

Демченко Александр Иванович

ВСЛЕД И НАВСТРЕЧУ

Искусство Сергея Прокофьева - явление чрезвычайно многогранное и многоликое. Одна из ипостасей его раннего творчества была связана с особым, в высшей степени неординарным художественным феноменом, который вошёл в анналы истории культуры начала XX века под названием "скифство". Неожиданный поворот подобная образность получила в связи с революционными событиями в России 1917 года в кантате "Семеро их" - смысл происходящего в ней можно представить как грандиозный обряд неистового ниспровержения. Та же тема получила совершенно иное решение в 1930-е годы в "Кантате к XX-летию Октября", в которой опосредованное отображение получили актуальные события первой половины 1930-х годов, когда в стране в остром противоборстве различных позиций складывались контуры жизненного уклада и государственной системы "сталинской эпохи". Во второй половине этого десятилетия создавалась опера "Семён Котко", где в призме одного из эпизодов Гражданской войны Прокофьеву удалось в высшей степени достоверно запечатлеть картины народной жизни. Таковы были три чрезвычайно контрастных отклика выдающегося композитора на эпохальный слом времён, происшедший в истории страны на рубеже 1920-х годов.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/1/2017/7/11.html

Статья опубликована в авторской редакции и отражает точку зрения автора(ов) по рассматриваемому вопросу.

Источник

Альманах современной науки и образования

Тамбов: Грамота, 2017. № 7 (120). С. 47-52. ISSN 1993-5552.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/1.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/1/2017/7/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: almanac@gramota.net

FEATURES OF EXPENDITURE ACCOUNTING AND CALCULATION OF FURNITURE INDUSTRY PRODUCTION PRIME COST

Grinenko Valeriya Alekseevna

Grishina Ol'ga Valentinovna, Ph. D. in Economics, Associate Professor

Igonina Svetlana Anatol'evna

Lobachevsky State University of Nizhni Novgorod

grinenko_lera@mail.ru; nkigrishina@yandex.ru; sveta375n@mail.ru

The article considers the field specific features of expenditure accounting and calculation of finished products prime cost in relation to the furniture industry. In view of slowdown in the growth rate of the furniture industry market, it is necessary to look for ways to increase production efficiency in order to strengthen competitiveness. The authors have formulated the recommendations on introduction of the most promising methods for calculating the prime cost of furniture products.

Key words and phrases: expenditure accounting; calculation of prime cost; methods of expenditure accounting and calculation; job-order system; expenditure; prime cost of production.

УДК 7; 18:7.01

Искусствоведение

Искусство Сергея Прокофьева – явление чрезвычайно многогранное и многоликое. Одна из ипостасей его раннего творчества была связана с особым, в высшей степени неординарным художественным феноменом, который вошёл в анналы истории культуры начала XX века под названием «скифство». Неожиданный поворот подобная образность получила в связи с революционными событиями в России 1917 года в кантате «Семеро их» – смысл происходящего в ней можно представить как грандиозный обряд неистового ниспровержения. Та же тема получила совершенно иное решение в 1930-е годы в «Кантате к XX-летию Октября», в которой опосредованное отображение получили актуальные события первой половины 1930-х годов, когда в стране в остром противоборстве различных позиций складывались контуры жизненного уклада и государственной системы «сталинской эпохи». Во второй половине этого десятилетия создавалась опера «Семён Котко», где в призме одного из эпизодов Гражданской войны Прокофьеву удалось в высшей степени достоверно запечатлеть картины народной жизни. Таковы были три чрезвычайно контрастных отклика выдающегося композитора на эпохальный слом времён, происшедший в истории страны на рубеже 1920-х годов.

Ключевые слова и фразы: С. Прокофьев; многоликость творческих откликов на события революционного времени; две кантаты и опера.

Демченко Александр Иванович, д. искусствovedения, профессор
Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова
alexdem43@mail.ru

ВСЛЕД И НАВСТРЕЧУ

Эти заметки предлагаются, с одной стороны, как бы вслед большому юбилею композитора Сергея Сергеевича Прокофьева (1891-1953), 125-летие со дня рождения которого широко отмечалось в прошедшем году, а с другой стороны – навстречу приближающемуся столетию русских революций 1917 года. Как соприкасались между собой эти два явления?

Искусство Сергея Прокофьева – явление чрезвычайно многогранное и многоликое. Одна из ипостасей его раннего творчества была связана с особым, в высшей степени неординарным художественным феноменом, который вошёл в анналы истории культуры начала XX века с целым «букетом» обозначений.

Основное из них – «язычество», и возникло это обозначение, отталкиваясь от произведения, ставшего «альфой и омегой» данного направления. Имеется в виду балет Игоря Стравинского «Весна священная» с его подзаголовком «Картины языческой Руси» [1].

Параллельно этому термину в искусствознании закрепился ряд других, чаще всего употребляемых в качестве синонимов: *варваристское* («варварство»), *скифское* («скифство»). Реже используются понятия *примитивизм* (или *неопримитивизм*) и *фовизм*.

«Скифство», как один из коренных устоев языческого направления, исторически неотрывно от русской почвы. Оно, прежде всего, подразумевает воспроизведение особого типа воинственной настроенности, что передаётся через мощный, неукротимый напор экспансивной энергии, в которой подчас осязаемо ощущается азартное буйство мышц, горячая, пружинящая мускульная сила. Отсюда исключительная роль ритма – динамично-импульсивного, властного, наступательного [5].

Приподнимая декоративную завесу мифической старины, обнаруживаем, что буйственная стихия первоначальных сил накрепко обвенчана с мощным «мотором» современности. Детищем парадоксального синтеза архаики и модерна становятся особого рода скифская урбанистика и машинизированный варвар, или, по выражению А. Тойнби, *mechanicus neobarbarus* [16, с. 262].

Ведущим представителем этой линии стал С. Прокофьев [4]. Образы скифства, возникавшие во множестве его сочинений («Наваждение» из *op. 4*, Токката *op. 11*, Аллеманда из Десяти пьес *op. 12* и т.д.) максимальную концентрацию получили в балете «Ала и Лоллий», который был переработан в четырёхчастную оркестровую композицию с симптоматичным названием «Скифская сюита» (1914).

Неожиданный поворот языческая образность получила в связи с революционными событиями в России 1917 года. Особого внимания в плане «революционного скифства» заслуживает кантата Прокофьева «Семеро их» (1917-1918). Смысл происходящего в ней можно представить как грандиозный обряд неистового ниспровержения.

С самого начала устанавливается атмосфера катастрофичности, дух всеобщего разлома. Взыбленность оркестрово-хоровых линий, их сумбурные напластования, сотрясения и обвалы звуковых масс, изобразительные эффекты бушевания (вибрация трелей и тремоло, вихреобразные пассажи) создают ощущение абсолютной неустойчивости, брожения, хаоса, в котором происходит извержение первородных сил, вырывающихся как бы из глубин земли.

Это внеличные, всеобщие силы, принадлежащие стихийному потоку движущихся множеств. И хотя есть корифей (тенор *solo*), всё определяется сверхнасыщенным звучанием большого хора и четверного оркестра (с участием двух больших барабанов).

В данном случае людской лавиной движет экстаз мятежных бушеваний, выраженный в воинственных кликах и возгласаниях. Всё пронизано высочайшим напряжением, которое базируется на сквозной роли тритона и локрийского лада, на предельно жёсткой диссонантности и на форсированных звучностях.

Передаче экстатического характера служит причудливый, но очень эффективный синтез фовистской и экспрессионистской выразительности. Многие построены на имитации выкриков, на воющем и ревящем интонировании (включая «варварские» *glissandi*), на различных топочущих и стучащих эффектах (немаловажную роль при этом играет резкий, пронзительный тембр ксилофона), а на кульминациях «звучность хора и оркестра доходит до иступления» [11, с. 98].

Может быть, композитор несколько наивен в этом нагнетании ужасов и устрашающих акций, тем не менее цели своей он добивается. Ему удаётся воспроизвести невероятный накал ярости, даже своего рода бешенство массовой стихии, которая в диком фанатизме подминает под себя всё и вся и сама полыхает в оргии самоиспепеления.

И. Нестьев справедливо квалифицирует кантату как «один из самых экстремистских опусов Прокофьева», добавляя, что «автор вложил в это сочинение всю взрывчатость своего темперамента, возбуждённого бурлящей атмосферой времени» [Там же, с. 99]. «Обертоны» революционной эпохи с наибольшей явственностью заявляют о себе в те моменты, когда движение стихии переплавляется в ритмы организованного шествия (это происходит дважды – ц. 10 и 18).

Жёстко впечатываемая поступь, обостряемая чеканным скандированием (с фонетическим усилением «Семь-ме-рро их»), созвучна образности и инструментовке стихов В. Маяковского тех же 1917 и 1918 годов («Наш марш», «Левый марш»). Но в то же время за аскетизмом и самоотречённостью этого маршевого движения со всей отчётливостью проступают контуры властной, подавляющей силы, её неумолимость, беспощадность, что отражено в тексте: «Злые они! Благодворенья не знают они. Молитв не услышат – нет слуха у них к мольбам».

Экспансия этой силы безмерна в своих притязаниях. Отсюда особая укрупнённость масштабов, чрезвычайный гиперболизм образов. Глобальность охвата в сочетании с полуфантастическим колоритом способна вызвать ассоциации с картиной всемирного потопа, великого пришествия. Укрепляет в этой ассоциации ритуальный характер происходящего. Обрядово-магические функции обнажены здесь до предела. Сознательная авторская установка зафиксирована в подзаголовке произведения: «Халдейское заклинание».

Многое предопределял текст К. Бальмонта, представляющий собой свободную расшифровку древнееврейской надписи. Отталкиваясь от этого текста, композитор вводит целый набор ритуальных формул (особенно часто звучит клич «Закляни!», порой многократным повторением на одной ноте, как в ц. 32), и словесно-музыкальное целое воспринимается как мистерия неистово-экстатических заклятий, пророчеств, вызваний.

Магия обрядовости, апокалиптический оттенок, фантастические очертания, погружение в стихию иррационально-инстинктивного – всё говорит об интуитивном постижении катаклизмов тех лет. Дополнительным свидетельством тому служит завершение кантаты (ц. 37): быстрое затухание звучности, невнятная просодия мужских голосов, глухое тремолирование большого барабана, педаль «пустой» квинты, повисающей у засурдиненных струнных в крайних регистрах – то есть повествование как бы уходит в дымку времени, растворяясь в неведомости.

Никто не вправе потребовать от Прокофьева тех лет конкретно-исторического осмысления происходивших событий – композитор откликнулся на них так, как подсказывала ему художественная интуиция, подтолкнувшая его к тому, чтобы передать в ирреально-символических образах наплыв величайшей смуты, ощущение грандиозной ломки мира, извержение невиданных сил, угрожающую поступь «революционных гуннов» [3].

В 1930-е годы, возвратившись на родину после полуторадесятилетия странствий за рубежом, композитор испытывал исключительный творческий подъём. Причиной этого подъёма было не только желанное вхождение в естественную национальную «среду обитания», но и столь же чаемый им разворот к новым эстетическим горизонтам.

Дело в том, что после пройденного в предыдущее десятилетие пика авангардных исканий и экспрессионистской заострённости время потребовало на выходе в 1930-е коренных перемен – это отчётливо сказалось и в музыке Прокофьева, и у многих других творцов искусства.

В сознании композитора переход к новым принципам перекликался, прежде всего, с представлениями о «новой простоте» художественного высказывания: «Наступает время **простоты** в музыке» [13, с. 64].

Простоту он связывал с большей доступностью музыкального языка, что главным образом осуществлялось посредством более широкой опоры на выразительную мелодику: «Я стремлюсь к большей простоте и мелодичности», – говорит Прокофьев в другом интервью и убежденно добавляет, что теперь «музыка нуждается в более мелодическом стиле, в менее сложном эмоциональном выражении» [Там же, с. 68].

Реально за понятием *новая простота* стояло много большее. Используя по мере необходимости освоенный им арсенал радикальных средств художественной выразительности, Прокофьев всё сильнее склоняется к творческой ассимиляции классического наследия, добиваясь органичного синтеза традиционного и современного. В частности, он переходит к характерным для классики широким музыкальным построениям, к цельным и завершённым формам.

Но, разумеется, отмеченные устремления не возникли в некоем готовом качестве, они утверждались в ходе творческого поиска, который особенно интенсивно протекал в первой половине 1930-х годов. И это шло в незримых параллелях с процессом активного формирования тех принципов, которые стали определяющими для социума ближайших десятилетий.

Совершенно замечательно то и другое представлено в «Кантате к XX-летию Октября». Её замысел возник у Прокофьева сразу после возвращения в Советский Союз. Непосредственно соприкоснувшись с новой реальностью, он задумал монументальное полотно, в котором можно было бы воссоздать целостную панораму развития революционного движения, реконструируя поэтапное движение от зарниц коммунистической идеи на Западе до её воплощения в жизнь в России, включая момент принятия в 1936 году Социалистической Конституции СССР.

При этом его не устраивал проторённый путь литературных сценариев. Он, который и в своих операх отвергал традиционный стихотворный слог, искал для оратории о Революции нечто адекватное в вербальном отношении. Так возникла дерзкая мысль опереться на тексты тех, кого именовали классиками марксизма-ленинизма, к которым в 1930-е годы, помимо Маркса, Энгельса, Ленина, был причислен и «вождь народов». И стоит подчеркнуть: композитор подбирал фрагменты, изложенные, как он полагал, «таким образным, ярким и убедительным языком», что ему тем более казалось бессмысленным перекладывать их на поэтический лад [12, с. 301].

Задуманное Прокофьев начал осуществлять с неподдельным энтузиазмом, воодушевляемый тем, что делалось на родине, увиденной им после многих лет эмиграции. Выполнив монтаж документально-публицистической прозы, он добился одобрения руководителей советского искусства, в 1935 году получил заказ Всесоюзного радио и летом 1937-го закончил работу над этим проектом, невероятным по смелости и оригинальности.

Таким образом, процесс создания произведения охватил весь период первой половины и середины 1930-х годов, когда в стране в остром противоборстве различных позиций складывались контуры жизненного уклада и государственной системы «сталинской эпохи». Данное обстоятельство определило существенную переадресацию вербальной канвы в её музыкальной реализации, актуализируя сюжет применительно к происходившим на глазах композитора конкретным событиям.

Судя по уровню конфликтности образно-драматургического профиля ряда произведений, для СССР 1930-х годов была характерна сложная политическая обстановка, особенно накалившаяся к середине десятилетия, когда в стране кипели настоящие идеологические битвы. И оказалось, что это можно было передать даже в формате так называемого госзаказа, но пользуясь языком аллюзий.

«Кантата к XX-летию Октября» в этом отношении очень показательна. Линия социальной драмы последовательно разворачивается здесь поначалу в оркестровых I, III и V частях. В первых двух из них (Вступление – с эпиграфом «Призрак коммунизма бродит по Европе» [10] и Интерлюдия I) конфликтное напряжение связано с противопоставлением образов зла и вызываемых им страданий народных.

Под злом подразумевалось с плакатной гротесковостью обрисованное чудовище капитализма, патологически хищная, устрашающая личина которого передаётся буквально через рык низкой меди под предводительством тубы. В этом одиозно-агрессивном образе при желании можно уловить и намёк на антигуманную сущность активно развивавшейся в «стране Советов» практики репрессий.

Постепенно складывающаяся ситуация противоборства особенно ощутима в V части (Интерлюдия II), и звучащие здесь призывные кличи и грозовые сполохи уже непосредственно предвещают взрыв яростных баталий в следующей, наиболее развёрнутой и динамичной VI части произведения, основанной на текстах из статей и писем Ленина, относящихся ко времени октябрьских событий 1917 года.

Почти два десятилетия назад под непосредственным впечатлением от этих событий композитор запечатлел стихию грандиозной ломки мира в кантате «Семеро их». Но то была полуфантастическая метафора, и стилистически то была совершенно иная музыка. Теперь, обозначая данную часть «Октябрьской кантаты» словом «Революция», Прокофьев всем строем художественного высказывания явно актуализирует вербальную канву, проецируя её на реалии середины 1930-х годов.

Это поистине «шквальная» кульминация произведения, и композитор вводит максимально возможные исполнительские ресурсы: два хора (профессиональный и самодеятельный), четверной состав симфонического оркестра, военно-духовой и шумовой оркестры, а также ансамбль аккордеонов (баянов). По замыслу композитора, общее число музыкантов должно было достигать пятисот человек.

Начальные эпизоды данной части, составляющие её пролог, передают ситуацию собирания сил и решены преимущественно в психологическом плане. В зыбкой, полупризрачной атмосфере насторожённого затишья зарождается диалог колеблющихся (женские голоса) и радикалов (мужской хор). Вторые настаивают на решительном, немедленном перевороте и, в отличие от робких констатаций первых («кризис назрел»), императивно

требуют незамедлительно одолеть «капиталистическое чудовище», абсолютно уверенные в том, что «победа восстания обеспечена» [6, с. 272]. И их твёрдый, волевой настрой одерживает верх в горячих дебатах *pro et contra*.

Последующее действо разворачивается в виде грандиозной панорамы стремительно сменяющихся друг друга батальных сцен. Этой событийной динамике соответствует обилие ярких тем, сцепленных в единый поток идущими от кинематографа монтажными приёмами кадровой драматургии. Исключительный накал противоборства, его поистине огнедышащее клокотание подхлестывается горячей пульсацией зажигательных ритмов и «мотором» однотактовых *ostinati*.

Атмосфера уличных боёв воссоздаётся средствами виртуознейшей звукописи: молниеобразные пассажи, сигналность, порой непосредственно идущая от пронзительно-острого выстукивания морзянки (на малосекундовых созвучиях), цепная реакция переключек хоровых групп и прямые «съёмки с натуры» (вой сирен и изобразительные эффекты ружейной перестрелки, треска пулемётов, оружейной канонады).

Стремясь подчеркнуть воспроизводимый дух массовки, композитор вводит гармошечные наигрыши. Плакатную заострённость образности подкрепляют бросаемые в гущу людской толпы зажигательные агитационные лозунги (от лица вождя, с использованием микрофона): «Мы отнимем весь хлеб и все сапоги у капиталистов. Мы оставим им корки, мы оденем их в лапти...» [7, с. 244].

В своей музыке Прокофьев явно актуализирует описываемые события двадцатилетней давности, с захватывающим темпераментом передавая вздыбленную атмосферу и кипение ожесточённых схваток середины 1930-х годов. Вероятно, он воспринимал происходящие тогда в стране партийные чистки, борьбу с «врагами народа» и государственный террор как некую необходимость. Композитор отстраняется от оценок (позитив – негатив), не вникает в подоплёку – ему важно было в этой драматической фреске воспроизвести общую атмосферу времени с её остротой и высочайшей напряжённостью.

При всей значимости конфликтно-драматических сцен основной акцент в кантате проставлен не столько на мотивах борьбы, сколько на картинах мирной жизни (в том числе по объёму – этому посвящены шесть частей из десяти). В конечном счёте определяющей идеей произведения становится преодоление социальных противоречий и «негатива» первой половины 1930-х годов с вхождением в русло уравновешенности, стабилизации, гармоничности и оптимального тонуса жизненных проявлений, света и ясности. Таким образом, революционная тематика с привычным для неё пафосом ниспровержения и разрушения истолковывается в кантате преимущественно в ракурсе позитивно-утверждающих и созидательных начал.

Как линия социальной драмы кульминировала в VI части, так и для данной образной сферы ключевой становится II часть («Философы») – своего рода «вершина-источник», поскольку её музыка наиболее выразительна, и суть выраженного в ней затем проецируется на остальные части аналогичной направленности.

На фоне неспешного (*Andante assai*), но неумолимо-деятельного репетиционного движения (оркестр и мужской хор, в непрерывной пульсации восьмых скандирующий слово «философы») женские голоса в широких длительностях интонируют необычайно красивый, привольный и величавый распев знаменитого резюме «Философы лишь различным образом объясняли мир, но дело заключается в том, чтоб изменить его» [9, с. 2].

Незамирающий фоновый ритм наполняет пластику мелодической линии, и это сопряжение двух взаимодополняющих фактурных пластов (мерная поступь верхнего и неустанный «рабочий мотор» нижнего) создаёт удивительное полнозвучие. Кроме того, впечатляющая объёмность образа в немалой степени определяется также богатейшей ладогармонической светотенью в чисто прокофьевской расширенной диатонике (условно: *C–G–F–Des–d–A–B–H–C*). Так складывается вдохновенный гимн, утверждающий дух созидания, несущий в себе спокойствие и уверенность.

Многообразно варьируя этот образ созидательной деятельности в следующих частях, композитор привносит в него сурово-деловитый настрой, тон твёрдой непреклонности, усиливая значимость декламационного интонирования (IV часть «Мы идём тесной кучкой...») и VIII – «Клятва»), либо в опоре на светлую лироэпiku акцентирует черты мягкой умиротворённости и даже чувство достигнутого благоденствия (VII часть «Победа») или, наконец, выводит к состояниям всеобщего радостного подъёма, расцветивая его торжественно-праздничной славицей (IX часть – инструментальная «Симфония» и X – «Конституция»).

В любом случае всеми силами утверждалось то, что несла в себе ленинская фраза из VII части «Нам нужна мерная поступь железных батальонов пролетариата», так отвечавшая духу второй половины 1930-х годов [8, с. 210].

Важным составным элементом подобной настроенности была коллективистская сплочённость, и Прокофьев всемерно утверждает это, категорически отказываясь от сольных номеров. Народные массы у него не просто главное, а единственное действующее лицо. Облику этого коллективного героя в «Кантате к XX-летию Октября» отвечают фресковая манера письма и широкое использование плакатных приёмов картинно-зримого изображения. Остаётся добавить, что при всём соответствии запросам своего времени этот звуковой монумент был воспринят руководящими инстанциями как эксперимент, обречённый на неудачу, в том числе отпугивало и «кошунственное» обращение к текстам «классиков марксизма-ленинизма». Произведение впервые прозвучало только три десятилетия спустя. Исполненное с огромным успехом, оно воочию подтверждало булгаковское «Рукописи не горят».

Благополучнее сложилась судьба другого прокофьевского произведения, также имевшего прямое отношение к столь поощрявшейся тогда тематике. Имеется в виду опера «Семён Котко» (1939), написанная по повести В. Катаева «Я, сын трудового народа», рассказывающей об одном из эпизодов Гражданской войны.

Отдельные моменты этого произведения воспринимаются как определённая уступка господствующим в отечественном искусстве того времени идеологическим установкам. М. Тараканов в своих последних материалах о Прокофьеве, отмечая конформизм его отдельных работ советского периода, без околичностей квалифицирует «Семена Котко» как конъюнктурное сочинение [15, с. 382].

Признавая долю справедливости в столь жёсткой оценке, тем не менее необходимо заметить, что всё-таки пресловутые «соцзаказы» подобным образом не выполняются. И не случайно у этой оперы нашлись горячие поклонники – так, для С. Рихтера, резко порицавшего склонность Прокофьева к компромиссам, «Семён Котко» был в числе самых ценных им произведений.

Начнем с того, что события Гражданской войны на Украине раскрываются здесь с житейских позиций, в видении рядовой крестьянской массы, и выдающееся завоевание композитора состоит в поразительно выпуклом и достоверном запечатлении народных характеров.

Как никогда ни до, ни после он демонстрирует здесь чуткое проникновение в особенности крестьянской психологии и соответствующего уклада, сочными красками живописуя колорит сельской жизни – именно в этой опере самым непосредственным образом отразились впечатления детства, проведённого Прокофьевым в украинском имении Сонцовка.

Он создаёт целую галерею разнообразных типов, раскрывая их внутренний мир объёмно, в тонкой психологической нюансировке, порой в сложном взаимодействии противоречивых стремлений. Ярким свидетельством реалистически полнокровной обрисовки образов можно считать фигуры основных антиподов.

Ременюк (председатель сельсовета, затем командир партизанского отряда), как правило, неотрывен от своего окружения, сродни односельчанам, изъясняется на их «наречии», с живой непосредственностью, без какой-либо выпренности.

Ткаченко (бывший фельдфебель, состоятельный хозяин) изображен без малейшей пародированности и тем более плакатного гротеска, но от бесхитростных, открытых натур положительных героев его отличает угрюмый, тяжёлый нрав и язвительная, недобрая ироничность.

Ведущим средством приближения к народной музыкальной речи становится претворение людского голоса – через гибкий речитатив, иногда почти напрямую воспроизводящий специфику разговорного диалога, но чаще распевный. Своеобразие интонационности, «пересыпанной» просторечно-грубоватыми оборотами, опирается на специфичность диалекта смешанной русско-украинской лексики прозаического текста.

С той же целью воссоздания народного духа Прокофьев впервые для себя широко вводит фольклорные цитаты и по их подобию создаёт ряд собственных мелодий. Свою лепту в ощущение подлинности происходящего на сцене вносит и по-шекспировски органичное сопряжение драматического и комедийного, возвышенного и жанрово-характеристического.

Полюсы этого сложного, многосоставного симбиоза определяют, с одной стороны, тщательно выписанный бытовой фон, как выражение обыденного течения повседневной жизни, и группа тем эпического звучания, величаво-суровых, словно пришедших из толщи веков, а с другой стороны, трагедийные страницы бедствий и противостоящее этому неистощимое жизнелюбие, коренящееся в цельности и душевном здоровье народного мироощущения.

К слову, на второй из отмеченных оппозиций лежит отчетливый отпечаток реалий 1930-х годов: мрачная тень массового террора, насилия (через образ гайдамаков и немцев) и несмотря ни на что – яркий оптимистический настрой, а также твердыня человеческого прямодушия и доброты, отстаиваемая в столкновении с чуждыми проявлениями.

Живой поток жизни, переданный в «Семёне Котко», базируется на тематической работе исключительной тонкости и на той удивительно свободной организации оперного действия, которая создаёт впечатление максимальной достоверности изображения (закономерно, что именно с этим сценическим опытом связано появление специальной работы М. Сабининой «“Семен Котко” и проблемы оперной драматургии Прокофьева» [14]).

Новаторское музыкально-драматургическое мастерство композитора кульминирует в эпизодах, основанных на совмещении двух и даже трёх планов действия – подобный монтаж событий, происходящих одновременно, как бы независимо друг от друга, даёт полный эффект жизнеподобия.

С точки зрения убедительности воздействия оперы не менее важен и эффект совсем иного рода – чисто эмоциональный. Автор рисует своих героев с теплотой, доброй улыбкой, искренней симпатией, поэтизируя их облик, что, в частности, находит себя в щедром мелодизме, особенно обаятельном в лирических страницах (их череду начинает «лейттема родного края», открывающая оперу, а одну из вершин представляет оркестровый ноктюрн из III действия).

Итак, «народная опера» – совершенно новый жанровый вид прокофьевского творчества, позднее отозвавшийся в «Войне и мире» и в «Повести о настоящем человеке». В панораме аналогичных опусов историко-революционной тематики 1930-х годов «Семён Котко» выделился неординарным, живым и жизненно убедительным решением. Поэтому вполне справедлива следующая оценка: «По своему художественному уровню и мастерству опера Прокофьева значительно превосходила все остальные советские оперы того времени на современную тему... Новаторская драматургия и своеобразие музыкального языка “Семёна Котко” сделали это произведение выдающимся явлением» [17, с. 213].

Таковы были три чрезвычайно контрастных отклика выдающегося композитора на эпохальный слом времён, происшедший в истории страны на рубеже 1920-х годов (подробнее об историческом контексте создания рассмотренных произведений см. в книге автора данной статьи «Иллюзии и аллюзии. Мифопоэтика музыки о Революции» [2]).

Список источников

1. Демченко А. И. Балет И. Стравинского «Весна священная»: опыт концепционного анализа. М.: Композитор, 2000. 72 с.
2. Демченко А. И. Иллюзии и аллюзии. Мифопоэтика музыки о Революции. М.: Композитор, 2017. 450 с.
3. Демченко А. И. Картина мира в музыкальном искусстве России начала века. М.: Композитор, 2005. 264 с.

4. Демченко А. И. Скиф-неофит начала XX века // Проблемы музыкальной науки. 2016. № 1. С. 33-41.
5. Курченко А. П. «Скифство» в русской музыке начала XX века // Из истории русской и советской музыки. М.: Музыка, 1976. Вып. 2. С. 170-195.
6. Ленин В. И. Кризис назрел // Ленин В. И. Полное собрание сочинений. М.: Изд-во политической литературы, 1969. Т. 34. С. 272-283.
7. Ленин В. И. Марксизм и восстание // Ленин В. И. Полное собрание сочинений. М.: Изд-во политической литературы, 1969. Т. 34. С. 242-247.
8. Ленин В. И. Очередные задачи Советской власти // Ленин В. И. Полное собрание сочинений. М.: Изд-во политической литературы, 1970. Т. 36. С. 208-215.
9. Маркс К. Тезисы о Фейербахе // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. М.: Гос. изд-во политической литературы, 1955. Т. 5. С. 1-4.
10. Маркс К., Энгельс Ф. Манифест Коммунистической партии // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. М.: Гос. изд-во политической литературы, 1955. Т. 4. С. 419-459.
11. Нестьев И. В. Жизнь Прокофьева. М.: Сов. композитор, 1973. 664 с.
12. Прокофьев С. С. Автобиография. М.: Классика – XXI, 2007. 528 с.
13. Прокофьев о Прокофьеве: статьи и интервью / сост., текстол. ред. и коммент. В. П. Варунц. М.: Советский композитор, 1991. 288 с.
14. Сабинина М. Д. «Семен Котко» и проблемы оперной драматургии Прокофьева. М.: Советский композитор, 1963. 290 с.
15. Тараканов М. Е. Стиль симфоний Прокофьева. М.: Музыка, 1968. 432 с.
16. Тойнби А. Постигание истории. М.: Рольф, 2001. 640 с.
17. Туманина Н. В. Отечественная героико-трагическая опера Глинки «Иван Сусанин» // М. И. Глинка: сб. материалов и статей. М. – Л.: Гос. муз. изд-во, 1950. С. 162-215.

AFTER AND TOWARDS

Demchenko Aleksandr Ivanovich, Doctor in Art Criticism, Professor
Saratov State Conservatoire
alexdem43@mail.ru

Sergei Prokofiev's art is a very many-sided and diverse phenomenon. One of the hypostases of his early work was associated with a special, highly unusual artistic phenomenon, which entered the annals of the history of culture at the beginning of the XX century under the name "Scythianism". An unexpected turn of this imagery was in connection with the revolutionary events in Russia in 1917 in the cantata "Seven of Them" – the meaning of what is happening in it can be imagined as a grand rite of violent overthrow. The same theme received a completely different solution in the 1930s in "The Cantata to the XX Anniversary of October", in which an indirect display was given to the actual events of the first half of the 1930s, when the contours of the way of life and state system of the "Stalin era" developed. In the second half of this decade the opera "Semyon Kotko" was created, where through the lenses of one of the episodes of the Civil War Prokofiev managed to record highly accurately the pictures of national life. Such were the three extremely contrasting responses of an outstanding composer to the epochal breakdown of times that occurred in the history of the country at the turn of the 1920s.

Key words and phrases: S. Prokofiev; many-sided nature of creative responses to events of revolutionary time; two cantatas and opera.

УДК 159.9+616.411-006.6

Психологические науки

Статья раскрывает содержание понятия «психическая активность», критерии ее оценки у подростков, болеющих раком кроветворной системы. Выявляется символическая связь крови и жизненной энергии, которая стала основой для арт-терапевтической работы с подростками. Приводятся результаты изучения психической активности в группе исследуемых, в процессе лечения которых были использованы арт-терапевтические методы активного воображения, направленные на задействование внутренних ресурсов.

Ключевые слова и фразы: психическая активность; рак крови; энергия; арт-терапия; подросток.

Еолян Анна Гамлетовна
Ереван, Республика Армения
annayolyan@yahoo.com

ПСИХИЧЕСКАЯ АКТИВНОСТЬ ПОДРОСТКОВ, БОЛЬНЫХ БЕЛОКРОВИЕМ

Нами проведено исследование воздействия арт-терапии на психические и медицинские показатели лейкемии у подростков. Во время исследования мы заметили, что у подростков, болеющих раком крови, в основном, очень выражена пассивность и в физическом, и в психологическом плане. Явно отслеживалась связь поражения кроветворной системы с понижением жизненной силы и энергии у исследуемых данной