

Научная статья
УДК 78.071.1 +792.8
DOI: 10.20323/1813-145X_2023_2_131_214
EDN: ZQJZNJ

Балетное творчество С. С. Прокофьева в советской России 1930-1950-х годов

Бочкарева Ольга Васильевна

Доктор педагогических наук, доцент кафедры теории и методики музыкально-художественного воспитания, Ярославский государственный педагогический университет им. К. Д. Ушинского. 150000, г. Ярославль, ул. Республиканская, д. 108/1
OVBoshkareva@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0003-3616-8545>

Аннотация. В 30-50-е гг. XX в. С. С. Прокофьев написал три балета: «Ромео и Джульетта» (1935), «Золушка» (1945), «Каменный цветок» (1950). Основные темы балетной музыки С. С. Прокофьева: вера в любовь, которая оказывается сильнее смерти («Ромео и Джульетта»); солнечность, эллинистическое, радостное принятие мира, надежда на лучшее, чистота, порой непосредственность, детскость взгляда на мир («Золушка»); стремление к совершенству как сущность творца, тяготение к сказочным сюжетам, где всегда добро побеждает зло («Каменный цветок»). Духовные и творческие идеалы композитора близки русской религиозно-идеалистической философии В. С. Соловьева с ее концепцией Всеединства, Всеобщей Гармонии, воплощенной в идее движения человечества к Вечности, Абсолюту. Творческая установка композитора на синтетическую природу жанра позволяла ему оперировать разными модальностями в процессе сочинения: вербальной (литературный источник), пластической (представление пластики, движений персонажа), музыкальной (партитура). Специфика творческого процесса С. С. Прокофьева при создании балетов определялась характером его композиторского дарования, синестетической природой его художественного воображения, способностью к межчувственным ассоциациям (внутреннее одновременное «пластическое «видение» и «слышание»). Сочиняя музыку, композитор иронизирует над моделью академического балета и одновременно стремится освободиться от условностей драмбалета, где использовался рутинный, шаблонный принцип переноса музыкально-хореографических рисунков из одного балета в другой. В статье анализируются стилистические черты балетной музыки С. С. Прокофьева: новаторские (обновление музыкального языка — гармонии, мелодики, ритмических особенностей и др.) и традиционные (тяготение к классической ясности и стройности формы, близость к народной русской песенности, фольклору, понятность интонационного строя, искренность в выражении чувства, лиризм, романтическая устремленность и др.). В статье затрагивается проблема амбивалентного отношения С. С. Прокофьева к России: патриотического, сыновнего — к Родине, матери, и трагическое — к государственному строю, со своей идеологией, политикой.

Ключевые слова: С. С. Прокофьев; постановка балета; «Ромео и Джульетта»; «Золушка»; «Каменный цветок»; творческий процесс; синестезия; воображение

Для цитирования: Бочкарева О. В. Балетное творчество С. С. Прокофьева в советской России 1930-1950-х годов // Ярославский педагогический вестник. 2023. № 2 (131). С. 214-224. http://dx.doi.org/10.20323/1813-145X_2023_2_131_214. <https://elibrary.ru/ZQJZNJ>

Original article

Olga V. Boshkareva

Doctor of pedagogical sciences, associate professor of the department of theory and methodology of musical and artistic education, Yaroslavl state pedagogical university named after K. D. Ushinsky. 150000, Yaroslavl, Respublikanskaya st., 108/1
OVBoshkareva@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0003-3616-8545>

Ballet work of S. S. Prokofiev in Soviet Russia in 1930-1950-s

Abstract. In the 30-50-s of the XX century S. S. Prokofiev wrote three ballets: Romeo and Juliet (1935), Cinderella (1945), Stone Flower (1950). The main themes of Prokofiev's ballet music are: faith in love, which turns out to be stronger than death («Romeo and Juliet»); sunshine, hellenistic, joyful acceptance of the world, hope for the best, purity,

sometimes spontaneity, childish outlook on the world («Cinderella»); the desire for perfection as the essence of the creator, the attraction to fairy tales, where good always triumphs over evil («Stone Flower»). The spiritual and creative ideals of the composer are close to the Russian religious and idealistic philosophy of V. S. Solovyov with her concept of Unity, Universal Harmony, embodied in the idea of human movement towards Eternity, the Absolute. The composer's creative orientation towards the synthetic nature of the genre allowed S. S. Prokofiev to operate with different modalities in the process of composing: verbal (literary source), plastic (representation of plasticity, movements of the character), musical (score). A feature of the creative process of S. S. Prokofiev when creating ballets consisted in particular of his talent as a composer, the synesthetic nature of his artistic imagination, the ability to intersensual associations (internal simultaneous «plastic «vision» and «hearing»). Composing music, the composer sneers at the model of academic ballet, and at the same time, seeks to free himself from the conventions of drama ballet, where the routine, stereotyped principle of transferring musical and choreographic drawings from one ballet to another was used. The article analyzes the stylistic features of S. S. Prokofiev: innovative (updating the musical language: harmony, melody, rhythmic features, etc.) and traditional (gravitation towards classical clarity and harmony of form, closeness to Russian folk songs, folklore, clarity of intonational structure, sincerity in expressing feelings, lyricism, romantic aspiration and etc.). The article touches upon the problem of S. S. Prokofiev to Russia: patriotic, filial — to the Motherland, mother, and tragic — to the state system, with its own ideology, politics.

Keywords: S. S. Prokofiev; ballet production; Romeo and Juliet; Cinderella; Stone Flower; creative process; synesthesia; imagination

For citation: Bochkareva O. V. Ballet work of S. S. Prokofiev in Soviet Russia in 1930-1950-s. *Yaroslavl pedagogical bulletin*. 2023;(2): 214-224. (In Russ http://dx.doi.org/10.20323/1813-145X_2023_2_131_214. <https://elibrary.ru/ZQJZNJ>)

Введение

В 2021 г. наша страна отметила выдающееся событие — исполнилось 130 лет со дня рождения классика советской музыки С. С. Прокофьева. Интерес к его личности, жизни и творчеству находит свое отражение в публикациях известных отечественных и зарубежных исследователей прошлого [Асафьев, 1984; Катонина, 1962; Мартынов, 1974; Нестьев, 1973; Соллертинский, 1983; Шлифштейн, 1945; Swift, 1968] и настоящего, внимание к персоне композитора С. С. Прокофьева, к балетному творчеству не ослабевает, появляются новые исследования искусствоведов, музыковедов, культурологов [Беляева-Челобитько, 2005; Галятина, 2018; Девятова, 2013; Долинская, 2012; Перхин, 2012; Слонимский, 2004; Фетисова, 2019; Краснова, Ланина, 2021; Ezrahi, 2012; Morrison, 2009; Jaffe, 1998; McAllister, 2020] и др.

Творческое самочувствие композитора, с одной стороны, определялось социально-политическими изменениями в общественной и культурной жизни, происходившими в России в 30-50-е гг. XX в. С другой стороны, мысль художника вызревала в опоре на более глубинные основания поэтики созидания, определяемые духовными исканиями личности в поиске тем, сюжетов, музыкального языка. Многие исследователи подчеркивают ментальные черты творчества С. С. Прокофьева, которые рождаются из «неиссякаемого оптимизма», «веры в человека в конечную победу красоты и гармонии», а музы-

кальные произведения, им созданные, несут «заряд позитивной энергии», «разлитый солнечный свет» и оптимистическое, жизнеутверждающее начало [Сафонова, 2009]. Это мироощущение личности не могло бы сформироваться без возможности абстрагироваться от социально-политических, трагических событий, происходящих в обществе, намеренного переключения внимания на воплощение творческих идей и замыслов.

Актуальность исследования

Духовные и творческие идеалы композитора близки русской религиозно-идеалистической философии с ее концепцией Всеединства, Всеобщей Гармонии, воплощенной в идее движения человечества к Вечности, Абсолюту, сформулированной В. С. Соловьевым. Русский философ истинный прогресс видит в том, чтобы «государство как можно менее стесняло внутренний нравственный мир человека», ... «как можно вернее и шире обеспечивало внешние условия для достойного существования и совершенствования людей» [Соловьев, 2004]. Интенция философа в утверждении идеалов Любви, Добра, Справедливости, по сути, воплощалась во многих музыкальных сочинениях С. С. Прокофьева, утверждавшего своим творчеством возможность преобразования мира, способность искусства преодолеть трагичность существования человека в реальной действительности, «когда земной шар несколько соскочил с оси» [Прокофьев, 2002, т. 2.

с. 17]. Осознавая музыку как «внутрибожественное самоощущение», композитор в момент творческого вдохновения находился в ином мире — мире идеальных сущностей, внутренне и духовно выражал свое несогласие с реальным несовершенным миром, сочиняя светлые, солнечные художественные образы [Лосев, 1995]. В своих творческих исканиях композитор стремился к абсолютному бытию и в этом он близок духовному наследию русской христианской культуры. В дневнике С. С. Прокофьев записал: «Как важно ясно представлять себе любовь Бога к своему творению, человеку. Ясное представление этого как солнечный луч освещает и согревает душу человеческую, и как начинает развиваться человек под этими лучами!» [Прокофьев, 2002, т. 2, с. 603]. О. Л. Девятова утверждает, что композитору было присуще не только оптимистическое восприятие действительности, но и трагическое, так как «без его способности к трагическому мы никогда не услышали бы балет «Ромео и Джульетта» (первое воплощение Шекспира в балетном жанре). Балет завершается переплетением трагической темы смерти и проникновенной лирикой темы любви, которые в финале «становятся призрачными, отрешенными, почти мистическими» [Девятова, 2013, с. 50].

Принимая непростое решение, возвращаться или не возвращаться в Россию, композитор мучился поистине гамлетовским вопросом: одно дело приехать на гастроли, где он, обласканный властью, смог почувствовать особенный воздух Родины, увидеть наяву, а не во сне «волнующее поле ржи», встретиться с друзьями, другое — остаться жить в стране, где многое поменялось. К тому же лучший друг Н. Я. Мясковский советует не переезжать в Россию, где «во всяком случае, хорошей музыке, тем более современной и в особенности русской, — придется пока посторониться» [Переписка, 1997]. Сильным толчком для возвращения на родину в 1936 г. стала ностальгия, которая выражалась в отсутствии тем, сюжетов для создания музыкальных произведений, композитору «не писалось», «не сочинялось». Другой причиной приезда в Россию была неприемлемая для С. С. Прокофьева коммерциализация искусства на Западе, где музыкант (композитор, исполнитель) зависел от спонсорской помощи, меценатства.

Возвращение композитора на Родину можно трактовать как результат «творческой работы самопознания», когда для плодотворного труда необходима «атмосфера родной земли», необхо-

димо слышать «русскую речь», «взять у родных людей их песни — «мои песни». Музыка стала той духовной, нравственной отдушиной, которая противостояла политике государства, авторское осмысление проблем современной действительности, ценностей жизни «рождали своеобразие этической рефлексии художника, вне зависимости от идеологического влияния» [Бочкарева, 2022а, с. 230].

Методы исследования

При изучении темы исследования были использованы следующие методы: *системно-синестетический*, позволяющий рассматривать категорию «балет» в единстве взаимодействия музыки, хореографии, режиссуры, сценографии, живописи и др.; *биографический*, проясняющий творческий процесс сочинения музыки, приемы композитора, особенности продуктивного воображения, природу полимодальных (звукодвигательных, звукозрительных, звукопластических) ассоциаций в процессе записи партитуры; *аналитико-синтетический*, позволяющий обозначить стилистические черты балетной музыки С. С. Прокофьева: новаторские (обновление музыкального языка — гармонии, мелодики, ритмических особенностей и др.) и традиционные (тяготение к классической ясности и стройности формы, близость к народной русской песенности, фольклору, понятность интонационного строя, искренность в выражении чувства, лиризм, романтическая устремленность и др.).

Вернувшись в Россию, в 30-50-е гг. XX в. С. С. Прокофьев написал три балета: «Ромео и Джульетта» (1935), «Золушка» (1945), «Каменный цветок» (1950). Балетный спектакль — явление синтеза литературы, драматического действия, изобразительного искусства (декорации, костюмы). Целостность балетному спектаклю и органичность линии развития придает сюжетно-смысловой конфликт, где сталкиваются противоположные этические полюсы. Работа композитора в музыкально-театральном жанре имеет свою специфику, так как при сочинении музыки актуализируется весь комплекс полимодальных ассоциаций: звукодвигательных, звукозрительных, звукопластических, которые «разворачиваются» в нотный текст музыкально-сценической партитуры. Перевод литературного источника с вербального языка в иную знаковую систему (музыкальную, хореографическую) Оге А. Ханзен-Леве называет *интермедиаальностью* и указывает на ее основные характеристики:

- развертывание или сжатие характеристик персонажей;
- акцентирование одного (или нескольких) планов повествования;
- выбор одной (или нескольких) линий сюжета [Ханзен-Леве Оге, 2016].

Специфика творческого процесса С. С. Прокофьева при создании балетов определялась особенностями его композиторского дарования, синестетической природы его художественного воображения, способностью к межчувственным ассоциациям (внутреннее одновременное «пластическое «видение» и «слышание») [Коляденко, 2005; Лысенко 2013]. Творческая установка композитора на синтетическую природу жанра позволяла ему оперировать разными модальностями в процессе сочинения: вербальной (литературный источник), пластической (представление пластики, движений персонажа), музыкальной (партитура). Гений композитора проявлялся в объемности музыкальной партитуры, включающей в себя синестетические компоненты будущего спектакля. Композитор тщательно изучал литературный источник, иногда сам писал либретто будущего балета или обращался к либреттистам, чтобы определить и согласовать важнейшие смысловые линии будущей постановки. С. С. Прокофьев стремился в партитуре зафиксировать голографичность музыкально-сценического текста, порой оставляя заметки и ремарки на полях.

В письме к Н. Я. Мясковскому от 3 января 1924 г. С. С. Прокофьев высказывает мысль об особенностях творческого процесса: «...сочинять, пока не думая о музыке, ...а заботясь о создании новых приемов, новой техники, новой оркестровки; ...изошрять свою изобретательность, добиваться во что бы то ни стало хорошей свежей звучности» [Цит. по: Нестьев, 1963, с. 243]. Его привлекают, с одной стороны, элементы нового письма — «новизна формы», «изобретение неслыханных звуковых приемов»: сочетание диатоники с хроматикой, тембровые наслоения, контрапунктическая оркестровая насыщенность, диссонантность, игра с тональностями ближнего и дальнего родства, использование политональных комплексов, гармонизация с обилием побочных функций, свобода полифонических изложений, с другой — от традиции сохраняются классическая выверенность и ясность формы, понятность интонационного строя, близость к народной русской песенности, фольклору, искренность в выражении чувства, лиризм, ро-

мантическая устремленность и др. «Я всегда чувствовал потребность самостоятельного мышления и следования своим собственным идеям... Во всем, что я пишу, я придерживаюсь двух главных принципов — ясности в выражении своих идей и лаконизма, избегая всего лишнего в их выражении» [Цит. по: Девятова, 2007, с. 46].

Дискуссия и ее результаты

Балет «Ромео и Джульетта», написанный С. С. Прокофьевым (либретто С. Э. Радлова и А. И. Пиотровского), сохранил высокие идеи шекспировской пьесы, и музыка балета оказалась созвучна уровню трагедии. Первая постановка балета была осуществлена в Чехии, в городе Брно, 30 декабря 1938 г. хореографом И. Псотой. В СССР первый спектакль зрители увидели в Ленинградском театре оперы и балета им. С. М. Кирова 11 января 1940 г. Зрителей и критиков подкупило многое в этом спектакле: новаторская музыка С. С. Прокофьева, нацеленная на образно-эмоциональное, интонационное, выразительное единство с пластикой движения; интересная хореография Л. М. Лавровского, позволившая убедительно показать основные драматургические линии действия спектакля, мастерство артистов балета, создавших убедительные рельефные образы, будто бы сошедшие к картин эпохи итальянского Возрождения, передавшие светлый характер любви главных героев Ромео (партию исполнил К. М. Сергеев) и Джульетты (партию исполнила Г. С. Уланова); сценография, оформление и костюмы и др.

Непримиримый, зловещий характер противостояния двух кланов — Монтекки и Капулетти, их кичливое, надменное самолюбование воплощены в номере «Танец рыцарей». Важно подчеркнуть, что хореографический ритм и ритм музыкальный в этом танце совпадают, создавая особый сценический хронотоп (М. М. Бахтин). Особенный восторг у публики вызвал спектакль «Ромео и Джульетта» в Англии, на родине У. Шекспира, состоявшийся в 1956 г. в рамках гастролей Большого театра. Зрители по достоинству оценили мастерство Г. С. Улановой, признав ее мировой звездой, отдав ей пальму первенства среди всех Джульетт, которые когда-либо появлялись на подмостках сцены. С. Шлифштейн подчеркивает особую психологичность музыки С. С. Прокофьева, «удивительное мастерство в воплощении различных проявлений человеческой психики», его талант зорко и психологически верно подмечать разнообразные характеры действующих лиц» [Шлифштейн, 1945, с. 77].

Образ Джульетты дан композитором в развитии: от игривой, по-детски непосредственной натуры («Джульетта-девочка», 2 картина) до страстной, любящей женщины, борющейся за свою любовь («Ромео и Джульетта», 6 картина).

Дуэт Г. С. Улановой и К. М. Сергеева по уникальной слитности, выразительности, эмоциональной лирике не имел себе равных, об этом говорила сама балерина: «Я танцевала со многими Ромео, среди них были хорошие. Все они разные, но у всех у них чего-то не хватало. Сергеев остался для меня единственным и неповторимым Ромео. Повторить Сергеева не смог никто» [Пасюгинская, 1985, с. 183].

Успех постановки балета «Ромео и Джульетта» вдохновил С. С. Прокофьева на создание нового балета «Золушка», к написанию которого он приступил в 1940 г. (заказ Ленинградского театра им. С. М. Кирова). Из переписки с руководством театра мы узнаем, что в начале речь шла о замысле балета «Золотой ключик» по книге А. Н. Толстого, позднее свое желание высказала Г. С. Уланова, признавшись, что ей всегда хотелось станцевать «Снегурочку» (по сказке Островского). И все же автор остановился на более оптимистичном сюжете «Золушка». Свой замысел балета композитор сформулировал в письме от 24 декабря 1940 г.: «Балет “Золушка” я вижу как современный классический балет с его характерными особенностями формы как пад’аксион, гран-па и т. д. Одновременно с тем мне хочется видеть в героине не сказочный, полуреляльный персонаж, а живое лицо с человеческими переживаниями, то есть по возможности углубить ее роль. “Золушку” я рассматриваю, прежде всего, как русскую сказку и имею в виду говорить о героине русским музыкальным языком. Однако поскольку сказка Афанасьева о Золушке относится к XVIII в., мне представляется возможным пользоваться общебалетными танцами, как менуэт, мазурка, вальс» [Цит. по: Перхин, 2015, с. 175]. Композитор в работе со сценаристом Н. Д. Волковым, хореографами Р. В. Захаровым, К. М. Сергеевым, артистами балета, художниками настаивал на том, что «необходимо сделать русскую Золушку елизаветинских времен», поскольку Елизавета, дочь Петра I, способствовала развитию русской науки, культуры и образования, в целом национальному прогрессу. Эта установка — отход от сказки Ш. Перро — была весьма важной для композитора, вернувшегося на родину, так как для него было важно связать сюжет с Россией, необходи-

мо творить русскую культуру, подчеркнуть связь с национальными корнями, историей, создавать русские характеры, воссоздавать русский быт. В процессе обсуждения сценария будущего балета все отчетливее вырисовывалась основная идея — рассказать о встрече двух любящих сердец, которые очень далеки от своего окружения: принц — от аристократической жизни двора с его пустыми и ничемными разговорами, а Золушка — от постоянных скандалов и придирок чопорной злой мачехи и вечно спорящих друг с другом сестер (композитор дал им прозвища — Кубышка и Худышка — на русский манер). Хореограф К. М. Сергеев в статье «Сказка в танце», опубликованной 12 апреля 1946 г., отмечает: «При сочинении хореографических приемов в обрисовке придворного общества балета мы придерживались признаков и примет XVIII в., витиеватого и несколько причудливого характера стиля “барокко”, использовали “материалы по историко-бытовому танцу XVIII века”» [Цит. по: Перхин, 2015, с. 187].

В 30-50-е гг. XX в. отчетливо проявилась тенденция сближения балетного и драматического искусства, в хореографии возникло направление *хореографическая драма* (хореодрама), или *драматический балет* (драмбалет). Хореографы-постановщики стремились воплотить в спектакле основные линии развертывания литературного сюжета слишком детально, часто в ущерб хореографии.

Создавая музыку, стремясь показать разнообразие характеров персонажей, развивающуюся систему их взаимоотношений, композитор иронизирует над моделью академического балета и одновременно стремится освободиться от условностей драмбалета, где использовался рутинный, шаблонный принцип переноса музыкально-хореографических рисунков из одного балета в другой. Так, по мнению искусствоведа А. В. Галятиной, композитор нарушает порядок номеров классического танцевального цикла: вариации — адажио — кода. В вариации «Худышка» С. С. Прокофьев смеется над несуразностью прыжков персонажа, вводя ритмоформулу жанра жиги, стилистически противоречащей музыке и хореографии академической традиции. Во 2 акте в номере «Придворный танец» композитор иронизирует над аристократией, вводя в ритмическую основу танца аллеманда ритм галопа, что создает комический эффект [Галятина, 2018]. По мнению Б. Л. Пастернака, С. С. Прокофьев «говорил» со слушателями русским музыкальным

языком о России елизаветинского времени, с ее «вековой, лживой, трусливой аристократией», а ассоциации возникали и о современности «с ее нынешними формами», о диктате в искусстве, формами сталинской эпохи, которые поэт не любил «до сумашествия». Отмечая высокое исполнительское искусство, «попадание в роль» Г. С. Улановой, поэт увидел в образе Золушки «чудесную и победительную силу детской покорной обстоятельствам и верной себе чистоты»: «Эта роль очень полно и прямо выражает Ваш собственный мир, что-то в Вас существенное, как убежденье» [Пастернак, 2005, с. 423].

Начавшаяся Великая Отечественная война внесла коррективы в планы композитора, балет был закончен в 1945 г., поставлен в Большом театре режиссером-балетмейстером Р. В. Захаровым. Главные партии в этом спектакле танцевали поочередно две примы — Г. Уланова и О. Лепешинская. В Ленинградском театре им. С. М. Кирова премьера спектакля «Золушка» состоялась 5 апреля 1946 г. (хореография К. М. Сергеева, исполнительница роли Золушки — Н. М. Дудинская). За сочинение балета «Золушка» С. С. Прокофьев в 1946 г. был удостоен Государственной премии СССР. О. А. Карнович отмечает, что сюжет сказки «Золушка» очень популярен во все времена и постановка балетов на его основе осуществляется «на переломных этапах истории искусства и культуры», как будто «каждая новая художественная система... хочет «примерить эту туфельку, по своему рассказать о Золушке» [Карнович, 2016].

В годы войны страна проходила серьезные испытания: люди сплотились как никогда, национальное единство стало важнейшим фактором, объединяющим страну в борьбе с фашизмом. Не случайно тема первой части кантаты С. С. Прокофьева «Вставайте, люди русские» из кантаты «Александр Невский» в первые дни войны звучала как набат, отражая мысли и чаяния людей о защите Родины: «на Руси родной, на Руси большой не бывать врагу». В едином порыве фронта, тыла — «все для фронта, все для победы» выковывалась будущая победа. Тема русского национального единения, русская национальная тема в искусстве приобрела особую актуальность и значимость. Так, удивительным образом совпали желание композитора сочинить русскую «Золушку» с политически актуальной установкой времени.

1948 г. выдался трагическим для советской музыкальной культуры, вышло в свет Постанов-

ление ВКП(б) «Об опере “Великая дружба” В. Мурадели», правительство «закручивало гайки» по отношению к творческой интеллигенции [Власова, 2010]. Это был удар не только для С. С. Прокофьева, но и для многих композиторов, в числе которых были Д. Д. Шостакович, Н. Я. Мясковский, А. И. Хачатурян и др. Обвинения предъявлялись по разным направлениям: «отход от советской действительности», «формалистические извращения», «сложность и непонятность музыкального языка», «антинародный характер музыки», «увлечение сумбурными, невропатическими сочетаниями, превращающими музыку в какофонию и хаотическое нагромождение звуков» и др. [Об опере ... , 1948, с. 4]. Неприятие музыки, обвинения в формализме, недооценка новаторских идей и оригинальных тем творчества подорвали нравственное, душевное, творческое и физическое здоровье композитора, доставив ему немало переживаний в этот период. «Запрещение опер и многих других произведений Прокофьева и Шостаковича советскими сталинскими властями свидетельствует об органическом продолжении нашими гениями свободолюбивой творческой линии русских классиков XIX века», — писал известный композитор С. Слонимский [Цит. по: Девятова, 2013, с. 57]. Рассуждая о проблеме власти и творца применительно к тоталитарным практикам, Т. С. Злотникова отмечает, что творчество «вопреки» воспринимается художником «не просто как способ создания художественных ценностей, а как «освобождение» и преодоление, ... как альтернатива приспособления к миру, ... как «победа над тяжестью мира сего» [Злотникова, 2012, с. 129].

Несмотря на тяжелый период (болезнь с 18 сентября 1948 до 24 марта 1948), композитор принялся сочинять новый балет на сюжет русских сказов П. П. Бажова «Малахитовая шкатулка» (использованы сказы «Каменный цветок» и «Горный мастер», отдельные эпизоды из сказов «Огневушка-поскакушка» и «Приказчиковы подошвы»). Сценарий писался при участии самого композитора, жены М. А. Мендельсон-Прокофьевой и балетмейстера Л. М. Лавровского. Отметим, что С. С. Прокофьев не был первым композитором, который обратился к данному сюжету. В 1939-1941 композитор А. Г. Фридендер, жизнь и деятельность которого были связаны с Уральским краем, написал балет «Уральская сказка» (по сказу П. П. Бажова «Хозяйка медной горы»), который он впоследствии переработал. С

новым названием «Каменный цветок» балет был поставлен в 1944 г. в Свердловске.

С увлечением С. С. Прокофьев окунулся в стихию уральского фольклора, внимательно изучал мелодику, особенности ритмического рисунка, строения и т. д. После первого прослушивания балета «Сказ о каменном цветке», которое состоялось в июне 1949 г. в Большом театре, композитор редактировал отдельные эпизоды, советуясь при этом с хореографом и артистами. Работу над балетом прервала смерть композитора 5 марта 1953 г., в один день со смертью вождя — И. В. Сталина. Год спустя — 12 февраля 1954 г. — состоялась премьера балета «Сказ о каменном цветке» в Большом театре (хореограф-постановщик — Л. М. Лавровский, главные роли танцевали Г. С. Уланова, М. М. Плисецкая, В. С. Преображенский, А. Н. Ермолаев). Постановка балета оказалась неудачной, так как в хореографии не прослеживалось единство элементов классического танца и народной хореографии. Спектаклю, по мнению критиков, не хватило стилистического единства и цельности, наблюдалась калейдоскопичность, хотя отмечались отдельные хореографические номера и мастерство артистов балета. Более удачной была постановка балета «Каменный цветок» в Ленинградском театре им. С. М. Кирова в 1957 г. хореографом Ю. Н. Григоровичем, именно в этой постановке спектакль вошел в репертуар многих театров. Хореограф не буквально следовал литературной основе, а более общо понял идею сказов П. П. Бажова, объединив классический танец с элементами народного танца. В постановке народных сцен (обряд помолвки, ярмарка) хореограф использовал элементы русского национального танца «переменный шаг», «припадания», «молоточки», «свечка», «закидывание рук за голову», «ладошка в ладошку», «удары по колену», «коленца», «присядки» и др. Интерес зрителей вызвало и введение приема карусели с лентами, узорчатые плавные хороводы, движения шеренгами и др.

В развитии, в динамике показаны и основные персонажи: Хозяйка Медной горы, женщина-ящерка, полумифический, полуреальный персонаж, с одной стороны, она — фантастическое властное существо, оберегающая свои несметные сокровища природных драгоценных камней. С другой стороны, любовь к Даниле-мастеру ее очеловечивает, в ней просыпается женское начало, в конце спектакля она предстает как страдающая, одинокая женщина (ее избранник любит

другую). М. М. Плисецкая исполняла роль Хозяйки Медной горы как властительницы гор, она — сама природа, красота, могущество, не случайно она увлекает Данилу, который пытается разгадать тайну природы, тайну творчества, с одной стороны. Она же чарующая и властная женщина, страдающая от ревности, готовая погубить избранника. «Хозяйка Плисецкой в этой вариации словно проверяет колдовскую силу своего упругого тела. Классический танец становится острым, граненым, как камни и кристаллы, которыми повелевает это фантастическое существо» [Плисецкая, 1998, с. 182]. В вальсе самоцветов, чтобы создать образ кристаллов, хореограф использует острые движения прямых рук и ног.

Данила-мастер одержим стремлением разгадать секрет творчества, найти материал, который позволит ему сделать цветок, который он видел в природе, он хочет уподобиться самому Богу-творцу, это человек, глубоко любящий и искусство, и свою избранницу — Катерину. Хореограф Ю. Н. Григорович так определил основную тему балета: «творческие искания, которыми одержим мастер Данила, неудовлетворенность уже сделанным, стремление создавать все более и более совершенные произведения искусства» [Григорович, 1957, с. 35]. Образ Катерины, духовно стойкой, любящей и борющейся за свою любовь, сродни лучшим женским образам русской литературы. Г. С. Уланова, размышляя о роли Катерины в «Каменном цветке», утверждала, что постановки балета музыка С. С. Прокофьева поразила ее своим необычным языком, многим артистам он казался нетанцевальным, он был новаторским, поэтому приходилось «долго-долго вслушиваться», «втанцовываться» в свою партию, думая о целостности художественного образа и его развитии [Барабанов, 2010]. Лирический дуэт Данилы и Катерины, лейтмотив любви, который проходит через весь балет, основан на выразительной, светлой мелодии «Вечер» из цикла «Детская музыка». Напевная лирическая мелодия, близкая к русскому мелосу и национальному характеру, является выразительницей близости и родства любящих душ, и это придает ей яркое эмоциональное начало. Языком танца хореографу удалось передать тончайшие движения чувств и мыслей героев, их динамику, показать развитие образов. С. Т. Рихтер, известный пианист, называл С. С. Прокофьева за его творческое дарование, веру в добро волшебником, писал о том, что от него «всегда можно было ожидать чуда, будто

находишься во владениях чародея, который в любой момент одарит сказочным богатством. Трахх! И вы вдруг получаете “Каменный цветок” или “Золушку”» [Прокофьев, 1961, с. 470].

В процессе постановки спектакля С. С. Прокофьеву помогали хореографы, сценографы, художники: намечался план и структурно-композиционные закономерности спектакля, обсуждались основные хореографические номера, продумывались варианты сценического оформления, мизансцены, декорации, костюмы и др. Сценическое воплощение замысла балета (создание музыкально-театрального спектакля) — это цепь интерпретаций от исходного текста (литературной первоосновы) к сочинению музыкальной партитуры, созданию хореографической партитуры режиссером-балетмейстером и воплощению художественных образов в интерпретации артистов балета. Процесс интерпретации — это «открытая диалогическая сущность в сценическом воплощении, явление музыкальной культуры, вмещающее в себя и “голос” автора, и “голос” исполнителя, и “голос” персонажа» [Бочкарева, 2022б, с. 121].

Заключение

В балетах, написанных в России в 30-50-е гг. XX в., С. С. Прокофьев воплотил общечеловеческие нравственные идеи и гуманистические идеалы: любовь сильнее смерти («Ромео и Джульетта», 1935), вера в исполнение мечты, в любовь («Золушка», 1945), в безграничность развития творческих способностей человека, в добро, побеждающее зло («Каменный цветок», 1950).

Духовные и творческие идеалы композитора близки русской религиозно-идеалистической философии с ее концепцией Всеединства, Всеобщей Гармонии, воплощенной в идее движения человечества к Вечности, Абсолюту, сформулированной В. С. Соловьевым.

В творческом процессе создания балетов проявились особенности композиторского дарования С. С. Прокофьева, сопряженные с синестетической природой его художественного воображения, со способностью к межчувственным ассоциациям (внутреннее «слышание» с одновременным «пластическим «видением»).

Неоклассическая тенденция в балетном творчестве С. С. Прокофьева выразилась в высоком мастерстве стилизации, в легкой ироничности современной трактовки музыки ранних эпох, грациозного XVII и танцевально-галантного XVIII вв. и др.

Стилистические черты балетной музыки С. С. Прокофьева: новаторские (обновление музыкального языка: гармонии, мелодики, ритмических особенностей и др.) и традиционные (тяготение к классической ясности и стройности формы, близость к народной русской песенности, фольклору, понятность интонационного строя, искренность в выражении чувства, лиризм, романтическая устремленность и др.).

Диалогическое взаимодействие композитора с литераторами, хореографами, артистами балета, сценографами, художниками позволяло решать задачи в области постановки балета: намечался план и структурно-композиционные закономерности спектакля, обсуждались основные хореографические номера, продумывались варианты сценического оформления, мизансцены, декорации, костюмы и др.

Отношение С. С. Прокофьева к России носило амбивалентный характер: патриотическое, сыновнее — к Родине, матери, и трагическое — к государственному строю, с его идеологией, политикой.

Библиографический список

1. Асафьев Б. В. О балете. Статьи. Рецензии. Воспоминания. Ленинград : Музыка, 1984. 296 с.
2. Барабанов Н. Русская сказка в балетах Сергея Прокофьева // Искусство. 2010. № 12. URL: <https://art.1sept.ru/article.php?ID=201001204> (дата обращения: 28.01.2023).
3. Беляева-Челобитько Г. В. Балет: советская эпоха. Москва : Ун-т Н. Нестеровой, 2005. 298 с.
4. Бочкарева О. В. Рефлексивно-диалогический взгляд на музыкальное искусство советского периода 1930-1950-х годов // Ярославский педагогический вестник. 2022а. № 1 (124). С. 225-233.
5. Бочкарева О. В. Диалогическая природа исполнительской деятельности Л. В. Собинова // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022б. № 1. С. 121-131.
6. Власова Е. 1948 год в советской музыке. Документированное исследование. Москва : Классика XXI, 2010. 455 с.
7. Галятина А. В. Транскрипции хореографических образов в балете С. Прокофьева «Золушка» // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 2. С. 118-123.
8. Григорович Ю. Н. Несколько мыслей о спектакле // За советское искусство. 1957. 31 марта.
9. Девятова О. Л. Сергей Прокофьев в советской России: конформист или свободный художник? // Человек в мире культуры. 2013. № 2. С. 39-59.

10. Долинская Е. Театр Прокофьева: исследовательские очерки: уч. пособие для пед. и студентов высш. уч. зав. по спец. 072901 «Музыковедение». Моск. гос. инст-т муз. им. А. Г. Шнитке. Москва: Композитор, 2012. 374 с.
11. Злотникова Т. С. Власть и творческая личность // *Философские науки*. 2012. № 10. С. 128-135.
12. Карнович О. А. Сергей Сергеевич Прокофьев и его Золушка // *Академия: Танец, музыка, театр, образование*. 2016. № 1. С. 36-43.
13. Катанова С. Балеты Прокофьева. Москва: Советский композитор, 1962. 30 с.
14. Коляденко Н. П. Синестетичность музыкально-художественного сознания (на материале искусства XX века). Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория, 2005. 392 с.
15. Краснова И. А. Хореографическое переосмысление сказов Павла Бажова / И. А. Краснова, М. В. Ланина // *Славянский сборник: мат-лы XIV Всеросс. слав. чтений (с межд. уч.)* / ред. Н. В. Акимова, Н. А. Переверзева, А. Г. Пастухов. Орел: ОГУ, 2021. С. 109-118.
16. Лосев А. Ф. О музыкальном ощущении любви и природы // *Форма — Стиль — Выражение / послесл.* В. В. Бычкова, М. М. Гамаюнова. Москва: Мысль, 1995. 944 с.
17. Лысенко С. Ю. Особенности творческого процесса композитора при формировании прообраза синтетического художественного текста // *Университетский научный журнал*. 2013. № 6. С. 103-111.
18. Мартынов И. И. С. Прокофьев. Жизнь и творчество. Москва: Музыка, 1974. 560 с.
19. Нестьев И. В. Жизнь Сергея Прокофьева. 2-е изд. Москва: Сов. композитор, 1973. 660 с.
20. Об опере «Великая дружба» В. Мурадели. Постановление ЦК ВКП(б) от февраля 1948 г. // *Советская музыка*. 1948. № 1. С. 3-8.
21. Пасютинская В. М. Волшебный мир танца. Москва: Просвещение, 1985. 223 с.
22. Письмо Б. Л. Пастернака Г. С. Улановой 13 декабря 1945 года // *Пастернак Б. Л. Полное собрание сочинений. Т. IX. Письма (1935-1953)* / сост. Е. В. Пастернак, М. Л. Рашковская. Москва: Мысль, 2005. 782 с.
23. Переписка. С. С. Прокофьев, Н. Я. Мясковский / ред. Д. Б. Кабалевский, А. И. Хачатурян, Д. Д. Шостакович. Москва: Советский композитор, 1977. 597 с.
24. Перхин В. В. 16 писем С. С. Прокофьева о балете «Золушка» (1940-1946): к истории создания произведения // *Stefanos*. 2015. № 1 (9). С. 173-193.
25. Плисецкая М. М. Я Майя Плисецкая. Москва: Новости, 1998. 491 с.
26. Прокофьев С. С. Дневник 1907-1918. Часть первая. Paris: Serge Prokofiev, Estate, 2002. 815 с.
27. Прокофьев С. Дневник. 1919-1933. Часть вторая. Paris: Serge Prokofiev, Estate, 2002. 891 с.
28. Прокофьев С. С. Материалы. Документы. Воспоминания / ред. С. И. Шлифштейн. Москва: Музгиз, 1961. 707 с.
29. Сафонова Т. В. Метафизика музыки С. Прокофьева // *Известия ВГПУ*. 2009. С. 114-118.
30. Слонимский С. М. Трагическая судьба солнечного музыканта (о С. Прокофьеве) // *Свободный диссонанс: очерки о русской музыке*. Санкт-Петербург: Композитор, 2004. 141 с.
31. Соллертинский И. И. Статьи о балете. Ленинград: Музыка, 1983. 166 с.
32. Соловьев В. С. Оправдание добра: нравственная философия, 2004 // *Вехи*. URL: <http://www.vehi.net/soloviev/oprav/index.html> (дата обращения: 10.12.2021).
33. Ханзен-Леве Оге А. Интермедальность в русской культуре: от символизма к авангарду / пер. с нем. Б. М. Скуратова, Е. Ю. Смотрицкого. Москва: Российский гуманитарный институт, 2016. 503 с.
34. Фетисова Н. Е. Советский этап в развитии балетного искусства России. Орел: Орл. гос. инст-т культ, 2019. 201 с.
35. Шлифштейн С. С. С. Прокофьев. Заметки о творчестве в годы Великой Отечественной войны // *Советская музыка*. 1945. № 5. С. 55-82.
36. Ezrahi Christina. Swans of the Kremlin Ballet and Power in Soviet Russia. Pittsburg: University of Pittsburg Press, 2012. 322 pp.
37. Morrison Simon. The People's Artist Prokofiev's Soviet Years. Oxford: Oxford University Press, 2009. 491 pp.
38. Jaffe Daniel. Sergey Prokofiev. London: Phfaidon Press, 1998. 240 pp.
39. McAllister, Rita and Gullaumier, Christina. Prokofiev. New York: Oxford University Press, 2020. P. 299-505.
40. Swift Mary Grace. The Art of the dance in the U. S. S. R. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1968. 405 pp.

Reference list

1. Asaf'ev B. V. O balete. Stat'i. Recenzii. Vospominaniya = About ballet. Articles. Reviews. Memories. Leningrad: Muzyka, 1984. 296 s.
2. Barabanov N. Russkaja skazka v baletah Sergeja Prokofjeva = Russian fairy tale in the ballets of Sergei Prokofiev // *Iskusstvo*. 2010. № 12. URL: <https://art.1sept.ru/article.php?ID=201001204> (data obrashhenija: 28.01.2023).

3. Beljaeva-Chelobit'ko G. V. Balet: sovetskaja jepoha = Ballet: Soviet era. Moskva : Un-t N. Nesterovoj, 2005. 298 s.
4. Bochkareva O. V. Refleksivno-dialogicheskiy vzgljad na muzykal'noe iskusstvo sovetskogo perioda 1930-1950-h godov = Reflexive-dialogue view of the musical art of the Soviet period of the 1930s-1950s // Jaroslavskij pedagogicheskij vestnik. 2022. № 1 (124). S. 225-233.
5. Bochkareva O. V. Dialogicheskaja priroda ispolnitel'skoj dejatel'nosti L. V. Sobinova = The dialogic nature of the performing activities of L. V. Sobinov // Problemy muzykal'noj nauki. 2022. № 1. S. 121-131.
6. Vlasova E. 1948 god v sovetskoj muzyke. Dokumentirovannoe issledovanie = 1948 in Soviet music. Documented study. Moskva : Klassika XXI, 2010. 455 s.
7. Galjatina A. V. Transkripcii horeograficheskikh obrazov v baletе S. Prokof'eva «Zolushka» = Transcriptions of choreographic images in S. Prokofiev's ballet Cinderella // Problemy muzykal'noj nauki. 2018. № 2. S. 118-123.
8. Grigorovich Ju. N. Neskol'ko myslej o spektakle = A few thoughts on the performance // Za sovetskoe iskusstvo. 1957. 31 marta.
9. Devjatova O. L. Sergej Prokof'ev v sovetskoj Rossii: konformist ili svobodnyj hudozhnik? = Sergei Prokofiev in Soviet Russia: a conformist or a free artist? // Chelovek v mire kul'tury. 2013. № 2. S. 39-59.
10. Dolinskaja E. Teatr Prokof'eva: issledovatel'skie ocherki = Prokofiev Theater: research essays: uch. posobie dlja ped. i studentov vyssh. uch. zav. po spec. 072901 «Muzykovedenie». Mosk. gos. inst-t muz. im. A. G. Shnitke. Moskva : Kompozitor, 2012. 374 s.
11. Zlotnikova T. S. Vlast' i tvorcheskaja lichnost' = Power and creative personality // Filosofskie nauki. 2012. № 10. S. 128-135.
12. Karnovich O. A. Sergej Sergeevich Prokof'ev i ego Zolushka = Sergey Sergeevich Prokofiev and his Cinderella // Akademija: Tanec, muzyka, teatr, obrazovanie. 2016. № 1. S. 36-43.
13. Katonova S. Balety Prokof'eva = Prokofiev ballets. Moskva : Sovetskij kompozitor, 1962. 30 s.
14. Koljadenko N. P. Sinestetichnost' muzykal'no-hudozhestvennogo soznaniya (na materiale iskusstva XX veka) = Synesthetics of musical and artistic consciousness (based on the material of art of the XX century). Novosibirsk : Novosib. gos. konservatorija, 2005. 392 s.
15. Krasnova I. A. Horeograficheskoe pereosmyslenie skazov Pavla Bazhova = Choreographic rethinking of the tales of Pavel Bazhov / I. A. Krasnova, M. V. Lanina // Slavjanskij sbornik : mat-ly XIV Vseross. slav. chtenij (s mezhd. uch.) / red. N. V. Akimova, N. A. Pereverzeva, A. G. Pastuhov. Orel : OGU, 2021. S. 109-118.
16. Losev A. F. O muzykal'nom oshhushhenii ljubvi i prirody = About the musical feeling of love and nature // Forma — Stil' — Vyrazhenie / poslesl. V. V. Bychkova, M. M. Gamajunova. Moskva : Mysl', 1995. 944 s.
17. Lysenko S. Ju. Osobennosti tvorcheskogo procesa kompozitora pri formirovanii proobraza sinteticheskogo hudozhestvennogo teksta = Features of the composer's creative process in the formation of a prototype of a synthetic artistic text // Universitetskij nauchnyj zhurnal. 2013. № 6. S. 103-111.
18. Martynov I. I. S. Prokof'ev. Zhizn' i tvorcestvo = S. Prokofiev. Life and creativity. Moskva : Muzyka, 1974. 560 s.
19. Nest'ev I. V. Zhizn' Sergeja Prokof'eva = The life of Sergei Prokofiev. 2-e izd. Moskva : Sov. kompozitor, 1973. 660 s.
20. Ob opere «Velikaja družba» V. Muradeli. Postanovlenie CK VKP(b) ot fevralja 1948 g. = About the opera «Great Friendship» by V. Muradeli. Resolution of the Central Committee of the All-Union Communist Party of Bolsheviks of February 1948 // Sovetskaja muzyka. 1948. № 1. S. 3-8.
21. Pasjutinskaja V. M. Volshebnyj mir tanca = Magical world of dance. Moskva : Prosveshhenie, 1985. 223 s.
22. Pis'mo B. L. Pasternaka G. S. Ulanovoj 13 dekabrya 1945 goda = Letter by B. L. Pasternak to G. S. Ulanova from December 13, 1945 // Pasternak B. L. Polnoe sobranie sochinenij. T. IX. Pis'ma (1935-1953) / sost. E. V. Pasternak, M. L. Rashkovskaja. Moskva : Mysl', 2005. 782 s.
23. Perepiska. S. S. Prokof'ev, N. Ja. Mjaskovskij = Correspondence. S. S. Prokofiev, N. Ya. Myaskovsky / red. D. B. Kabalevskij, A. I. Hachaturjan, D. D. Shostakovich. Moskva : Sovetskij kompozitor, 1977. 597 s.
24. Perhin V. V. 16 pisem S. S. Prokof'eva o baletе «Zolushka» (1940-1946): k istorii sozdaniya proizvedeniya = 16 letters of S. S. Prokofiev about the ballet Cinderella (1940-1946): to the history of the work // Stefanos. 2015. № 1 (9). S. 173-193.
25. Pliseckaja M. M. Ja Majja Pliseckaja = I am Maya Plisetskaya. Moskva : Novosti, 1998. 491 s.
26. Prokof'ev S. S. Dnevnik 1907-1918. Chast' pervaja = Diary 1907-1918. Part one. Paris : Serge Prokofiev, Estate, 2002. 815 s.
27. Prokof'ev S. Dnevnik. 1919-1933. Chast' vtora-ja = Diary 1907-1918. Part two. Paris : Serge Prokofiev, Estate, 2002. 891 s.
28. Prokof'ev S. S. Materialy. Dokumenty. Vospominaniya = Materials. Documents. Memoirs / red. S. I. Shlifshtejn. Moskva : Muzgiz, 1961. 707 s.
29. Safonova T. V. Metafizika muzyki S. Prokof'eva = Metaphysics of S. Prokofiev's music // Izvestija VGPU. 2009. S. 114-118.

30. Slonimskij S. M. Tragicheskaja sud'ba solnechnogo muzykanta (o S. Prokof'evе) = The tragic fate of the solar musician (about S. Prokofiev) // Svobodnyj dissonans: ocherki o russskoj muzyke. Sankt-Peterburg : Kompozitor, 2004. 141 s.
31. Sollertinskij I. I. Stat'i o balete = Articles about ballet. Leningrad : Muzyka, 1983. 166 s.
32. Solov'ev V. S. Opravdanie dobra: npravstvennaja filosofija = Justification of good: moral philosophy, 2004 // Vehi. URL: <http://www.vehi.net/soloviev/oprav/index.html> (data obrashhenija: 10.12.2021).
33. Hanzen-Leve Oge A. Intermedial'nost' v russskoj kul'ture: ot simvolizma k avangardu = Intermediality in Russian culture: from symbolism to avant-garde / per. s nem. B. M. Skuratova, E. Ju. Smotrickogo. Moskva : Rossijskij gumanitarnyj institut, 2016. 503 s.
34. Fetisova N. E. Sovetskij jetap v razvitii baletnogo iskusstva Rossii = Soviet stage in the development of ballet art in Russia. Orel : Orl. gos. inst-t kul't, 2019. 201 s.
35. Shlifshtejn S. S. S. Prokof'ev. Zametki o tvorchestve v gody Velikoj Otechestvennoj vojny = S. Prokofiev. Notes on creativity during the Great Patriotic War // Sovetskaja muzyka. 1945. № 5. S. 55-82.
36. Ezrahi Christina. Swans of the Kremlin Ballet and Power in Soviet Russia. Pittsburg : University of Pittsburg Press, 2012. 322 pp.
37. Morrison Simon. The People's Artist Prokofiev's Soviet Years. Oxford : Oxford University Press, 2009. 491 pp.
38. Jaffe Daniel. Sergey Prokofiev. London : Phaidon Press, 1998. 240 pp.
39. McAllister, Rita and Gullaumier, Christina. Prokofiev. New York : Oxford University Press, 2020. P. 299-505.
40. Swift Mary Grace. The Art of the dance in the U. S. S. R. Notre Dame : University of Notre Dame Press, 1968. 405 pp.

Статья поступила в редакцию 13.01.2023; одобрена после рецензирования 14.02.2023; принята к публикации 23.03.2023.

The article was submitted 13.01.2023; approved after reviewing 14.02.2023; accepted for publication 23.03.2023.