов, повлиявших на А. Наседкина как исполнителя и композитора, «одно из первых мест» принадлежит Прокофьеву и Шостаковичу. В беседе с М. Соколовым он отмечает: «Как композитору мне иногда нравятся произведения даже сугубо рационалистического толка, как исполнителю ближе музыка, идущая от сердца» [Там же, с. 31]. Особенно много и охотно Наседкин исполнял С. Прокофьева. Здесь сочинения малых и крупных форм, произведения для фортепиано-соло и камерных составов<sup>1</sup>.

Причины столь пристального исполнительского и композиторского внимания Наседкина к Прокофьеву разнообразны. Однако не могут не удивлять пересечения двух человеческих и музыкантских миров. Пианист-виртуоз Прокофьев со счастливой и объёмной исполнительской судьбой, с одной стороны, и музыкант глубинного масштаба – Наседкин с не менее благополучной артистической линией жизни – с другой.

Двух музыкантов объединяет так называемая поэтика контраста в мировосприятии, отображённом сквозь призму фортепианного звука. Она проявляет себя на различных уровнях. Для Прокофьева это столкновение жёстких, яростных образов и чистой, светлой лирики внутри одного текста (к примеру, в Первой части Седьмой Сонаты для фортепиано) и между текстами (напряжённо-взрывные Наваждения и рафинированно-изысканные Мимолётности). Композитор смело противопоставляет возвышенное и низменное, образы действия и раздумий. У Наседкина-пианиста, по воспоминаниям учеников, коллег и замечаниям рецензентов, также присутствовало удивительное сочетание интеллектуально-возвышенного и ностальгически-романтического начал. Ясность формы, чёткая прорисовка музыкальной ткани и вместе с тем одухотворённость и поэтичность высказывания отличали исполнительскую манеру и композиторский почерк музыканта на всём протяжении творчества. Так, Г. Нейгаузу, выдающемуся учителю Наседкина, его общение с музыкой и фортепиано доставляло «истинное наслаждение», он отмечал, что видит «художника, который со временем, быть может, удивит мир глубиной и вдохновенностью» [8, с. 82].

Ещё одно свойство, характеризующее исполнительский стиль пианиста – ясность и удивительная правдивость. Так, в рецензии на концерт молодого Наседкина Е. Эпштейн отмечает, что у пианиста «ничего внешнего в исполнении нет. Всё углублённо, просто и целомудренно» [11, с. 13]. Одна из учениц Наседкина – Н. Сухаревич – вспоминает, что музыкальное искусство учителя поражало естественностью и отсутствием самодовлеющей оригинальности. Вероятно, музыкант в своих композиторских и исполнительских проявлениях ценил искусство как таковое, а не демонстрацию себя в искусстве.

Названному созвучны представления музыковедов о позиции Прокофьева в искусстве. «Прокофьев стремился к “необыкновенной простоте”, к простоте, выражающей внутреннее эмоциональное напряжение и большую (подчас сложную!) мысль во внешне сдержанных, лаконичных формах высказывания» [4, с. 20]. Вспомним здесь «Мимолётности» – ряд небольших по размеру, но сложных по содержанию пьес; Третью и Девятую – одночастные сонаты для фортепиано, где в концентрированной форме излагается глубокая суть; концертные сюиты из балетов «Ромео и Джульетта» и «Золушка». Исполнение Наседкиным большинства из названных произведений Прокофьева сохранилось в виде грамзаписи.

Разумеется, природа композиторского дарования двух музыкантов различна, тем не менее именно сочинение музыки пробуждает в исполнителях особые творческие силы. Так, А. Наседкин считал, что занятия композицией принесли ему неоценимую пользу и обогатили его исполнительскую сущность, а также помогли увидеть музыку изнутри – глазами творца. К какому бы сочинению ни обращался Наседкин-интерпретатор, с какими бы ни сталкивался сложностями (технического или художественно-образного плана) – он всегда проникал вглубь, в самую суть музыки. Именно в точке «перевода» композиторского текста пианиста-виртуоза Прокофьева в исполнительский текст пианиста-композитора Наседкина формируется акт со-творчества. Наиболее ярко названная закономерность проявилась в сюите – десять пьес из балета «Золушка» ор. 97 и Сонате для флейты и фортепиано *D dur*, ор. 94, *bis*, в которых исполнитель Наседкин проникает в композиторский замысел, вступая в достойный диалог с Прокофьевым. В этой связи посредством анализа исполнительской манеры пианиста, где центральное место отводится артикуляции, динамике, темпу и агогике, рассмотрим композиционно-драматургическое решение выбранных Алексеем Наседкиным и автором статьи сочинений Прокофьева.

Оба опуса написаны Прокофьевым приблизительно в одно время (начало 40-х годов) и сочетают в себе две полярные и вместе с тем взаимообусловленные образные сферы – моторно-токатную со стихийным началом и лирическую, несколько рафинированную, но одновременно по-человечески проникновенную. Бесспорно, соотношение этих начал в разных сочинениях различно и обусловлено авторской концепцией и драматургией произведения. Так, Сюита из балета «Золушка» ор. 97 включает преимущественно пьесы-портреты («Фея весны», «Фея осени», «Фея зимы», «Стрекозы и кузнечики») и дансатные номера («Бурре», «Паспье», «Адажио»). Главным композиционно-драматургическим принципом сюитного цикла явился контраст, во многом обусловленный театральной природой первоисточника – музыкой балета. В исполнении Наседкина именно эффект сопоставления частей и сегментов текста выходит на первый план, определяя общее направление интерпретации.

В четырёхчастной Сонате для флейты и фортепиано также запечатлён контраст между частями лирико-созерцательного характера (1-й и 3-й), изложенными в спокойно-медленном темпе, с одной стороны, и энергично-возбуждёнными (скерцо и финал), отличающимися скерцозностью и стихийно-токатной природой прокофьевского пианизма – с другой. А. Наседкин совместно с солистом-партнёром В. Зверевым следует ком-

<sup>1</sup> Концерт № 1 для фортепиано с оркестром; Сонаты: № 3, 4, 6, 9; Токката ор. 11; «Сказки старой бабушки»; 4 танца ор. 32; 10 и 6 пьес из балета «Золушка» ор. 97 и ор. 102 соответственно; Сонаты для виолончели и фортепиано ор. 119, скрипки и фортепиано № 1, фа минор, а также флейты и фортепиано ре мажор, ор. 94 *bis*.

позиционно-драматургической логике сонатного цикла, передавая «дуальность» бытия. Глубоко и убедительно раскрывая концепцию произведения, исполнители создают эффект крещендирующего движения к финалу, где прославляется сама жизнь.

Одним из основных «инструментов» исполнительской интерпретации, как известно, является артикуляция, поскольку способ произнесения музыкальной интонации, компоновка мотивов и расставление смысловых акцентов непосредственно участвуют в создании художественного образа. С этой точки зрения артикулирование в исполнении Наседкиным композиторского текста Прокофьева представляет особый интерес. Заметим, что пианист предельно ясно и отчётливо расчленяет целое на фразы. При этом особое значение обретают не только «рождение» звука и начало интонирования, но и его совершенно определённое завершение. Подчёркивая внутримотивное членение в графически прочерченных слоях музыкальной ткани, музыкант формирует метро-ритмические биения пульсирующего временного континуума. Названное проявляется в исполнении моторно-токатных и тансанных номеров сюиты («Фея весны», «Фея осени», «Бурре» – в сюите; 2-я и 4-я части Сонаты).

Так, в пьесе «Фея весны» Наседкин настолько тонко и точно пользуется приёмом внутримотивного членения, что создаётся эффект *quasi*-стаккатного звучания. А в аккордовом заполнении партии фортепиано в финале Сонаты благодаря этому же артикуляционному приёму пианист, напротив, создаёт эффект огненно-зажигательного остинато. Подчёркивание Наседкиным опорного характера синкоп в Скерцо из Сонаты выявляет наиболее динамичные и противоречивые черты этой музыки. Подчёркнуто-скандированное произношение темы Скерцо в исполнении Наседкина тесно сопряжено с ритмически организованным потоком музыкального времени, благодаря чему создаётся эффект непрекращающейся выразительной речи.

В лирико-созерцательных фрагментах прокофьевского текста музыкант привлекает более лаконичные артикуляционные средства, а именно межмотивное членение. Так, в пьесе «Адажио» в контексте медленного темпа названный приём формирует эффект плавного течения мелодической линии. Целостности музыкальных фраз в исполнении Наседкина не противоречит их отделение друг от друга, которое проставляет важные смысловые акценты и сообщает музыкальной речи необычайную ясность.

В балетной сюите «Золушка» громкостная драматургия подчиняется принципу театральности и выстраивается пианистом в зависимости от контраста противоположных образных сфер. Результатом ясного артикулирования и чёткого разделения речевых фраз становится контрастная динамика. Динамический контраст в исполнении Наседкина проявляется на разных уровнях: как между пьесами или крупными разделами одного номера, так и внутри многослойной фактуры полифонически выстроенных эпизодов. К примеру, тишайшее *pp* последних тактов пьесы «Фея зимы» и эффект замиранья, тонко переданный Наседкиным, прерываются внезапным, заострённым *f* номера «Кузнечики и стрекозы». Такой динамический приём создаёт эффект неожиданности, стремительного переключения слушательского внимания с одной образной константы на совершенно противоположную. С. Фейнберг, предостерегая исполнителей музыки Прокофьева от перенесения «угловатой жестикюляции» в лирические эпизоды, отмечал, что «пианист должен быть готов к мгновенной смене музыкальных декораций» [13, с. 133]. В этом отношении Наседкин чётко «прорисовывает» свет и тень, гротеск и лирику посредством динамических приёмов. В трёхслойной музыкальной ткани «Ориенталии» глубокие октавные басы, аккордовое заполнение и мелодия обозначаются пианистом «трёхмерной» динамической палитрой (*pp*, *p* и *mf*, соответственно), что создаёт эффект необычайной пространственности, присущей в целом композиторскому почерку Прокофьева. Напротив, сквозной принцип драматургии флейтовой сонаты, основанный на сквозном тематическом развитии, «побудил» Наседкина, наряду с прорисовкой тематических пластов, использовать несколько иные динамические приёмы. Таков принцип постепенного нарастания динамики (от *p*, через все последующие динамические «ступени», к *ff*). В финале этот приём совместно с артикуляцией создаёт эффект бурлящей «энергии жизни», а чуткое, паритетное отношение Наседкина к партнёру позволяет полифонически выстроить музыкальное пространство камерной сонаты. Благодаря такой динамической дифференциации темброво-тематические пласты двух инструментов (флейты и фортепиано) не смешиваются, и создаётся эффект лёгкого, неперегруженного звучания.

Особый интерес в исполнении Алексея Наседкина представляет полифонически выстроенная музыкальная ткань камерного сочинения. Интерпретацию отличает высокий уровень ритмической многоплановости, которая заостряет одно из выдающихся качеств музыки Прокофьева – расслоение звучащей материи на несколько ритмически-зависимых пластов. Во флейтовой сонате часто наблюдается ритмическая трёх- и четырёхслойность, когда, к примеру, в тексте рояля партия левой руки представлена пластическими фигурами «шага» половинных и четвертей, правая – фигурами «бега» восьмых, а ритмический рисунок партии флейты организован остинато шестнадцатых. В исполнении Наседкина и Зверева идеально слышны и полифонически выверены все ритмические пласты фактуры (3-я часть – ц. 28, начало финала и многие другие эпизоды), причём наиболее активны мельчайшие единицы (восьмые и шестнадцатые). Именно они передают эффект той здоровой «мускульной» энергетики, которая была свойственна музыке композитора.

Важную роль в аутентичном исполнительском решении сочинений Прокофьева выполняет темповая драматургия. Сам Наседкин считал правильно выбранный темп одним из компонентов успешного исполнения. Пианист подчёркивал, что «нельзя определять темп по своему усмотрению, полагаясь только на собственную интуицию» [12, с. 69]. Нетрудно убедиться, насколько скрупулёзно Наседкин выстраивает темповую драматургию исполняемых им произведений Прокофьева. В интерпретации пианиста одинаково убедительны различные приёмы темповой драматургии. Это и так называемые темповые «арки», благодаря которым выстраивается скоростной стержень написанных в трёхчастной форме пьес «Фея зимы», «Ориенталия»,

«Адажию», и сгущения-разряжения темпа в четвёртой части Сонаты. Здесь момент перехода к побочной партии Наседкиным обозначен посредством ясной смены темпа *Allegro con brio* на *Poco meno mosso*, что формирует эффект модификации музыкального времени. И наконец, приём постепенного увеличения темпа, последовательного «волнового нагнетания» (ц. 41-42 финала Сонаты, подход к кульминации в «Адажио») привносит в исполнение Наседкина особое смысловое напряжение.

Рассматривая агогические особенности исполнения Наседкиным сочинений Прокофьева, отметим, что пианист стремится максимально полно выявить предписания автора, тем самым создавая по-настоящему глубокую аутентичную интерпретацию. Избегая ритмического *rubato* и утончённо-гибкой, романтизированной агогики, Наседкин, на наш взгляд, подчёркивает столь характерную для подвижной музыки сюиты («Фея весны», «Кузнечики и стрекозы», «Каприччио») и Сонаты (2-я и 4-я части) «регулярную акцентность» (термин В. Н. Холоповой) и токкатность. Лирическим фрагментам произведений пианист придаёт ясную форму, не «злоупотребляя» темповыми отклонениями. Агогические изменения здесь связаны в основном с гармонической логикой развития. Так, в третьей части Сонаты (ц. 27, т. 9-10) музыкант «переключает» внимание слушателя с обострённого *fis-moll* на плагально-разреженный *d-moll* посредством мягкого затягивания басовой интонации (e-d). Тем самым в исполнении Наседкина создаётся эффект простоты и естественности.

В подвижных номерах сюиты («Фея весны» и «Фея осени»), так же как и в быстрых частях Сонаты, репетиционно-мартеллатная техника и токкатная артикуляция включены в контекст предельной скорости интонационного движения. Пассажно-фигурационное письмо с острыми пунктирными ритмическими абрисами в пьесе «Кузнечики и стрекозы» созвучно колким гротесковым интонациям побочной партии 1-й части Сонаты. Линеарность мышления в дансантах номерах («Паспье» и «Бурре») уравнивается выразительной «квадратностью» с чёткой артикуляцией музыкальных фраз. Но, наряду с техническими и мелодико-гармоническими сложностями, Прокофьев «настаивает» на простоте форм, чётко определённой ритмичности и квадратности построений, свойственных танцевальной музыке.

В исполнении Наседкина подкупает именно это сочетание простого и сложного. Так, в пьесах с танцевально-пластической основой («Паспье» и «Бурре») пианисту благодаря чёткой пальцевой технике и рафинированной педализации удаётся сбалансировать простоту и ясность метро-ритмической логики, с одной стороны, и невероятно многообразный, а подчас и сложносоставной колорит гармонического языка композитора – с другой. Наседкин избегает «нагромождения» деталей, и вместе с тем его исполнительский текст выстроен весьма подробно благодаря чёткой прорисовке голосов и пластов фактуры. Например, в исполнении пьесы «Паспье» поражает искусный баланс первого и второго смысловых планов, создающий эффект многомерного *quasi*-стереофонического звучания.

Известно, что в зрелый период своей исполнительской деятельности (конец 20-х и 30-е годы) Прокофьев-пианист расширил исполнительские возможности и обрёл новые пианистические свойства, которые, несомненно, оказали влияние и на его композиторский стиль. Тёплый, задушевно-лирический «голос» всё более настойчиво звучал в творчестве композитора и «вытеснял» напряжённо-обострённый пианизм Прокофьева. При этом «наскок и резвость прежнего Прокофьева не пропали бесследно, но уравновесились другими качествами – душевным теплом и человечностью, а потому всё исполнение углубилось и внутренне обогатилось» [5, с. 255-256].

В связи с этим особого внимания заслуживает исполнение Наседкиным «тихих», лирических пьес («Фея лета», средний раздел «Феи зимы», «Ориенталия», вступление к «Адажию») сюиты и медленных частей Сонаты. Здесь отобразились природные свойства личности и характера музыканта. Свойственные ему детская непосредственность и открытость, как в зеркале, отразились в атмосфере музыки сюиты. А невероятная скромность, интеллигентность, человечность и доброта наполнили содержательный слой 1-й и 3-й частей Сонаты.

Нельзя не отметить мастерское владение Наседкина звуком. Его богатейшая звуковая палитра всегда была востребована современными слушателями и музыкальными критиками. Так, Г. Нейгауз о звуке своего ученика писал: «Звук у тебя не гипсовый, а мраморный» [7, с. 108]. По поводу особого деликатного и тонкого звукоизвлечения своего учителя Н. Сухаревич замечает, что когда Алексей Аркадьевич «кладёт руки на инструмент, возникает ощущение, словно рояль играет сам естественным, не надрывным, благородным звуком» [12, с. 21].

Нежнейшие оттенки *piano* создают в пьесе «Фея лета» несколько приглушённую, но доверительно тёплую звучащую атмосферу. А в пьесе «Адажио» пианист показывает все оттенки возвышенных человеческих чувств – от зарождения до апофеоза. Посредством гибкой, мягкой фразировки, чуткого и заботливого владения педализацией, а также широкой звуковой палитры и бархатного, естественно льющегося звука пианист воссоздаёт в этой пьесе картину счастливого финала.

Особого звукового мастерства требует камерный тип музицирования. Наседкин «демонстрирует» искусное владение лёгкой, затаённой, почти «невесомой» нюансировкой звука (3-я часть Сонаты), а также ярким, волевым *f* и *ff* (финал). При этом сохраняется паритетное, уважительное отношение к партнёру (флейте). В первой части Сонаты (ц. 7, т. 6-8) Прокофьев «поместил» партию рояля в предельно высокий регистр (3-4 октавы), и благодаря мастерскому исполнению Наседкина и Зверева создаётся впечатление, что звучит дуэт двух флейт. Пианист исполняет триольные шестнадцатые максимально «заострёнными» пальцами, чётко артикулируя, и использует штрих *quasi staccato*, тем самым приближаясь к флейтовому типу звукоизвлечения.

Особого внимания в исполнении прокофьевских произведений Наседкиным заслуживают кульминационные зоны. Отметим параллельное действие средств кульминирования в композиторском и исполнительском текстах. То есть пианист остаётся верен автору и старается максимально чутко и достоверно следовать авторской воле. Вместе с тем наивысшие точки драматургического развития в «Золушке» и в камерной

сонате решены Прокофьевым по-разному. Это приём «тихих» кульминаций в лирических номерах сюиты («Фея лета», «Фея зимы», «Ориенталия») и в 3-й части Сонаты, когда о самом главном и важном композитор предпочитает говорить вполголоса, сокровенно, на *p* и *pp*. Наседкин в эти «тихие моменты» настолько мастерски сочетает напряжённость мысли, её пиковое состояние с тишей самым оттенком *p*, что создаётся завораживающее впечатление мистического действа. К примеру, в тихой кульминации пьесы «Фея зимы» (т. 48-50) пианисту удаётся создать эффект «холодного», «замороженного» звука посредством особого, вибрирующего приёма педализации, тонкой нюансировки и необыкновенной чуткости пальцев. А в третьей лирической части Сонаты Наседкин проводит тему в октавном унисоне (ц. 30) *dolce, mf*, придавая ей необыкновенную пространственность и широту. Удивительное владение Наседкиным «цепным» дыханием, эффект нивелирования тактовых долей (или так называемая широкая фразировка) и поистине «волшебное» пальцевое *legato* создают непередаваемое впечатление и акцентируют важность происходящего в музыке.

Другой приём композиторского выстраивания кульминационных зон связан с содержанием внутри одной драматургически-напряжённой волны нескольких микроволн, где каждый последующий подъём требует более весомых. Этот приём М. Г. Арановский называет «эффектом подтверждающих кульминаций» и замечает, что «подобный принцип кульминирования из единичного результирующего приёма переходит в категорию способов развития» [1, с. 545]. Пожалуй, это наиболее типичный приём переживания напряжённых зон для Прокофьева-композитора. М. А. Смирнов справедливо замечает, что «волновый тип развития есть определённым образом организованный душевный процесс» [10, с. 60]. И подтверждением ему становится исполнение Наседкиным *Adagio* из «Золушки» и финала Сонаты (ц. 41-42). Высочайшая концентрация волевого начала, а также психофизическое умение логически распределить в исполнительском процессе все этапы кульминирования (от нескольких тактов в *Adagio* до нескольких страниц в Сонате) создают впечатление, что пианист обладает не только «вторым дыханием», но талантом охватить значительно большее «эмоциональное пространство» музыки Прокофьева.

В заключение отметим, что блестящее владение игровым пространством фортепианной клавиатуры, режиссируемое творческой волей пианиста-виртуоза, демонстрирует проникновение Наседкина в самую суть прокофьевской музыки. Яркость и одновременно органика решения композиционно-драматургической канвы характеризуют исполнение Наседкиным произведений Сергея Прокофьева, художественным результатом которого, на наш взгляд, становится не просто добротный исполнительский акт, а акт сотворчества, то есть высшая степень союза композиторских и исполнительских устремлений. Её отличительной особенностью является такой вид совместного творчества, когда композиторский и исполнительский тексты становятся тождественными не только по внешним (звуковысотность, ритмическая основа, динамическое, штриховое и агогическое решение), но и по глубинным, содержательным признакам. Пианист и композитор Наседкин смог передать сам дух звукового мира музыки Прокофьева.

#### Список источников

1. Арановский М. Г. Мелодические кульминации века // Русская музыка и XX век. М., 1997. С. 525-552.
2. Браудо И. А. Артикуляция. Л.: Музыка, 1973. 198 с.
3. Гаккель Л. Е. С. С. Прокофьев // Русская музыка XX века. М.: Сов. композитор, 1976. С. 193-231.
4. Гаккель Л. Е. Фортепианное творчество С. С. Прокофьева. М., 1960. 172 с.
5. Дельсон В. Ю. Фортепианное творчество и пианизм Прокофьева. М.: Сов. композитор, 1973. 287 с.
6. Долинская Е. Б. Театр Прокофьева: исследовательский очерк / Московский гос. институт музыки им. А. Г. Шнитке. М.: Композитор, 2012. 376 с.
7. Наумов Л. Под знаком Нейгауза. Беседы с Катериной Замоториной. М.: РИФ «Антиква», 2002. 336 с.
8. Нейгауз Г. Г. Размышления, воспоминания, дневники. М.: Сов. композитор, 1975. 528 с.
9. Рабинович Д. А. Исполнитель и стиль // Рабинович Д. А. Исполнитель и стиль: избранные статьи: в 2-х вып. М.: Сов. композитор, 1979. Вып. 1. С. 103-314.
10. Смирнов М. А. Русская фортепианная музыка. М.: Музыка, 1983. 335 с.
11. Соколов М. Г. Алексей Наседкин. Пианист, композитор, педагог. М.: Музыка, 1983. 77 с.
12. Сухаревич Н. А. Об исполнительских и педагогических принципах А. А. Наседкина. М., 2008. 92 с.
13. Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство. М.: Музыка, 1965. 516 с.

#### PHENOMENON OF INTERACTION OF THE PERFORMER A. NASEDKIN WITH S. PROKOFIEV'S MUSICAL TEXTURE

Tveritina Elena Vladimirovna

Magnitogorsk State Conservatory (Academy) named after M. I. Glinka  
fort-le@mail.ru

The article examines the phenomenon of interaction of the performer-composer Aleksey Nasedkin with musical texture by the composer-pianist Sergei Prokofiev. The mentioned aspect has not previously been an object of scientific research. Analyzing the pianist-performer's style the author examines a compositional and dramaturgic decision of the Ten Pieces from the ballet "Cinderella" *op. 97* and the Sonata for Flute and Piano *D dur, op. 94, bis* by S. Prokofiev. The paper shows a delicate relation of two musical worlds and formation of a co-authorship act.

*Key words and phrases:* Aleksey Nasedkin; Sergei Prokofiev; performance; articulation; agogics; dynamical dramaturgy.