

RU

## Музыкальное искусство России начала XX века: INFANTE

Демченко А. И.

**Аннотация.** Данное эссе посвящено рассмотрению явления, обозначаемого понятием «юношеская тематика», расцвет которого пришёлся в музыкальном искусстве России на начало XX века. Это явление раскрывается как запечатление различных возрастных градаций (младенчество, детство, отрочество, юность, молодость), вышедшее за пределы материала, ориентированного на запросы специфической возрастной аудитории, и имеющее общезначимый характер. В работе прослеживается эволюция юношеской тематики начиная с рубежа XIX-XX веков (опера «Иоланта» (1891), балет «Щелкунчик» (1892) П. Чайковского, «Музыкальная табакерка» (1893) А. Лядова, опера «Сказка о царе Салтане» (1900) Н. Римского-Корсакова, Первый фортепианный концерт С. Рахманинова (1890-1891), Пятая соната А. Скрябина (1907)) и до 1920-х годов. Особое внимание уделяется магистральной линии развития юношеской тематики в 1910-х годах (Десять пьес ор. 12 (1913) и цикл «Мимолётности» (1915-1917) С. Прокофьева, оркестровая пьеса «Фейерверк» (1908), симфоническая поэма «Песнь соловья» (1917) И. Стравинского). В итоге автор выделяет содержательно-смысловые нюансы, присущие юношеской тематике (рождение и утверждение новых сил, упоение жизнью, беззаботность, игривое отношение к миру; задор, бурлящая энергия, жажда юношеского самоутверждения; цельность, ясность, простодушие, инфантилизм с присущими ему хрупкостью и чистотой), а также отмечает наличие в данной сфере широкого спектра эстетико-стилевых граней. Появление юношеской тематики ознаменовало выдвижение на арену жизни новых сил, а также свежесть и непосредственность мироощущения, свободу от канонов и стереотипов.

EN

## The Russian musical art of the early XX century: INFANTE

Demchenko A. I.

**Abstract.** The essay considers the phenomenon designated by the notion “youthful themes”, which flourished in Russian musical art in the early XX century. This phenomenon is revealed as a depiction of various age gradations (infancy, childhood, adolescence, youth, early adulthood), which has gone beyond the limits of the material focused on the needs of a specific age audience and has a generally significant character. The work traces the evolution of youthful themes starting with the turn of the XIX-XX centuries (the opera “Iolanta” (1891), the ballet “The Nutcracker” (1892) by P. Tchaikovsky, “The Music Box” (1893) by A. Lyadov, the opera “The Tale of Tsar Saltan” (1900) by N. Rimsky-Korsakov, Piano Concerto No. 1 by S. Rachmaninov (1890-1891), Piano Sonata No. 5 by A. Scriabin (1907)) and up to the 1920s. Special attention is paid to the main line of development of youthful themes in the 1910s (10 Pieces for Piano Op. 12 (1913) and the cycle “Visions Fugitives” (1915-1917) by S. Prokofiev, the orchestral piece “Fireworks” (1908), the symphonic poem “The Song of the Nightingale” (1917) by I. Stravinsky). As a result, the author highlights the nuances of content and meaning inherent in the youthful themes (birth and affirmation of new forces, enjoyment of life, carelessness, playful attitude to the world; fervor, seething energy, thirst for youthful self-affirmation; integrity, clarity, simplicity, infantilism with its inherent fragility and purity) and also notes the presence of a wide range of aesthetic and stylistic facets in this area. The appearance of youthful themes marked the advancement of new forces into the arena of life, as well as the freshness and spontaneity of world perception, freedom from canons and stereotypes.

Важнейший канал движения к истокам бытия был связан с идеей открытия мира, с его заново переживаемым познанием и с начальными ступенями человеческой самореализации в нём.

Ситуация начала 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 впервые 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.

Причастность данной тематики к изначальному не вызывает сомнений. Говоря о сочинениях подобного рода у И. Стравинского, М. Друскин совершенно справедливо усматривал эту глубинную связь: *«Интерес к детскому вызван интересом Стравинского к архетипу, к праистоку, что подтверждается общностью этих пьес с теми произведениями Стравинского, где воссоздано архаичное, ритуальное»* (1982, с. 56).

В целом же развёртывание юношеской тематики знаменовало выдвижение на арену жизни новых сил, а фактором обновления она становилась по той причине, что несла с собой свежесть и непосредственность мироощущения, свободу от канонов и стереотипов.

Понятно, что музыка для детей и юношества существует издавна, и в её рамках периодически появлялись свои шедевры («Маленькие прелюдии и фуги» Баха, «Альбом для юношества» Шумана, «Детский альбом» и «Шестнадцать песен для детей» П. Чайковского). Однако на определённых исторических этапах она выходит за пределы материала, ориентированного на запросы специфической возрастной аудитории, и приобретает общезначимый характер, полноправно включаясь в основную панораму музыкального искусства.

Такое можно было наблюдать, к примеру, на рубеже XVII века (творчество английских вёрджинелистов) и в середине XVIII столетия (клавирные сонаты Д. Скарлатти), что закономерно совпало с отправными пунктами Барокко и последовавшей за ним Классической эпохи. Нечто подобное, но в неизмеримо более крупном масштабе происходило и в отечественной музыке начала XX века.

То была всеобщая тенденция данного периода, поэтому и в зарубежной эстетике находим на сей счёт характерные признания. А. Жид: *«О если бы вновь родиться! Забыть всё, что другие писали, рисовали, думали – и даже то, что задумал сам. Родиться заново»* (Цит. по: Литература и музыка, 1975, с. 150-151). К. Дебюсси: *«Я хочу воспеть свой внутренний пейзаж с наивным простодушием детства»* (1964, с. 192).

\* \* \*

Стремительный подъём юношеской тематики начался с 1890-х годов. Самым широким потоком выпускается литература, непосредственно предназначенная для функционирования в детском обиходе, при этом очень показательно рождение и бурное развитие детской оперы: «Коза-дереза», «Пан Коцкий», «Зима и весна, или Снежная красавица» Н. Лысенко, «Ёлка», «Сказка о Принцессе и Короле-лягушке», «Принц Красавчик и принцесса Чудная Прелесть» В. Ребикова, «Золушка», «Снежная королева» Б. Асафьева и т. д.

Касаясь этого времени, А. Алексеев говорил о расцвете детской фортепианной музыки в России (Из истории..., 1978, с. 372) и в книге «Русская фортепианная музыка (конец XIX – начало XX века)» посвятил этому жанру отдельную главу с разбором произведений А. Аренского (Шесть детских пьес *op.* 34, Детская сюита для двух фортепиано в 4 руки *op.* 65), А. Гедике (20 маленьких пьес *op.* 6, 10 миниатюр в форме этюдов *op.* 8), С. Майкапара (8 миниатюр *op.* 4, Маленькая сюита в классическом стиле *op.* 6, Маленькие новеллеты *op.* 8), Р. Глиэра (12 детских пьес *op.* 31, 24 характерные пьесы для юношества *op.* 34, 8 легких пьес *op.* 43), В. Ребикова (сюиты «Вокруг света», «Игрушки на ёлке», «Картинки для детей»).

Повышенный интерес к соответствующим пластам содержания обнаружился и в искусстве, которое не требовало «скидок на возраст». Различные грани этой тематики широко раскрыты в некоторых из последних произведений Чайковского – в опере «Иоланта», в Третьем фортепианном концерте, в III части Шестой симфонии и особенно в балете «Щелкунчик», где ярко подчёркнуто игровое начало, а двигателем всего является жажда бесхитростных удовольствий.

С точки зрения быстро нарастающей актуализации юношеской тематики показательно, что ещё в «Спящей красавице» (1888-1889) композитор практически не воспользовался в музыкальной образности мотивами детства и отрочества, хотя сюжет давал для этого все основания. Но уже через полтора-два года он становится выдающимся их выразителем.

Помимо неотразимого обаяния и безусловной убедительности образов, в музыке позднего Чайковского впечатляет богатство ракурсов и аспектов в отражении особенностей, присущих различным возрастным «категориям» – от трогательно-наивных детских сцен «Щелкунчика» до шумного и горячего бурления сил дерзкой молодости в Третьем фортепианном концерте.

С интересом прослеживает композитор процесс взросления своих юных героев. Есть это и в «Щелкунчике» (эпизоды, связанные с зарождением лирической эмоции – №№ 6, 13, 14), но в качестве пружины происходящего он со всей полнотой и диалектичностью разворачивается в «Иоланте».

Исходной ступенью становления является здесь «колыбель жизни» (хрупкая в своей нежности и идиличности музыка первых трёх номеров), хотя уже и на этом этапе возникает нота внутренней неудовлетворённости, стремление к иному, неизведанному (ариозо Иоланты).

Ключевым моментом повествования становится сцена Иоланты и Водемона, смысл которой – постепенное раскрытие чувства, а с ним и совершающееся на глазах зрителя возмужание молодых характеров в преодолении препятствий на пути к конечному утверждению. Всё последующее оказывается проекцией этого момента, конкретизирующей и доводящей до логического завершения процесс постижения бытия.

В призме отроческого восприятия окружающее нередко рисуется героям музыки Чайковского в сказочных очертаниях, мир предстаёт для них как чудо, волшебство. Таких страниц много в «Щелкунчике» с его завораживающими «панорамами», с обилием радужно-звончатых звучаний и питtoresкных деталей (не случайно жанр произведения автор определил как *балет-феерия*).

Пребывающую в грёзах душу ребенка неоднократно посещает чувство зачарованности, что передаётся через полное торможение темпоритма, полуфантастические звуковые гирлянды с красочной аккордикой, арфообразные эффекты и насыщенные органные пункты (Колыбельная и средний раздел Скерцо-фантазии из 18 пьес для фортепиано *op. 72*). Этим предвосхищались аналогичные образы у С. Прокофьева (например, в «Мимолётностях»).

Продолжая обзор сделанного в сфере юношеской тематики на рубеже XX века, следует упомянуть оперу Н. Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане», которая в определённом роде стала почти прямой параллелью к «Щелкунчику»: тот же фантастический антураж, те же принципы ясности и простоты, столь же интенсивное излияние света и бодрости.

Значителен вклад А. Лядова, который создал целую галерею образов детства (три сборника «Детских песен», фортепианные циклы «Бирюльки», «Марионетки», «Куколки»). Именно ему принадлежит символ «детскости» – питtoresкно-забавная «Музыкальная табакерка», равно пленяющая и в фортепианной, и в оркестровой версии.

Очень непохожие портреты юности и молодости своего современника воспроизвели С. Рахманинов и А. Скрябин рубежа XX века. Рахманинов в таких произведениях, как Первый фортепианный концерт или прелюдии *B-dur* и *g-moll* из *op. 23*, передаёт исключительную полноту жизнеощущения, горячее бурление молодых сил, восторженное приятие мира.

Скрябин в сочинениях, подобных Пятой сонате, раскрывает черты экзальтированности, особой «наэлектризованности» и жажду самоутверждения, при этом возможные издержки субъективно-эгоцентрического порядка перекрываются обаянием той жизненной поры, о притягательности которой Б. Яворский высказывался так: «Уделом Скрябина была юность, она влечёт к нему наши сердца» (1973, с. 37).

И далее исследователь разворачивает законченную характеристику соответствующего жизненного содержания: «Юность определила у Скрябина его стремление к мягкости, нежности, поэтичности, изяществу, мечтательности; она выразилась в сопоставлении настроений, в перескакивании от одного к другому. Эта же юность одарила Скрябина импульсивной эмоциональностью, порывистостью, ясной светлой лирикой, неопределённостью стремлений, убеждённой и беззаботностью, юношескими недлительными подъёмами и увлечениями» (Яворский, 1973, с. 37).

\* \* \*

Многие из отмеченных линий получили прямое продолжение в музыке 1910-х годов. Это в первую очередь касается юношеской тематики у тех композиторов, которые обращались к ней в предшествующий период и развивали ранее найденное в новых исторических условиях: песенные сборники «Пчёлка», «Жаворонок» и оперы «Ёлочкин сон», «Теремок» А. Гречанинова, оперы «Красная шапочка», «Кот в сапогах», «Иванушка-дурачок» Ц. Кюи.

Однако магистральная линия развития юношеской тематики 1910-х годов находилась в русле современного стиля и с наибольшей рельефностью её выразили в своём творчестве С. Прокофьев и И. Стравинский. О Прокофьеве речь пойдет отдельно, сейчас необходимо отметить только тот факт, что сам композитор совершенно не разделял свои произведения на принадлежащие сфере юношеской тематики и не относящиеся к ней.

Что касается Стравинского, то он сознательно развивал линию сочинений, совершенно определённых по адресату: триптих «Воспоминания о моём детстве» (1913), цикл «Прибаутки» (1914), «Кошачьи колыбельные» (1916), «Три истории для детей» и «Колыбельная» (1917), «Четыре русские песни» (1919), а также фортепианный цикл «Пять лёгких пьес в четыре руки» (1916-1917), который Е. Сорокина считает «подлинным шедевром не только русской, но и мировой музыкальной литературы для детей» (1988, с. 241).

Как правило, это музыка на народные слова, и её своеобразие во многом определяется претворением черт детского фольклора. В исследовательской литературе в качестве специфических жанровых прототипов называются прибаутки, потешки, считалки, скороговорки, дразнилки, в отношении которых справедливо подчеркивается: «У всех этих фольклорных форм общий эмоциональный характер – наивность, свежесть восприятия, непосредственная радость жизни» (Из истории..., 1978, с. 195).

И в названных сочинениях, и в массе соответствующих эпизодов, рассеянных по «взрослым» произведениям, самым широким образом представлено игровое начало, вообще присущее художественному мышлению Стравинского и часто выражающееся в склонности к фантазийно-представленческим формам, порой переходящим в открыто сказочную плоскость.

Имеет смысл подчеркнуть: сознавая, что игровое начало является одной из фундаментальных категорий искусства вообще и музыкального искусства в частности, здесь и в дальнейшем при рассмотрении юношеской тематики мы будем акцентировать более специфические его проявления, непосредственно связанные с соответствующей порой человеческой жизни, касаясь которой З. Фрейд утверждал: «Самое любимое и интенсивное занятие детей – игра» (Цит. по: Современная книга..., 1957, с. 188).

Чтобы завершить обзор, сразу же заметим, что свою эволюцию юношеская тематика в том её виде, который был характерен для начала XX века, завершила в 1920-е годы. С середины этого десятилетия и до начала 1930-х годов она наиболее ярко представлена в творчестве Д. Шостаковича.

Как помним, подобная смена лидеров наблюдалась и в жанровой стихии, причём многие из названных тогда произведений композитора не меньшее отношение имели и к рассматриваемой тематике – здесь к ним нужно присоединить, пожалуй, только «Фантастические танцы» и Первую симфонию.

Разумеется, развитие данной сферы продолжалось и впоследствии, более того, временами она переживала этапы значительного подъёма (скажем, в конце 1940-х и первой половине 1950-х годов). Однако в своём господствующем объёме это была уже скорее музыка для детей – к примеру, можно напомнить созданные Прокофьевым в 1930-е годы сборник фортепианных пьес «Детская музыка» и симфоническую сказку «Петя и Волк».

\* \* \*

Возвращаясь в 1910-е годы, следует подчеркнуть, что в произведениях юношеской тематики отразился практически весь спектр состояний и проявлений, характерных для этого времени, но с определёнными «поправками», суть которых состояла в особенностях мироощущения и эмоционально-двигательной сферы, присущих ранним этапам человеческой жизни.

Диапазон зафиксированных тогда основных содержательно-смысловых нюансов таков:

рождение и утверждение новых сил в радужном, светоносном ореоле, упоение жизнью, её радостями и утешениями, беззаботное существование, шутливо-игривое отношение к окружающему миру;

далее находим задор, неутомимость, бурлящую энергию (вплоть до ощущений стремительного бега и вихревого полета), горячую и нетерпеливую жажду юношеского самоутверждения;

и наконец, цельность, ясность, непосредственность, трогательная доверчивость, простодушие, обаятельнейший инфантилизм с присущей ему особой хрупкостью и чистотой.

Последнее из отмеченных свойств приобретает дополнительное очарование, когда оно оказывается принадлежащим юному существу, которое словно бы ещё только «прорастает» из природного первобытия (песни Комитаса «Ручеёк», «Куропаточка»).

Сфера юношеской тематики была представлена в 1910-е годы в исключительной множественности ракурсов и аспектов. Помимо отмечавшегося выше разнообразия содержания, это определялось, с одной стороны, запечатлением различных возрастных градаций (младенчество, детство, отрочество, юность, молодость), а с другой – широким спектром эстетико-стилевых граней.

Выразительной иллюстрацией может быть сопоставление двух в высшей степени контрастных образцов, появившихся в самом начале 1910-х годов: вокально-симфоническая баллада «О деве света Илманейтси» эстонского композитора Р. Тобиаса и русская революционная песня «Мы кузнецы».

Баллада Тобиаса написана в той манере, которую следует отнести к разряду изощрённого неопримитивизма. Чисто сказочный, наивно-циклопический гиперболизм избранного фрагмента из знаменитого эпоса «Калевипоэг» композитор интерпретирует одновременно с двух позиций.

На поверхности, прежде всего в партии сопрано соло, – невинно-простодушный отроческий дух, совершающий первые шаги в постижении жизни (родниковая чистота свирельных рисунков, безыскусность диатонических оборотов).

В глубине же, главным образом в инструментальной фактуре, – сублимированный эстетизм: тончайшая импрессионистская звукопись мазков, бликов, мерцаний, самоценное созерцание звуковой краски, любование ею, приближение к кластерной вертикали, балансирование между тональной расплывчатостью и атонализмом.

В суммарном воздействии двух разноликих пластов возникает нечто диковинно-экзотическое, объединяемое принципом фантазийно-игровой логики.

Совсем иным, прямодушным и дерзновенным, предстаёт мир молодости в песне «Мы кузнецы». Её мелодию пронизывает неудержимое стремление вдаль и ввысь.

Вдаль – это динамизм импульсивного движения, заключённый в стремительном темпе, в живости и остроте моторной ритмики с подхлестывающим сквозным затактом, а также в мобильности структуры (развёртывание краткими фразами при общей лапидарности напева-восьмитакта).

Ввысь – это и общий полётный характер, и поэтапное завоевание всё более высоких тонов (III, V, VII ступени мажора), причём особенно важен и специфичен из них тон на VII ступени, так как он более всего подчёркивает ощущение взлётности.

За стремлением вдаль и ввысь стояли несравненный подъём сил, дух упорного преодоления, порыв в грядущее.

Именно с юношеской тематикой и была самым отчётливым образом связана идея открытия мира. Свежесть и непосредственность восприятия позволяли увидеть совсем иными глазами то, что само по себе, в объективно данной реальности, во многом оставалось неизменным, а заново открываемый мир, в свою очередь, дарил очарованием «начала начал».

Окружающее представало в радужном сиянии, в необычных очертаниях – этим определялась немаловажная роль сказочно-фантастического начала, без которого немислимы причуды отроческой фантазии, тяготеющей к интригующим тайнам и экзотическим диковинам. Иногда за ним скрывался и такой смысл: непознанный, загадочный мир. Но гораздо чаще это был способ передать чудо, волшебство заново творимого бытия.

Одно из характерных сочинений с подобной образностью – оркестровая пьеса И. Стравинского «Фейерверк» (1908). Привычное в таких случаях слово *картинка* следовало бы заменить другим – цветошумовое пятно, так как пёстрая, необычайно оживлённая суэта инструментальных линий, водоворот контрапунктов, ворох красок-нарядов сливаются в сплошную, бурно мельтешащую звуковую массу.

Во главу угла поставлена слепящая яркость колорита, экзотическая роскошь жанрового живописания, при этом очень важен эффект устремления звучности ввысь (господство высоких регистров, глассандирующие всплески арф, взлетающие пассажи валторн, играющих раструбом вверх).

Таким мир увиден в призме отроческого восприятия, и со всей отчётливостью оно выявлено в среднем эпизоде, где расцветает оранжерея чудес, где в сказочной ворожке и зачарованном томлении раскрывается наивно-первозданная душа ребенка (подчёркнуто хрупкая, детализированная звукопись с изысканной нюансировкой и артикуляцией).

\* \* \*

Среди отечественных композиторов 1910-х годов с наибольшей полнотой отразил юношескую тематику и связанную с ней идею открытия мира С. 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 годов, второй – в 1915-1917 годах).

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:

- исключительная краткие масштабы и тематическая неразвёрнутость, определяемые тем, что практически всё остаётся на уровне экспозиционности;
- почти безраздельное господство периода и простой трёхчастной формы (часто с сокращенной 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 ощущению миниатюризма служит 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 проникновений во внутренний мир ребёнка часто возникает нота простодушия, наивной безыскусности и трогательности («Гадкий утёнок», вторая 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 миниатюру 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 образность 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 него был гавот, композитор подаёт их в активной модернизации (посредством 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 времен.

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 танталовском кружении или в «порхающих» ритмах, в подтанцовывающих фигурах, в нонлегатном и стаккатоном штрихе (стремительные эпизоды Первого фортепианного концерта, крайние части Первой симфонии).

Не может не обратить на себя внимание и свойственная прокофьевскому герою непосредственность проявлений. С обрисовкой особенностей детски-отроческой психологии, 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 ошутимее 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 выходы, вызывающая бравада, вздорные выпады (№№ 14, 15, 19). Следовательно, изображаемое Прокофьевым существо представало и в облике *l'enfante terrible* (франц. *ужасный ребёнок*) – определение, не раз адресовавшееся современниками самому композитору на раннем этапе его творчества (Сергей Прокофьев..., 1962, 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 зафиксировано 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, замороженности (Первая симфония, Прелюд из Десяти пьес, «Мимолётности» №№ 2, 4, 5, 7, 9, 18).

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

\* \* \*

До сих пор факторы, определявшие движение к истокам бытия, рассматривались преимущественно по-разному. На деле же, в реальном художественном тексте, многие из них не раз совмещались в рамках одного произведения.

С этой точки зрения в числе самых насыщенных гибридов следует назвать симфоническую поэму И. Стравинского «Песнь соловья» (1917). Определяющее качество её содержания – мир и человек в первородности своих проявлений. Композитору удалось воссоздать здесь целый «букет» разнообразных граней изначального. Основные из них – жанровая натура, «скифство», жизнь подсознания, сказочно-инфантильное начало.

В жанрово-характеристической сфере дух первозданности определяется тем, что Стравинский словно бы не эстетизирует жизненный материал, а выплёскивает его во всей натуральности. Отсюда осязаемая конкретность «шумства» праздной толпы, терпкая сочность ярмарочных красок и тот разбитной оттенок, который привносится благодаря использованию скоморошины (специфика погуток, гипертрофированных скачков, специфических инструментальных приёмов типа *glissando* тромбонов).

С ещё большей натуралистической обнажённостью предстаёт здесь «скифство». Грузная, экспансивная маршевая поступь с зычными, воинственными сигналами и резкими, отрывистыми репликами-жестами медных – вот из чего складывается формула грубой силы, шествующей грозно, даже устрашающе.

Самое непосредственное отношение к изначальным сторонам существования имеет воссозданная в симфонической поэме «Песнь соловья» жизнь подсознания.

В претворении причуд детской фантазии чувствуется воздействие практики импрессионизма и «Мира искусства», рафинированный изыск которых подчинён в данном случае воплощению сказочно-инфантильного начала и обретает исключительное обаяние первородной чистоты.

Отроческое восприятие жизни являет здесь не столько самостоятельный тип содержания, сколько любопытный знак «детства эпохи», и все отмеченные выше компоненты образности благодаря соответствующему контексту (ярко выраженный праздничный тонус, тяготение к интригующей экзотике, стиль красочного калейдоскопа) порождают эффект открытия мира, полного чудес и новизны.

## Источники | References

1. Дебюсси К. Статьи. Рецензии. Беседы. М. – Л.: Музыка, 1964.
2. Друскин М. Игорь Стравинский. Л.: Советский композитор, 1982.
3. Из истории русской и советской музыки / сост. М. Пекелис, И. Гивенталь. Л.: Музыка, 1978. Вып. 3.

4. Литература и музыка: сборник. Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1975.
5. Сергей Прокофьев: статьи и материалы (1953-1963). М.: Советский композитор, 1962.
6. Современная книга по эстетике: антология. М.: Издательство иностранной литературы, 1957.
7. Сорокина Е. Фортепианный дуэт. М.: Музыка, 1988.
8. Яворский Б. А. Н. Скрябин // А. Н. Скрябин: сборник статей. К столетию со дня рождения (1872-1972). М.: Советский композитор, 1973.

#### Информация об авторах | Author information

**RU****Демченко Александр Иванович<sup>1</sup>**, д. иск., проф.<sup>1</sup> Центр комплексных художественных исследований;  
Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова**EN****Demchenko Aleksandr Ivanovich<sup>1</sup>**, Dr<sup>1</sup> International Center of Complex Artistic Research;  
Saratov State Conservatory<sup>1</sup> [alexdem43@mail.ru](mailto:alexdem43@mail.ru)

#### Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 16.04.2023; опубликовано (published): 12.07.2023.

**Ключевые слова (keywords):** юношеская тематика; музыкальное искусство России начала XX века; И. Стравинский; С. Прокофьев; А. Скрябин; youthful themes; Russian musical art of the early XX century; I. Stravinsky; S. Prokofiev; A. Scriabin.