

Демченко Александр Иванович

### **ЮНОСТЬ ЭПОХИ (К 125-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ С. ПРОКОФЬЕВА)**

Ситуация начала XX века по ряду своих признаков складывалась в нечто, напоминавшее период рождения и детства, - вот в чём видится причина расцвета того явления, которое можно обозначить понятием "юношеская тематика". Среди отечественных композиторов 1910-х годов с наибольшей полнотой отразил юношескую тематику и связанную с ней идею открытия мира Сергей Прокофьев, что представлено прежде всего в сериях контрастных пьес, позволяющих дать срез разнообразных состояний (Десять пьес op. 12, цикл "Мимолётности" и др.). Неотъемлемой от детского и юношеского жизнеощущения является игровая настроенность, чаще всего выступающая в сопряжении со скерцозностью. С игровой стихией соседствуют особая живость темперамента и столь свойственная прокофьевскому герою непосредственность проявлений. Свои ракурсы воплощения образов юности дают такие крупные композиции как Первый фортепианный концерт и Первая симфония.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/3/2016/3-1/12.html](http://www.gramota.net/materials/3/2016/3-1/12.html)

Источник

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

Тамбов: Грамота, 2016. № 3(65): в 2-х ч. Ч. 1. С. 60-67. 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/3/2016/3-1/](http://www.gramota.net/materials/3/2016/3-1/)

### **© 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)

проявляет незначительное изменение оттенка методом усиления или ослабления степени смешения туши и воды, сравнения расстояния и толщины уровня рисунка. В новых музыкальных произведениях, совмещенных с идеями каллиграфии, исполнители и слушатели всегда чувствуют или изящество или холод. Это совпадает с преобладанием черного, белого и серого тонов китайской каллиграфии и живописи.

#### Список литературы

1. **Вэнь Дэцин.** Превращение художественной формы каллиграфии и музыки – воспоминание о творческом следе моего концерта для китайского кларнета «Хэньци-4» // Журнал Центральной консерватории. Пекин, 2015. № 1. С. 46-72.
2. **Картман Т.** Швейцария: интервью композитора Вэнь Дэцин // Фуцзяньское искусство. Фуцзянь, 2007. № 2. С. 67-69.
3. **Ли Сянтин.** Практический курс «гунцин». Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2012. 123 с.
4. **Нельсон П., Глен Э., Лэй Лян.** Китай и Запад – рождение новой музыки. Шанхай: Шанхайское консерваторское издательство, 2009. 160 с.
5. **Объяснительная записка к нотам «Цаошу».** Нью-Йорк, 1965. 15 с.
6. **Слонимский Н.** Чжоу Вэньчжун: человек и его музыка / пер. Чжу Цзянь // Журнал Нанкинского института искусств. Нанкин, 1996. № 2. С. 54-59.
7. **Чжоу Вэньджон.** По какому пути идут китайские композиторы? // Китай и Европа – рождение новой музыки. Шанхай: Шанхайское консерваторское издательство, 2009. С. 10-20.
8. **Yayoi Uno Everett.** Каллиграфия и музыкальное изображение последних произведений Джоу Вэньджон // Китай и Европа – рождение новой музыки. Шанхай: Шанхайское консерваторское издательство, 2009. С. 84-100.

### ROLE OF CALLIGRAPHY AND PAINTING IN NEW CHINESE MUSIC

Dai Yu

*Nizhny Novgorod State Conservatory named after M. I. Glinka*  
ykylele@sina.com

The article analyzes the interaction of calligraphy as an art with music while composing and performing. This problem is under study for the first time. The author reveals the reason for Chinese composers' concern to express the ideas of traditional calligraphy and painting by musical language and focuses on the interaction of theatricalization and the process of concert performance, the harmony of a visual image and music, ink density and musical texture.

*Key words and phrases:* calligraphy; painting; Chinese new music; visualization of music; theatricalization in "pure music".

УДК 7

#### Искусствоведение

*Ситуация начала XX века по ряду своих признаков складывалась в нечто, напоминавшее период рождения и детства, – вот в чём видится причина расцвета того явления, которое можно обозначить понятием «юношеская тематика». Среди отечественных композиторов 1910-х годов с наибольшей полнотой отразил юношескую тематику и связанную с ней идею открытия мира Сергей Прокофьев, что представлено прежде всего в сериях контрастных пьес, позволяющих дать срез разнообразных состояний (Десять пьес ор. 12, цикл «Мимолётности» и др.). Неотъемлемой от детского и юношеского жизнеощущения является игровая настроенность, чаще всего выступающая в сопряжении со скерцозностью. С игровой стихией соседствуют особая живость темперамента и столь свойственная прокофьевскому герою непосредственность проявлений. Свои ракурсы воплощения образов юности дают такие крупные композиции как Первый фортепианный концерт и Первая симфония.*

*Ключевые слова и фразы:* начало XX века; юношеская тематика; творчество Прокофьева; отечественное музыкальное искусство; сборники пьес; сонатно-симфонические композиции.

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

### ЮНОСТЬ ЭПОХИ (К 125-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ С. ПРОКОФЬЕВА)

Ситуация начала XX века по ряду своих признаков складывалась в нечто, живо напоминавшее период рождения и детства восходящей эпохи. Её подспудное вызревание уже с конца XIX столетия вызывало всё более настойчиво заявлявшее о себе ощущение как бы заново открываемого мира и побуждало искусство всё чаще портретировать молодое поколение, выходящее на авансцену бытия. Вот в чём видится причина расцвета того явления, которое можно обозначить понятием *юношеская тематика*, что подразумевает запечатление различных граней – от младенчества до молодости.

Среди отечественных композиторов 1910-х годов с наибольшей полнотой отразил юношескую тематику и связанную с ней идею открытия мира Сергей Прокофьев. Модель существования своего молодого героя

он неоднократно строил в виде «микрокосмоса», если воспользоваться названием известного бартоковского опуса. Как правило, это серии контрастных пьес, позволяющие дать срез разнообразных состояний с достаточно универсальным охватом жизненных проявлений.

Самые объёмные сборники – Десять пьес *op. 12* и цикл «Мимолётности», состоящий из 20 миниатюр. Кстати, названные сочинения следовали друг за другом, почти непрерывно фиксируя «дневниковые» записи композитора, охватив тем самым практически весь творческий путь раннего Прокофьева (первый создавался на протяжении 1906-1913, второй – в 1915-1917 гг.).

К тому же типу красочной мозаики всякого рода зарисовок тяготеют и некоторые сонатно-симфонические композиции, хотя основаны они на достаточно прочных тематических связях и более слитном монтаже составляющих «кусков». Такова цепь эпизодов в Первом фортепианном концерте, расчленённых между собой чёткими цезурами или даже генеральными паузами.

Этому микрокосмосу присущ всеохватывающий миниатюризм, который своё предельное выражение получил в «Мимолётностях». Отчётливее всего он обнаруживает себя в структурном отношении: исключительно краткие масштабы и тематическая неразвёрнутость, определяемые тем, что практически всё остаётся на уровне экспозиционности; безраздельное господство периода и простой трёхчастной формы (часто с сокращённой репризой); тяготение к эстетике фрагмента, с характерным для неё запечатлением состояний, как бы схваченных на лету, с недосказанностью, прерванностью на полуслове (очень характерны завершения пьес на неустое). Тому же служат преимущественное использование высоких регистров, прозрачность звуковой ткани с преобладанием двухголосия и участками монодийной фактуры.

Пытаясь представить себе самые характерные приметы соответствующего жизнеощущения, прежде всего соприкасаемся с особой свежестью и чистотой помыслов, чувств, стремлений. С полной очевидностью эти качества проявляются в лирической сфере, где доминирует эмоция тихая, тонкая, нередко хрупкая, «мимозная», боязливо прячущаяся от стороннего взгляда; кроме того, ей свойственна целомудренная сдержанность, снимающая малейший налёт чувственного начала (медленный раздел Первого фортепианного концерта, II часть Первой симфонии).

В случае проникновения во внутренний мир ребёнка часто возникает нота простодушия, наивной безыскусности и трогательности («Гадкий утёнок», 2-я из «Сказок старой бабушки»). Эта нота особенно обнажена в детских *lamenti* с характерным для них чувством незащищённости, с горестными вопрошаниями и слёзной «капелью» (см. в «Мимолётностях» 16-ю и середину 11-й).

Свежесть, чистота и трогательность присущи также мечтательному лиризму, который присутствовал в раннем творчестве Прокофьева постоянно и своего апогея достиг в Первом скрипичном концерте, где эта образность занимает драматургически ключевое положение, главенствуя в I части и завершая финал. Здесь «очарованная душа» настолько предаётся романтике грёз, что лирическая эмоция становится как бы окрылённой, возносится и парит над землёй (колористика вибрирующих в высоком регистре звучностей, иллюзия птичьих трелей).

Неотъемлемой от детского и юношеского жизнеощущения является игровая настроенность, с которой в раннем творчестве Прокофьева связано очень многое. Её разработка стимулировала композиторскую выдумку, направленную на воспроизведение затейливых причуд детской фантазии, на создание атмосферы шалостей, озорства с характерно шумной и звонкой нотой, с подключением для тех же целей элементов театрализации и карнавальности.

Всё это чаще всего выступало в сопряжении со скерцозностью, так что данную стихию с достаточным основанием можно считать скерцозно-игровой. Естественно, настроена она на волну «досужих» настроений, которые занимают в ряде сочинений господствующее место. В числе таких опусов и упоминавшиеся Десять пьес *op. 12*, где выявлен широкий диапазон граней досуга с амплитудой от смягчённо-лиризованных игр до откровенных бурлесков с чертами эксцентриады.

В тех же Десяти пьесах неоднократно наблюдается и столь свойственный прокофьевской музыке специфический поворот – «игры в старину» с инсценированием дворцовой жизни, с имитацией галантных манер, светского шарма. Стилизуя барочные танцевальные жанры, среди которых самым излюбленным для композитора был гавот, он подаёт их в активной модернизации (за счет упругой «прыжковой» основы, ударной акцентности, интонационно-гармонической динамизации). Смысл прокофьевского неоклассицизма зачастую как раз и заключался в обрисовке характерного для детской поры желания облачиться в одежды давних времён (очень показательна в этом отношении III часть Первой симфонии).

С игровой стихией соседствует особая живость темперамента, связанная с такими свойствами как неуёмность, нетерпеливость, задор. Всё это находит своё выражение в чрезвычайной подвижности темпов, в тарантельном кружении или в «порхающих» ритмах, в подтанцовывающих фигурах, в нонлегатном и стаккатном штрихе (стремительные эпизоды Первого фортепианного концерта, крайние части Первой симфонии).

Не может не обратить на себя внимание и свойственная прокофьевскому герою непосредственность проявления. С обрисовкой особенностей детской-отроческой психологии, в том числе повышенной возбудимости, спонтанности реакций связаны неожиданные образные переключения, резкие сдвиги темпоритма, непредвиденные окончания, непредсказуемость композиционного развёртывания, что особенно ярко представлено в «Мимолётностях».

В том же фортепианном цикле ощутимее всего подчёркнуты и определённые возрастные «издержки». Только что отмеченная неуравновешенность поведения, немотивированные перепады настроения оказываются подчас результатом каприза, упрямства. Следующие ступени в этом направлении – задиристая

насмешливость, нарочитое шутовство (№ 10, 11), экстравагантные выходки, вызывающая бравада, вздорные выпады (№ 14, 15, 19). Следовательно, изображаемое Прокофьевым существо представляло и в облике *l'enfante terrible* (фр. *ужасный ребёнок*) – определение, не раз адресовавшееся современниками самому композитору на раннем этапе его творчества [6, с. 343, 369].

Отмеченная подростковая угловатость отчасти объясняется стремлением к независимости и жаждой самоутверждения. Подобные мотивы могли стать движущей пружиной целой концепции, что и происходит в Первом фортепианном концерте, где дана самая широкая репрезентация возможностей и проявлений юной природы, открывающей для себя мир и раскрывающей себя в нём. Одновременно здесь зафиксированы восторженное приятие окружающего, радостная распаханность навстречу ему (с наибольшей отчётливостью в гимническом рефрене).

При наличии отдельных теневых моментов именно эта нота была доминирующей у Прокофьева. В различных сочинениях она звучала по-разному, высвечивая такие смысловые грани как солнечный лик мира, его светозарное сияние и праздничная феерия, «радуга» жизни, волшебные миражи и чувство изумления, заворожённости (Первая симфония, Прелюд из Десяти пьес, «Мимолётности» № 2, 4, 5, 7, 9, 18).

Базировалось это на «абсолютном» мажоре (включая полихромный спектр ионийского, лидийского и миксолидийского наклонений), на россыпях искрящихся звуковых бликов и струении фигурации, на хрустально-звончатой диссонантности и красочных гирляндах многозвучной аккордики.

Сделав обобщённый обзор юношеской тематики в творчестве раннего Прокофьева, обратимся к двум его крупным композициям с целью более подробного рассмотрения отмеченных выше качеств и особенностей запечатлённого композитором юношеского мировосприятия.

Вначале о **Первом фортепианном концерте**, причём сразу же необходимо условиться о его структурном членении. Исходя из признаков сонатной формы и невзирая на «странности» тонального плана (речь о них пойдёт позже), примем за основу следующую схему:

#### экпозиция

- т. 1 рефрен-1 *Des*
- ц. 3 главная партия *C*
- ц. 7 первая тема связующей партии *Des*
- ц. 10 вторая тема связующей партии *Des*
- ц. 12 побочная партия (*Meno mosso*) *e*
- ц. 15 первая тема заключительной партии *e*
- ц. 17 вторая тема заключительной партии *E*
- т. 3 ц. 19 рефрен-2 *Des*
- ц. 21 эпизод вместо разработки (*Andante assai*) *gis*

#### реприза

- т. 5 ц. 26 динамизированная главная партия *H*
- ц. 29 первая тема связующей партии *a, C*
- ц. 31 побочная партия *cis*
- ц. 32 первая тема заключительной партии *cis*
- ц. 34 вторая тема заключительной партии *E*
- т. 3 ц. 36 рефрен-3 *Des*

Этот Концерт был первым крупным произведением и первым шедевром, с которым композитор по настоящему вошёл в музыкальный мир, и в определённом смысле то был манифест юношеского жизнеутверждения, что, разумеется, соотносилось не столько с творческой судьбой самого Прокофьева, которому тогда только что минуло 20 лет, сколько с активным выдвижением его поколения. Вот почему среди зафиксированных здесь различных признаков юношеского жизнеощущения следует прежде всего выделить такое качество как избыток энергии. Её бурлящий напор пронизан жаждой движения, находящего себя в различных формах моторики, токатности, этюдной и репетиционной техники (в наибольшей концентрации представлено в главной партии).

Таков только один из компонентов динамизма, который преломляется во всевозможных ракурсах – через напряжённость и остроту мелодического интонирования (см. в партии фортепиано с т. 9 ц. 15 опору на IV#), через импульсивно-стремительные ритмы и формулы «толчкового» типа (к примеру, пунктирные фигуры в ц. 10), через особую упругость гармоний и кадансов (чаще всего благодаря полифункциональному перечню с размашистыми ходами кварт и квинт), через чрезвычайно мобильное модулирование, причём нередко с эффектом упорного восхождения (скажем, главная партия в экспозиции продвигается в основном по тонам вверх, а в репризе – по полутонам), через интенсивнейшую разработочность, которая проникает в любые разделы формы.

Избыток энергии и юношеский динамизм порождают такое свойство как особая живость, которое с наибольшей наглядностью являет себя в скачущем характере движения (стремглав, вприпрыжку). Яркий пример – вторая тема связующей партии, представляющая собой несущийся в галопирующем ритме поток репетиций (созвучие тонической терции повторяется в начале каждого из двух предложений 26 раз); к этой «скачке по ровной местности» в развивающихся частях обоих предложений добавляются «спуски» и «подъемы», а в конце эпизода (3 т. до ц. 12) – радостное «конское ржание» (бурная тремоляция в высоком регистре с наложением аккордов, дающих хриловато-нестройное кластерное пятно *do + re# + mi + fa# + sol + la b*).

Живость по-прокофьевски – это чисто отроческий задор, озорство, неугомонность с открыто звучащей звонкой нотой. Допустим, в первой теме связующей партии подобное достигается благодаря синтезированию

ритмов марша и тарантеллы, воспроизведением интонаций горнов и сигнальных фанфар с опорой на кварту, чем предвосхищалась будущая пионерская песенность, а также характерное для детской музыки Д. Кабалевского обыгрывание одноимённых ладов (нелишне заметить, что данная тема была сочинена композитором в возрасте 16 лет).

Совершенно естественно, что всё отмеченное обычно выступает в сопряжении со скерцозно-игровой настроенностью, которая особенно отчётлива в репризе главной партии, где вводится новая тема (кстати, здесь тоже очень симптоматично прямое предвосхищение песни И. Дунаевского 1930-х годов «Молодёжная»). Так что в целом нужно признать очень точным заявленное автором титульное обозначение *Allegro brioso* (*быстро, живо, весело, возбуждённо*).

Из других проявлений юношеского жизнеощущения отметим родственные между собой по ярко выраженному духу романтики восторженность и мечтательность: первое во всей полноте раскрывается в рефренах, второе – в музыке *Andante assai*.

Рефрены – это восторженный гимн жизни, произносимый на горячем, порывистом дыхании. Оно с полной осязаемостью передаётся в волновом рисунке опорной мелодической попевки – краткой (всего 4 звука) и звучащей как вдох-выдох (с восхождением через  $\sharp IV$  и спадом через  $\sharp IV$ ). С другой стороны, эта попевка звучит как клич юной души, а её настойчивая фиксация (всё в рефренах построено на её многократном повторении) напоминает радостно-экстатичное заклинание.

Так с самого начала во всеуслышание заявляет о себе молодая жизнь со свойственными ей окрыленностью, нетерпеливым воодушевлением и свежестью чувств (один из чисто прокофьевских приемов освежения состоит в интенсивном использовании микромодуляций, в основном на полтона вверх и вниз от главной тоники: *Des–C, Des–D*).

*Andante assai* – в полном смысле слова лирический центр произведения, оазис нежности (ремарка *dolcissimo*), в котором хрупкие побеги светлой, целомудренной эмоции постепенно набирают силу, раскрываясь на кульминации в пылком порыве навстречу расцветающему чувству (ц. 25).

Поэзия мечтательного настроения претворяется самым различным образом: тонкость, прозрачность «акварельных» красок и чрезвычайно деликатное, бережное прикосновение (начиная с приглушённого тембра засурдиненных струнных), «воздушность» интонационного рисунка и гармонической ткани (титульный оборот с ходом на большую септиму вниз и большую дещиму вверх, зыбкая звучность больших уменьшённых септаккордов), парные мелодии над фоном, её несвязанность с ним (полиритмия наложения восьмых и шестнадцатых на баюкающее колыхание триолой аккомпанемента), мягкость терцовых и секстовых параллелизмов, негачроматических мерцаний, лёгкое кружево арпеджиато, трелей, фигураций, взмывающих вверх пассажей и т.д.

Очень примечательно завершение раздела (ц. 26), где прелюдирование фортепиано может ассоциироваться с витанием грёзы, воспаряющей всё выше (предельное регистровое раздвижение фактурных пластов) и в конце концов как бы зависающей вне времени и пространства, заставляя вспомнить гётевское «*Остановись, мгновенье...*» (длительное торможение на заключительном призрачно-хрупком аккорде минорной тоники с  $VI \flat$  и  $IV \sharp$  у высоких флейт и кларнетов).

Воплощение идеи юношеского самоутверждения начинается в Первом фортепианном концерте Прокофьева с показа многообразия возможностей и проявлений (вспоминается реплика Наташи Ростовской «*Вот она я!*»). Композиция построена как серия разнохарактерных зарисовок – настоящий калейдоскоп всевозможных состояний, настроений, поток жизненных впечатлений, выливающих в красочную мозаику, смонтированную по принципу «дадаистской» драматургии из картинок-кубиков.

Базой этого изобилия становится щедро рассыпаемый тематизм: не ограничиваясь тематическим удвоением связующей и заключительной партий, а также введением эпизода вместо разработки, композитор дополняет новым тематизмом главную и побочную партии в репризе, вводит троекратно звучащий рефрен.

Выявлению полноты сил и возможностей всемерно служит виртуозная трактовка партии солирующего инструмента. За искрящимся пианизмом, концертной бравадой, разнообразием приемов (стремительные пассажи, размашистые скачки, полиритмические комбинации, широкий регистровый разброс и противодвижение фактурных пластов) без труда угадываются блеск, остроумие, артистизм богато одарённой натуры (своего пика всё это достигает в каденции, ц. 30).

Юношеское самоутверждение реализуется через жизненные пробы в различных направлениях, через бурную жажду деятельности, через своего рода демонстрацию возможностей, но с наибольшей отчётливостью – через дух дерзаний и настойчивых преодолений.

Энергия преодоления пронизывает подавляющее большинство тем концерта, начиная с рефрена, выливаясь в общий деятельно-сосредоточенный напор, в стремление вперёд и ввысь (широкие скачки, взмывающие пассажи, упорные восхождения звукового потока с завоеванием всё более высоких регистров).

Дух дерзаний заявляет о себе в градациях от волевой решимости до экспансивного натиска («*покоряя пространство и время*»), нередко с подключением чисто отроческой угловатости и задиристого упрямства.

Всё характерное в данном отношении сосредоточил в себе тематизм связующей партии в его эволюции от экспозиционного изложения к интенсивной разработке в каденции: здесь и смягчённая маршевость, и решительные росчерки-кадансы, и заострённая пунктирная ритмика, и настойчивое репетиционное вдалбливание опорных тонов (в ц. 8 нота *fa* повторяется 46 раз), и воинственная сигнальность (проведение в репризе у медных), и упорное, даже нарочито диссонансирующее переченье (в любой аккорд ц. 29 внедряется чуждый бас, непременно дающий малую нону по отношению к верхнему тону аккорда, а с т. 11 с высоким *mi* многократно сопоставляется низкое *re*).

Любопытная ситуация преодоления раскрывается в ходе развития побочной партии. Начинается оно с единственного во всём Концерте настораживающего наплыва-затемнения (намек на ритм траурного шествия, фригийская окраска, многозначительные паузы).

Этот образ вызывает двойственную реакцию: с одной стороны, напоминая страхи детства (пугающие звучания тромбона с тубой при совершенно прозрачной фактуре, «жуткий» аккорд с тритоном и большой септимой, заострённый обращенным пунктирным ритмом), с другой стороны – сказочно-фантастические блики, притягивающие к себе, завораживающие своей загадочностью (зыбкое мерцание гармоний с колебанием минорной и мажорной терций на органном пункте тонической квинты, магия непрерывного повторения одного оборота, малосекундовая интонация вопроса в мелодическом голосе). В любом случае, наивно-отроческое сознание оказывается перед некой тайной мира, перед чем-то неведомым, непознанным, что заставляет внутренне напрячься, напряжённо всматриваясь в окружающее.

Однако оцепенение длится недолго, и вскоре (с т. 18 ц. 12) начинается неуклонная активизация (к моменту краткой каденции перед ц. 15 уже совершенно безбоязненное *forte*, твёрдые гармонии большесекундового состава, рублено-отсекающие ритмические фигуры), приводящая в заключительной партии к полному восстановлению главенствующего деятельно-бурлящего тону. В репризе побочной партии (ц. 31) исходный тематизм сохраняется только как канва, он «уходит в подполье», звучит глухо, невнятно, постепенно трансформируясь в общие формы движения, и начисто перекрывается динамичным контрапунктом рояля, берущим на себя ведущую смысловую функцию.

При всей активности самоутверждения атмосферу Концерта отличает не подлежащая сомнению гармоничность. Молодой герой находится в полном контакте с внешней средой, что начинается с такого, казалось бы, чисто технического момента как относительное равновесие *solo* и *tutti* (вплоть до прямой дублировки их партий), и кончается чувством радостного единения личности с окружающим миром (со всей отчётливостью в рефренах, где юная душа распахнута навстречу жизни, восторженно приветствует её).

Другой важнейший фактор гармоничности состоит в безусловной позитивно-утверждающей направленности. «Программу действий» героя произведения определяют созидательные устремления, он сохраняет обаяние даже в своих экспансивных притязаниях. Отсутствует какая-либо конфликтность и даже более или менее ощутимая противоречивость (за исключением упоминавшихся штрихов в *Meno mosso*).

Общий тонус не просто светлый, бодрый, он подчёркнуто жизнерадостный. Многие в Концерте наполнены праздничными ощущениями, радужно-светозарным сиянием, герой словно бы восклицает: «*Будем как солнце*» (название одной из стихотворных серий К. Бальмонта, поэтический мир которого был во многом созвучен раннему Прокофьеву).

Если ещё раз обратиться к ключевому по своей драматургической роли рефрену (его трехкратное проведение опоясывает всю композицию), то найдём неуклонное *crescendo* атмосферы ликования. Уже в исходном изложении гимническое жизнеутверждение провозглашается мощно, приподнято, во всеуслышание (сразу же *ff*). Возвращаясь, рефрен наполняется одновременно и расцветивающими, и динамизирующими энергичными фигурациями трёхоктавного унисона фортепиано.

На подходах ко второму и третьему проведением рефрена включаются звончатые блики колокольчиков, и в своём третьем появлении рефрен, будучи завершающим апофеозом, выливается в грандиозный колокольный перезвон – его открытая экзатичность особенно заметна с т. 3 ц. 37 (когда гармония вырывается из-под власти тоники *Des*, переходя в сферу *C-dur*) и в самом конце (в момент громогласных «потрясаний» заключительного оборота *VI–V*).

Ещё одно свойство, которое в равной мере является и условием, и следствием гармоничности, – цельность характера. Базируется оно на таких качествах как душевное здоровье, ясность, простота. С представлением о душевном здоровье согласуется практически всё из сказанного выше об образном строе концерта, и остаётся упомянуть два немаловажных момента: господство диатоники и безыскусность оркестровки (автор совершенно не помышляет о тонкостях и деталях, главное для него – точно, сильно и впрямую донести мысль).

Ясность и простота начинаются с общей установки-ограничителя: никакого нарочитого глубокомыслия, никаких философских проблем и абстракций, всё о земных, реальных вещах, всё зримо, конкретно, осязаемо. Это закономерно отражается на выборе средств выразительности. Если взять тонально-гармоническую сферу, то при всей свежести трактовки для неё характерна абсолютно выдержанная тональная определённость, подчёркнутая до схематизма обнаженным автентическим кадансированием, и что очень важно – внешне сложные аккордовые образования на поверку оказываются функционально совершенно отчётливыми.

В структурном отношении всё «разложено по полочкам», каждый из эпизодов выступает со своей образностью, и многие из них расчленены между собой четко проставленной «точкой» или даже «восклицательным знаком» (цезура, пауза с фермой, *G.P.*). И при этом целое спаяно превосходно: при всей щедрости и многообразии тематизма, Прокофьев добивается слитности благодаря сочетанию признаков рондо (цементирующая роль рефренов), сонатной формы (полный набор тематических партий) и сонатно-симфонического цикла (включение медленного раздела и скерцо в качестве динамизированной репризы главной партии).

Несмотря на кажущиеся странность и хаотичность, цементирующим оказывается и ладотональный распорядок, в котором роль центральных опор играют *Des* и одноименный *cis* (они господствуют в шести эпизодах из двенадцати) с сопутствующими им тональностями *gis*, *H*, *E*, и есть чрезвычайно освежающая «опозиция» в виде *C-dur* со своими спутниками *a-moll* и *e-moll*.

Наконец, гармоничность образного строя обеспечивается и благодаря сбалансированности привычного и нового. Концерту свойственны прочные связи с классикой, вплоть до прямых переключений с определёнными

стилями далёких и ближайших предшественников (скажем, в фактуре деятельно-энергичных эпизодов – с Д. Скарлатти и К. Сен-Сансом, в лирической кантилене – с Э. Григом и С. Рахманиновым).

Стилевая направленность этого произведения нацелена не на дерзкий переворот, а на поступательное развитие традиций. Современные средства не вводятся резко, фронтально, «в лоб» – они включаются с подготовкой, постепенно, как бы под вуалью (допустим, в главной партии возникают довольно острые переченья типа сопряжений *sol* и *fa + la* или *do* и *si + re*, но они «проскакивают» в стремительном движении).

Однако, при всей постепенности обновления, совершенно очевидна принадлежность XX веку. Его приметы более всего обнажены в выявлении чрезвычайно активного, подчёркнуто деятельного тонуса и конкретнее – в духе деловитости. Это сказывается в господстве действенно-событийного начала, в повышенной импульсивности и мобильности (что, в частности, передаётся через поразительную интенсивность и непринужденность модулирования), а также в предельном лаконизме – показательны троекратно повторенная тоника в начале (без всяких «предисловий») и единственный «отрубающий» аккорд *sff staccato* в конце (без малейших «расшаркиваний»).

Всё самое характерное с точки зрения деятельно-деловитой манеры концентрирует в себе тематизм главной партии: кипение работы с неудержимым, целеустремлённым восхождением (как в общей направленности звукового потока, так и в его отталкивании от точек-опор, вздымающихся по тонам *do, re, mi b, fa*), отчётливые веяния урбанистики (графичность письма, жёсткость вертикали, «ударный» пианизм нонлегатного типа, токкатно-моторная основа с подключением суховатой штудии-экзерсиса), конструктивный подход (рациональная заданность движения с неукоснительно выдержанным ритмом восьмых и линейным сопряжением фактурных пластов).

Вступая в мир, открывая его для себя и утверждаясь в нём, герой прокофьевского концерта предстает наделённым исключительным зарядом жизненной энергии. Эта избыточность определяла его горячий темперамент, неуёмность, энтузиазм, окрылённость, давала веру в себя, породила восторженное приятие бытия. То был музыкальный манифест молодого поколения, входившего в жизнь на заре XX столетия в нерастраченной полноте сил, возможностей и стремлений, что так резонировало известной блоковской строфе примерно тех же лет.

*О, весна без конца и без краю –  
Без конца и без краю мечта!  
Узнаю тебя, жизнь! Принимаю!  
И приветствую звоном меча [1]!*

Другая из показательных крупных композиций раннего Прокофьева, связанных с воплощением образов юности, – **Первая симфония**. Переходя к ней, прежде необходимо оговорить два момента, касающиеся общей направленности творчества композитора и его соприкосновений с нарождавшимся тогда неоклассицизмом.

Далеко не всё в становлении новой эпохи, каким оно отображено в отечественной музыке того времени, оказывалось безоблачным. Тем не менее, довольно многие из жизненных устремлений и проявлений имели несомненно позитивно-утверждающий характер. В мир входил человек, отличавшийся завидным душевным здоровьем, жизнелюбивым тонусом, а сам мир нередко открывался как радостный, праздничный, солнечный.

И Прокофьев, как никто другой из композиторов, выступал в 1910-е годы в основном как выразитель здоровых начал жизни. Теневые стороны действительности своего времени волновали его воображение значительно меньше. Если оставить в «скобках» первую достаточно серьёзную пробу пера в театральном жанре (опера «Маддалена») и исходный вариант оперы «Игрок», то окажется, что драма времени фиксировалась им не как доминирующее начало, а в виде одной из образных сфер (III часть Второй сонаты, I часть Второго фортепианного концерта) или даже в качестве отдалённого намека (начало раздела *Meno mosso* из Первого фортепианного концерта, последняя из Десяти пьес *op. 12*).

Наиболее «полноводный» канал художественного воплощения душевного здоровья и жизнелюбия был связан в его творчестве с юношеской тематикой, где предпосылкой восторженно-радостного приятия мира являлись нерастраченность сил, свежесть и непосредственность чувств. В этой сфере Прокофьев оказался несомненным лидером, и прежде всего здесь он выступил, по словам Д. Кабалевского, как «певец жизни, солнца и молодости», открыв «людям растревоженного, сурового и жестокого XX века ту радость и свет, которых им так часто недостает» [4, с. 6].

Насколько уже можно было убедиться по предшествующему изложению, с точки зрения смысловых аспектов новое искусство заявило о себе таким качеством как полнота сил и связанная с этим повышенная жизненная активность, а зачастую и ярко выраженная оптимистическая настроенность. Названные свойства обычно выступали в трудноразделимом комплексе. В данном отношении очень типичны характеристики раннего творчества Прокофьева, которое, по мнению многих исследователей, «выделяется редким душевным здоровьем, волей, оптимизмом и деятельным жизнеощущением» [2, с. 16].

Что касается второго момента, казалось бы, обращение к стилям давно ушедшего времени усиливает ретроспективную направленность художественного материала. На деле же, наоборот, подобные устремления стали чрезвычайно перспективными для музыки XX столетия, вылившись в одно из самых представительных её течений – неоклассицизм. Достаточно принципиальное значение он стал приобретать уже в самом начале века и главным образом в связи с экспансией радикально современных тенденций, которые нередко несли в себе дегуманизирующий заряд.

В таких произведениях как Первая симфония Прокофьева с её симптоматичным подзаголовком «Классическая», в противовес всякого рода деформациям, осуществлялась, если можно так выразиться, ревальвация

гуманистических ценностей, что находило себя в общей конструктивно-созидательной направленности (например, в корректной модернизации избранной модели или в принципе упорядоченности структур) и в настойчивом утверждении ясного, здорового мироощущения.

Это произведение являет собой образец того непринуждённого стилистического синтеза, в русле которого и будет впоследствии развиваться отечественная ветвь неоклассицизма. В данной Симфонии скрещиваются традиции различных исторических типов классицизма – французского (конец XVII и первая половина XVIII века) и венского (вторая половина XVIII).

Характерна «путаница», которую допускал Прокофьев в определении стилевых ориентиров своего произведения. В одном из интервью 1921 года он утверждал, что сочинял Первую симфонию *«подобно тому, как сделал бы Моцарт, если бы он жил сегодня»* [3, с. 42]. В 1930-м композитор подтвердил эту версию своего замысла: *«Мне захотелось сочинить произведение в манере Моцарта, используя, конечно, при этом большой оркестр»* [Там же, с. 90].

Двумя десятилетиями позже он вспоминал: *«Мне казалось, что, если бы Гайдн дожил до наших дней, он сохранил бы свою манеру письма и в то же время воспринял бы кое-что от нового. Такую симфонию мне и захотелось сочинить»* [5, с. 159]. Наконец, существует и объединяющее высказывание композитора, относящееся к 1938 году: *«Я представлял себе, сочиняя Классическую симфонию, что чувствовали бы и как держались бы Гайдн и Моцарт, попав в обстановку сегодняшнего мира»* [7, с. 96].

И ещё одна важная оговорка: в отличие от следующих этапов своего развития, неоклассицизм 1910-х редко претендовал на универсальность, избрав для себя довольно узкое поле действия, ограничившись в основном функцией переключения от напряжений и противоречий современности в плоскость несколько иллюзорной гармонии мира и человека. Но именно в таком, «облегчённом» варианте чаще всего воссоздавалась гармоничность и за пределами неоклассического направления.

К примеру, во многих сочинениях юношеской тематики это определялось отрочески-незамутнённым восприятием окружающего, господством внедраматических состояний, а также достаточной умеренностью стилового обновления. Ещё в большей степени это относится к сфере гедонистических настроений, которая в своей важнейшей части была связана с жанровой стихией и отличалась тенденцией к беспроблемности, подчёркнутым тяготением к высветленному, часто праздничному колориту.

Первая симфония Прокофьева сфокусировала в себе всё самое показательное в плане жизнеутверждающего характера, отмеченной трактовки неоклассицизма, юношеской тематики и гедонистических мотивов.

Гармоничность её образного строя покоится на выборе сугубо позитивных аспектов действительности, на принципе полнейшей ясности и простоты, на портретировании душевно здоровой, деятельной человеческой природы (неслучайна, в частности, абсолютная опора на диатонику и подчёркнутая тональная определённость).

Кроме того, можно говорить о принципиальном ограничении содержания скерцозно-игровой и лирической сферой, о снятии какой-либо проблемности, что в сочетании с юношеской беззаботностью позволяет исключить малейшие трения и даже намёк на конфликтность. Можно допустить, что автор несколько скользит по поверхности явлений, но если это даже так, то скользит он блистательно, обезоруживая неотразимым обаянием.

Наконец, гармоничность определяется и согласием с традициями; в данном случае органичный сплав классики и современности служит построению той модели жизнеощущения, смысл которой – постепенная трансформация в новое качество вполне отложившихся, результирующих сторон существования.

Жизнелюбивый тонус Первой симфонии определяется её жанровым обликом симфонии-скерцо, что в переводе на язык более конкретных понятий означает: жизнь – игра, мир – зрелище. Четырём частям цикла соответствует тетрада основных состояний: I – бурная жизнедеятельность на игровой основе, II – чарующая лирическая усада, III – пышное дворцовое торжество, IV – вихрь карнавального действия.

Независимо от ракурса – всепроникающее сияние радости, расцвечиваемой блёстками юмора (часто на добродушном шаржировании старинных жанров) и бликами радужного света (особенно в финале с его искрящимся колоритом и «воркующими» переливами деревянных духовых). В ничем не замутнённой «рождественской» лучезарности возникает ощущение не просто праздника, а чуда, сказки, волшебства.

Откуда взялась подобная формула счастья среди бурь и тревог начала XX столетия? Проигноировать Первую симфонию невозможно, поскольку она относится к числу наиболее безупречных созданий Прокофьева и всей музыки 1910-х годов – следовательно, хотя бы в какой-то своей части лик мира и человека этого времени был освещён светом радости и гармонии.

В этом можно видеть позитивную программу рождавшейся эпохи, сопротивление тяжёлому прессу грозных событий, необходимое противостояние перенапряжениям и натиску разрушительных тенденций. Видится в этом и обаятельнейший портрет *«младой жизни»*, только начинавшей свой отсчёт, солнечное утро восходящего века...

Завершая разговор о юношеской тематике, необходимо подчеркнуть: совершенно невозможно представить, что столь интенсивное её развитие в отечественном музыкальном искусстве начала XX столетия происходило само по себе, без мощных стимулов извне, то есть со стороны общеисторических процессов своего времени. Определяющей причиной её расцвета являлся, вне всякого сомнения, факт рождения новой эпохи – именно это и вызвало повышенный интерес к поре детства, отрочества, юности. И, в свою очередь, благодаря возникшему тогда соответствующему пласту художественного творчества мы можем сегодня судить о важных гранях характера и устремлений поколения, вступавшего в жизнь на заре прошлого столетия.



## Список литературы

1. Александр Блок [Электронный ресурс]. URL: <http://www.klassika.ru/stihi/blok/o-vesna-bez.html> (дата обращения: 29.01.2016).
2. Музыка XX века. М.: Музыка, 1984. Кн. 4. 510 с.
3. Прокофьев о Прокофьеве. М.: Советский композитор, 1991. 285 с.
4. Прокофьев С. Автобиография. М.: Советский композитор, 1982. 599 с.
5. Прокофьев С. Материалы. Документы. М.: Музгиз, 1961. 708 с.
6. Прокофьев С. Статьи и материалы. М.: Советский композитор, 1962. 384 с.
7. Цуккерман В. Несколько встреч с Прокофьевым // Советская музыка. 1977. № 6. С. 93-96.

YOUTH OF EPOCH (COMMEMORATING THE 125<sup>TH</sup> ANNIVERSARY OF S. PROKOFIEV'S BIRTH)

**Demchenko Aleksandr Ivanovich**, Doctor in Art Criticism, Professor  
*Saratov State Conservatory named after L. V. Sobinov*  
*alexdem43@mail.ru*

The situation of the beginning of the XX century according to a number of its features turned out into something reminding the period of birth and childhood – that is a reason of the flourishing of the phenomenon, which can be denoted as “youthful subject matter”. Among the native composers of the 1910s Sergei Prokofiev reflected youthful subject matter and the idea of the world discovery connected with it with the greatest fullness. It is presented mainly in the series of contrasting pieces that allow showing various states (Ten Pieces op. 12, the cycle “Instantaneities” and others). Child’s and youthful perception of life is inseparable from playing mood as often as not acting in conjugation with scherzo character. The special vivacity of temperament and the spontaneity of manifestations so peculiar to Prokofiev’s characters adjoin with the playing element. Such large-scale compositions as Piano Concerto No. 1 and Symphony No. 1 give their own aspects of youth images realization.

*Key words and phrases:* the beginning of the XX century; youthful subject matter; Prokofiev’s creative work; native musical art; collections of pieces; sonata-symphonic compositions.

УДК 111

## Философские науки

*Статья посвящена исследованию истоков и условий возникновения феномена Масленицы. В публикации рассматриваются онтологические причины возникновения этого праздника. Автор опирается на методологию философии имяславия, символическую концепцию слова и языка, которая обозначена в философии А. Ф. Лосева и П. А. Флоренского, концепцию онтологической взаимообратимости феноменов языка и времени, описанную в трудах В. А. Фриауфа и В. В. Канафьевой.*

*Ключевые слова и фразы:* праздник Масленица; онтология; символ; язык; фонема; морфема; семема; имя; число.

**Демченко Полина Николаевна**, к. филол. н., доцент  
*Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения*  
*polina-alex@mail.ru*

## ГЕНЕЗИС ФЕНОМЕНА МАСЛЕНИЦЫ С ПОЗИЦИЙ ФИЛОСОФИИ ИМЯСЛАВИЯ

Одной из характерных черт современной культуры и философской мысли XX-XXI вв. является онтологическая нестабильность как следствие погруженности бытия в знаковые формулировки. Символическая концепция слова и языка, которая обозначена в философии имяславия А. Ф. Лосева и П. А. Флоренского, дополненная идеей онтологической взаимообратимости феноменов языка и времени в трудах В. А. Фриауфа и В. В. Канафьевой, позволит по-новому понять феномен Масленицы и выйти к его онтологическим истокам. Поскольку «структурные модификации языка связаны с символической структурой или генетическим кодом творения – Первичным Именем, <...> Слово-символ не есть Знак, оно глубоко онтологично» [4, с. 27].

В соответствии с идеями имяславия и философии имени, символ – это не разновидность знаков, это принцип устройства онтологической нормативности бытия. П. А. Флоренский пишет, что символ – это «бытие, которое больше самого себя» за счет эффекта синергии, представляющий двуединство Смысла и Явления по закону обратной перспективы. Такое бытие философ именуется онтологической нормативностью бытия [5, с. 279].

В символическом бытии существует язык-символ, характеризующийся дихотомичной структурой Слова, – Смысл и Явление, конгруэнтные друг другу.

Нарушение онтологической нормативности является следствием процесса меонизации, онтологического процесса топологического смещения (в истории христианства – грехопадение), в результате чего мы можем наблюдать смещение внутри Символа (Смысла и Явления друг относительно друга) и возникновение пустоты, которая заполняется материей. По мнению П. А. Флоренского, с топологическим смещением связано возникновение исторического времени.