

СКИФ-НЕОФИТ НАЧАЛА XX ВЕКА

искусство Сергея Прокофьева – явление чрезвычайно многогранное и многоликое. Одна из ипостасей его раннего творчества была связана с особым, в высшей степени неординарным художественным феноменом, вошедшим в историю культуры начала XX века целым «букетом» обозначений. Основное из них – *язычество*, и возникло оно, отталкиваясь от произведения, ставшего альфой и омегой данного направления. Имеется в виду балет Игоря Стравинского «Весна священная» с его подзаголовком «Картины языческой Руси».

Параллельно этому термину в искусствоведении закрепился ряд других, чаще всего употребляемых как синонимы: *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. С. Прокофьев в одном из писем 1920-х годов шутливо восклицает в адрес С. Кусевицкого: «Не посрамил земли скифской!», – имея в виду Россию [13, с. 61]. Совершенно серьёзную параллель находим в поэме А. Блока «Скифы» (1919). Поэтому естественным было тяготение русских композиторов к соответствующей тематике.

Хронологически первый опыт такого рода в музыкальном искусстве принадлежит, по всей вероятности, В. Сенилову (симфоническая поэма «Скифы», 1912). С. Рахманинов, соприкоснувшийся с данной образностью в кантате «Колокола» (III часть), вынашивал с середины 1910-х годов замысел балета «Скифы» (отдельные наброски из него позднее использованы в «Симфонических танцах»).

Ведущим представителем этой линии стал С. Прокофьев. Образы скифства, возникавшие во множестве его сочинений («Наваждение» из

ор. 4, Токката ор. 11, Аллеманда из Десяти пьес ор. 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).

Феномен скифства состоял здесь уже в самой по себе попытке воскрешения фантастически далёких времён первобытного существования. Можно понять изумление даже такого чуткого очевидца, каким был Б. Асафьев, восклицавший по поводу С. Прокофьева: «Как могла проснуться в юноше, нашем современнике, душа язычника-степняка, с его культом светлых и тёмных сил природы! Точно и христианства не было, и как будто теперь вокруг нас бурлят и волнуются эти “чернозёмные”, не отлепившиеся от земли, трепетные и жуткие, соприкасающиеся с хаосом силы» [4, с. 16].

Причины возникновения такого явления были в данном случае совершенно объективными, но свою роль играли порой и почти случайные обстоятельства, как, например, переезд семейства Прокофьевых на юг России, в Сонцовку. Здесь будущий композитор провёл детство, и ему запомнилась «красота цветущей степи, не тронутой плугом; в конце апреля, в мае она пестрела тысячами полевых цветов, а позднее, летом, высоко вставали седые ковыли. Иногда попадались невысокие курганы, памятники степных кочевников. В них случалось находить утварь и старинные монеты» (цит. по: [2, с. 15–17]). Завершая описание, С. Прокофьев многозначительно замечает, что в сравнении со Смоленской губернией, где раньше жили родители, «это был совсем иной мир».

Скифство 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. Поскольку воинственность базируется на культе силы, становится понятным безусловное господство мужского начала. Интонационную сферу определяет принадлежность стихии заклинательных и сигнально-ключевых оборотов. Фактура – плотная, тяжёлая, грузная с выделением духовых (особенно медных) и ударных инструментов. Общий характер – грозный, суровый, очертания жёсткие, резкие, угловатые, прямолинейные.

Дополняя сказанное, приведём принадлежащую И. Нестьеву сравнительную характеристику фортепианных пьес «Наваждение» С. Прокофьева и «Allegro barbaro» Б. Бартока: «То же тяготение к резко отечканенной токатности, к упорным повторам коротких формул-заклинаний, та же дразнящая слух техника внезапных модуляционных сдвигов и диссонантных “уколов”. Недаром в представлении современников рождались сходные ассоциации; критикам, оценивавшим “Allegro barbaro”, слышались образы азиатской дикости, нашествие орд Аттилы и Чингисхана, а Б. Асафьеву почудились в музыке “Наваждения” страшные всадники степей» [12, с. 61].

Следует отметить особую роль Прокофьева, интересы которого в рамках языческого направления были сосредоточены прежде всего на теме скифства, и, не случайно, это – один из излюбленных мотивов у писавших о композиторе. Данная традиция ведёт свою родословную от Н. Жигалева, отмечавшего: «В творчестве Прокофьева так много как бы атавистических переживаний, что его можно назвать воскресшим скифом, полным первобытных сил и чуждым расслабленной европейской утонченности» (цит. по: [3, с. 129]). Хотя справедливости ради следует помнить, что «многие современники называли самобытные, избыточно-темпераментные, сильные образы музыки Прокофьева скифскими» [1, с. 186]. И в последующем закрепилось в качестве совершенно устойчивого мнение о «буйном и неуёмном скифстве» раннего Прокофьева [6, с. 117].

Но вернёмся к «Скифской сюите». Исходной идеей становится здесь показ первозданного человека, отбросившего условности цивилизации и живущего в теснейшем средстве с

нетронутой природой. Вот почему столь большое место занимает обрисовка среды обитания – девственной, заповедно-дикийной. Так, в III части («Ночь») представлен и светлый лик природы, и её дремучая глухомань, однако в любом случае она остаётся под покровом тайны, волшебства.

В союзе с загадочными силами земли творится древний обряд, полумистическое волхование. Магия ритуальности особенно сильна во втором разделе I части («Поклонение Велесу и Але»), где помимо всего прочего есть и притягательное таинство женской ворожбы. И естественно ожидать, что всё это, исходящее из глубин подсознания, композитор воплощает на основе микротематизма, и важнейшим средством для него становится завораживающе многоповторная фиксация остигатных фигур.

Для воплощения описанной атмосферы Прокофьев широко использует по-своему претворяемые приёмы импрессионистской изобразительности, создавая полуфантастические миражи растекающихся звуковых туманностей, бесстрастных мерцаний, томительных колыбаний, невнятных брожений. Господствуют приглушённые, таинственно-затемнённые тона, заметное место отведено тихим звеняще-шелестящим звучностям клавишных (челеста, фортепиано) и арфа.

И только в коде финала («Поход Лоллия и шествие Солнца») пейзажность сопряжена с экстатическим нагнетанием взбудораженного состояния. Но и здесь, и даже в собственно скифской образности, магическая настроенность сохраняется. Маршевые ритмы I, II и IV частей воспринимаются, как ритуальные заклинания.

В недрах первородного бытия гнездится массовидное существо, наделённое всеми признаками скифской натуры, недаром Б. Асафьев определял «Скифскую сюиту» как «могучий сказ про дикую степную волю» [4, с. 39]. Основные сюжетно-смысловые грани повествования таковы: многоликое сборище, пёстрый и шумный «базар» орды (начало I части); стремительное шествие воинства, идущего походом (II часть); плясовая стихия воинственного игрища (преобладающий объём финала). Ведущие качества связаны с культом мужского начала и подчёркнутой воинственностью. Первое проявляет себя в неукротимом напоре стихийной энергии, мускулисто-пружинящей силе угловатой поступи и грузного топота. Второе – через

бурную экспансию с фовистскими склонностями и воинственный пыл с привкусом хищного азарта.

То и другое потребовало соответствующих средств: физиологизм гортанных кличей и выкриков, пресс резких акцентных ритмов, утяжелённость фактурной массы с определяющей ролью медных духовых (в частности, автору понадобились 5 труб, 6 валторн) и большой батареи ударных. Для обрисовки стихийности – нарочито хаотичное «месиво» оркестровых красок и линий (как, например, в начале I и IV частей), а для воссоздания духа «массовки» – весьма огрублённый интонационно-тембровый контур и плакатный мазок.

Приподнимая декоративную завесу мифической старины, обнаруживаем, что буйственная стихия первородных сил накрепко обвенчана с мощным «мотором» современности. Именно об этом пишет А. Курченко: «Стихийные образы, создаваемые регулярным ритмическим напором, непрерывной двудольностью размера, грубоватой маршевой поступью, энергичными и воинственными тембрами медных и ударных, вихревыми фигурациями струнных и деревянных, не только изображали “первобытность”, но в то же время были своеобразным интонационным отражением эпохи передвижения гигантских масс людей» [11, с. 189].

Это особенно заметно во II части («Чужбго и пляска Нечисти») с её жёстко организованным ритмом и машинной токатностью.

Детищем парадоксального синтеза архаики и модерна становятся особого рода скифская урбанистика и машинизированный варвар – *mechanicus neobarbarus* (по А. Тойнби). Дополнительное подтверждение сказанному находим в том, что на образную структуру «Скифской сюиты» с достаточной отчётливостью спроецировались события Первой мировой войны. Горячий темперамент наступательной энергии, темброво-интонационная имитация экспансивного «клеветания», злой «рык» меди, лязг резко диссонирующих перечений и политональных комплексов, барабанный ритм и прочие приметы «милитаризации» дают все основания для ассоциации с проходившими тогда кровопролитными баталиями.

Неожиданный поворот языческая образность получила в связи с революционными событиями 1917 года в России. Особого внимания в плане «революционного скифства» заслуживает канта-

та Прокофьева «Семеро их» (1917–1918). Смысл происходящего в ней можно представить как грандиозный обряд неистового ниспровержения. С самого начала устанавливаются атмосфера катастрофичности, дух всеобщего разлома. Вздрыбленность 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 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 форсированных звучностях.

Передаче экстатического характера служит причудливый, но очень эффективный синтез фовистской и экспрессионистской выразительности. Многое построено на имитации выкриков, на воющем и ревом интонировании (включая варварские *glissandi*), на различных топочущих и стучащих эффектах (немаловажную роль при этом играет резкий, пронзительный тембр ксилофона), когда на кульминациях «звучность хора и оркестра доходит до исступления» [12, с. 166]. 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. 167]. «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-про 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! Благотворенья не знают они. Молитв не слышат – нет слуха у них к мольбам».

Экспансия силы безмерна в своих притязаниях. Отсюда происходят особая укрупнённость масштабов, чрезвычайный гиперболизм образов. Глобальность охвата в сочетании с полуфантастическим колоритом способны 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 него, 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 закланий, пророчеств, взываний.

Магия обрядовости, апокалиптический оттенок, фантастические очертания, погружение в стихию иррационально-инстинктивного – всё говорит об интуитивном постижении катаклизмов тех лет. Дополнительным свидетельством этому 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 осмыс-

ления происходивших событий – композитор откликнулся на них так, как подсказывала ему художническая интуиция, подтолкнувшая к тому, чтобы передать в ирреально-символических образах наплыв величайшей смуты, ощущение грандиозной ломки мира, извержения невиданных сил.

В связи с рассмотрением «скифства» необходимо затронуть появление на данном этапе художественных концепций, смысл и своеобразие которых состояли в отражении процесса вытеснения возвышенного, индивидуально-интеллигентского начала массовым, всеобщим, напрямую связанным с жизненной почвой.

Проблематика подобного рода очень характерно претворена во *Втором фортепианном концерте* Прокофьева (1913), где наблюдается резкое расслоение образности. Один полюс – состояния и настроения, которые в восприятии прочно связываются с представлением о личности интеллигента (таков зафиксированный в основной теме I части строй рефлексующих осмыслений, отражающих ситуацию напряжённого жизненного поиска). Другой полюс – образы народно-массового плана с характерным для них угловато-огрублённым контуром, нередко признаками воинствующего скифства (с полной отчётливостью представлено в III части).

Отмеченное расслоение оборачивается явно не в пользу обрисованной здесь духовно богатой натуры. И хотя она наделена незаурядным потенциалом, этого оказывается недостаточно, чтобы противостоять напору народно-почвенного начала с «союзниками» в лице надличного социума и материально-двигательной стихии.

Со всей категоричностью это констатируется на вершине развития личностной сферы в I части, когда происходит подавляющее вторжение вступительного оркестрового мотива. После этого следует быстрое свёртывание основной темы в репризе-коде – герой стёрт и отброшен громадой событий.

Во II части интеллигентскому началу вообще не находится места, а в частях III и IV оно представлено только в ранге микроэпизодов сугубо отстраняющего характера, закономерно сметааясь экспансивным потоком звукового буйства.

Отдельного разговора заслуживает *Вторая симфония* Прокофьева (1924), ставшая завершающей кульминацией рассматриваемого на-

правления. В ней до критической точки были доведены такие тенденции художественного язычества, как скрещивание варваристских и урбанистических элементов, а также скифски-агрессивный характер.

Симфония в некотором роде явилась зеркальным отражением первой кульминации направления – «Весны священной» (1913). Действие балета Стравинского открывалось пантеистическим пейзажем как истоком последующего разворота варваристских бушеваний. В Симфонии Прокофьева наоборот, после яростного разгула агрессивных побуждений возникает катарсис (пейзажная кода финала). Пройдя сквозь буйство негативной стихии, человек возвращается к живой и умиротворяющей природе, очищаясь от скверны и неистовства.

Справедливости ради, следует признать, что говорить об однозначности восприятия отмеченного исхода не приходится – слишком сильна предшествующая экспансия основной образности, которая свою генеральную кульминацию проходит непосредственно перед кодой. Результат её М. Тараканов видел следующим: «Как будто всё, что было дорого человеку, сметено и растоптано шествием грубой механической силы, которой ничто не может противостоять» [14, с. 127]. Вот почему, упомянув затем лирическую тему, звучащую в коде Второй симфонии, исследователь склоняется к выводу: «И всё же трудно отделаться от впечатления, что силы зла и уничтожения не только не преодолеваются, но к концу сочинения вырастают в своём грозном величии» [там же].

Будучи непродолжительным по времени активной эволюции (немногим более десятилетия отделяет первую кульминацию от последней), языческое направление стало тем не менее уникальным приобретением отечественной музыки. По-разному можно оценивать его нравственную подоплёку. Но даже признавая присутствие немалых издержек и крайностей (агрессивность, разрушительная стихия, оргиастический напор вплоть до вандалистской иступлённости), трудно оспаривать тот факт, что язычество было подлинным открытием в сфере народно-национальной тематики.

Основной его смысл состоял в отражении исключительно мощного всплеска человеческой воли и энергии, чрезвычайно темпераментного изъяснения поднимавшихся на по-

верхность жизни скрытых сил и стремлений. По-своему примечательно и то, что в структуре человека начала XX столетия неожиданно обнаружился феномен первозданности, заявили о себе отголоски, казалось бы, безвозвратно исчезнувшего язычества. И один из определяющих мотивов погружения в художественный примитив (варварство) состоял в стремлении почерпнуть в нём силу, бодрость, свежесть мировосприятия.

Рассмотренное выше явление потенциально содержало в себе ещё одну важную грань. Напомним, что скифство прежде всего подразумевает воспроизведение особого типа воинственной настроенности и по сути своей это – варварский экспансионизм. Он передаётся через мощный, неукротимый натиск наступательной энергии, в которой подчас осязаемо ощущается азартное буйство мышц, пружинящая мускульная сила. Отсюда исключительная роль ритма – властного, динамично-импульсивного, часто резко акцентного.

Поскольку эта воинственность базируется на культе силы, становится понятным безраздельное господство мужского начала, выявляющего себя в тяжёлой стати, резких, прямолинейных очертаниях. Интонационную сферу определяет стихия заклинательных и сигнально-кличевых оборотов. Фактура – плотная, грузная (с ведущей значимостью медных и ударных), звукоизвлечение форсированное (с выделением пронзительных тембров и грохочущих *tutti*). Общий характер – суровый и зачастую подчёркнуто грозный, рельеф жёсткий, угловатый (нарочито диссонирующая аккордика, оголённое звучание кварт, квинтквартаккордов, тритонаккордов).

Приведённые характеристики во многом смыкаются с тем, что правомерно определить таким понятием, как комплекс агрессивности. Это столь расхожее, по показаниям музыкального искусства, качество XX столетия не могло не найти соответствующих проекций даже в творчестве Прокофьева, которого считают прежде всего певцом светлых, позитивно-утверждающих начал жизни.

На подступах к агрессивности в его музыке находилась масса разнообразных проявлений, которые могли быть, к примеру, следствием юношеского максимализма или повышенно активных волевых преодолений, что представляет целый ряд произведений. Его Первый

фортепианный концерт, Вторая и Третья сонаты включают эпизоды воинственного напора с чертами грубоватого наскока и дерзкого вызова, с решительно отрубаящими «ударами кулака».

В подобных случаях с достаточной определённостью являло себя такое качество, как экспансивность с присущими ей резкостью и жёсткостью. Однако наступательный натиск был присущ и позитивной героике, а собственно агрессивное начиналось с того момента, когда эскалация отмеченных качеств сопровождалась развёртыванием негативного начала и когда устанавливалась взрывчатая, конфликтная атмосфера, основанная на противоположении, столкновении.

Этот комплекс мог проявлять себя по-разному. Например, в некоторых из «Мимолётностей» (№ 14, 15, 19) встречаемся с состояниями перевозбуждённости, необузданности (нервно-лихорадочный тонус, сумбурно-хаотичный характер изложения, колющие занозы-переченья, устрашающие кластеры). Иногда находим приближение к тому типу образности, который позже, в отношении отдельных страниц музыки Д. Шостаковича будет квалифицироваться как «злое скерцо».

Наиболее распространённый тип агрессивности связан у Прокофьева с обрисовкой подчеркнутой воинственности. Почти единственной жанровой основой становится в таких случаях марш – прямолинейный, угловатый, часто в специфически батальной трактовке. Грубо впечатывающий шаг тяжёлой фактурной массы, схематическая оголённость интонационного рельефа с выделением хлещуще-стреляющих оборотов и резких *sforzandi*, «ощетинившаяся» жёстко диссонирующая аккордика, форсированность звуковой атаки, основанной на отрывистой «жестикуляции» и рубленой фразировке в манере вколачивания или топота – всё служит воплощению подавляющей силы, подчас явно военного характера.

Последний из отмеченных моментов совершенно невозможно отнести к разряду случайностей и оговорок. В музыке начала XX века неоднократно преломлялась ситуация сращивания агрессивных побуждений с жёстким пресом урбанистической энергии, что придавало образности «милитаристский» оттенок. Здесь сказывалось воздействие общего почерка эпохи и его «частного случая» в виде Первой мировой

войны, занявшей внушительный отрезок 1910-х годов.

Соприкасается с комплексом агрессивности в определённых своих проявлениях и музыкальный гротеск. Спектр его у Прокофьева простирается от дразнящей насмешливости и бурлескно-балаганного фарса до ядовитой сатиры и угрюмо-глумливой издёвки нигилистического толка. Причём подобные колебания могли наблюдаться даже в рамках отдельно взятой, небольшой пьесы, как происходит это в Юмористическом скерцо и Скерцо из Десяти пьес op. 12.

В первом случае достаточно добродушная пародия на «гроссфатер» отечественного образца (середина пьесы) соседствует с весьма угрюмой бурлеской, где за примитивным фактурно-ритмическим топотанием и въедливым полиладовым переченьем сквозит недобрая шутка, неприязненная гримаса (крайние разделы).

Во втором случае в ходе планомерно осуществляемого нагнетания возникает опасная метаморфоза, связанная с переходом от внешне весёлого кружения по типу «волчка» ко всё более зловещему характеру (посредством насыщения фактуры и наращивания динамики, учащённого модулирования и угрожающей безостановочности). Скерцо при этом вырастает в образ символической карусели жизни, неотвратимо затягивающей своей круговертью, доводящей до головокружения и подталкивающей к краю пропасти.

Произрастал гротеск на характеристической основе, но преломляемой в совершенно особом ключе. Определялось это пародийной трансформацией исходного материала в градациях от шаржа до карикатуры. Использовались приёмы утрировки, гиперболизации, культивировались особого рода язвительный излом и средства физиологического обнажения (например, воспроизведение эффектов клевания, вдальблывания, хохота, брани).

Сказанное подводит к мысли о возможности губительного действия критицизма и связанного с этим ослабления гуманистических позиций, что со всей отчётливостью проявляет себя в ситуации разгула нигилистических настроений. И тогда становится совершенно очевидным, что в радикализме установок, деформирующей сущности, немилосердности и разрушительной направленности гротеск смыкается с комплексом агрессивности.

Прислушаемся к выводу В. Гюго, сделанному в предисловии к драме «Кромвель»: «В то время как возвышенное призвано изображать душу в истинном её виде, очищенную христианской моралью, гротеск исполняет по отношению к ней роль заключённого в человеке зверя. Первая из этих форм, освобождённая от всякой нечистой примеси, получит в удел всё очарование, всю прелесть, всю красоту. Второй достанется всё смешное, всё немощное, всё уродливое. На её долю придутся страсти, пороки, преступления; это она породит образы сластолюбия, раболепства, чревоугодия, скупости, вероломства, сварливости, лицемерия» [9, с. 83].

Достаточно законченное воплощение отмеченный симбиоз получил в фортепианном цикле Прокофьева «Сарказмы» (1912–1914), о котором Б. Асафьев писал: «Это страшная и жуткая музыка. Пять сарказмов – пять самых острых и пронизательных отражений тёмных сил жизни, её зла, её яда» (цит. по: [12, с. 121]).

Зерно концепции было заложено в Марше ор. 3 № 3 (1908), где грубая воинственность и злое вытаптывание (основные разделы) дополняются причудливой эксцентричностью (середина пьесы) как иной гранью позиции вызова, ироничного перечёркивания всего и вся. В «Сарказмах» подобное сопряжение разворачивается масштабно и вместе с тем – детализированно.

С одной стороны, здесь в широкой амплитуде представлены средства и приёмы гротеска: пародийно-буффонная препарация танцевальных и характеристических элементов; гиперболизированное преломление эксцентричной жестикуляции, ужимок, гримас; имитация хохота, сардонического смеха, атрибуты язвительности (трелеобразные фигуры, малосекундовые форшлагги), нарочито колкий тон (беспедальный пианизм, нонлегатная артикуляция, «колючие» звучности), эпатирующий излом (резкие перепады динамики, деформация аккордовых структур, искажение интонационного контура за счёт макроскачков и «змеистых» пассажей-синусоид). Благодаря отмеченной гипертрофии удаётся передать едкость злой филиппики, безжалостную насмешливость, что и составляет суть искомой «пощёчины общественному вкусу».

С другой стороны, в ряде эпизодов находим открытое выражение агрессивного натиска (грохочущий топот массивной фактуры, форсированная звуковая атака с эффектом вко-

лачивания, режущая краска созвучий из больших септим и малых секунд). Причём в силу подчёркнутой воинственности, общей огрублённости и подключения батально-урбанистической специфики этот ожесточённый напор не раз смыкается с военной образностью (особенно в № 3).

Гротеск и агрессивность выступают не только во взаимодополняющем контрасте, но и в неразделимом синтезе. Это особенно свойственно крайним частям, суммирующим всё характерное для направленности цикла, а именно, исходящие от экспансивно-эксцентричной натуры обвалы убийственного смеха и растаптывающей энергии.

Комплекс агрессивности в том его виде, который был характерен для музыкального искусства начала XX столетия, прошёл завершающую стадию своего развития в 1920-е годы. И на данном этапе множеству явлений трудно дать однозначную оценку, в ряде случаев нелегко провести чёткую границу между позитивным и негативным. Однако важно отметить саму по себе настроенность эпохи, её склонность к подобным проявлениям, что выливалось время от времени в прорывы открытого экстремизма.

И в этом отношении кульминацией явилась Вторая симфония Прокофьева. Она уже называлась при рассмотрении скифства, и теперь вновь следует подчеркнуть: если для 1910-х годов пик претворения агрессивности приходился в отечественной музыке на балет Стравинского «Весна священная», то в 1920-е примерно такую же функцию взяла на себя данная симфония. Ряд её эпизодов показывают до предела доведённый экстаз разрушительных инстинктов, обрисовывают холодную, бездушную стихию, подминающую под себя всё живое.

Сказанное в данных заметках при всей его нелицеприятности относится, разумеется, не столько к Прокофьеву первых десятилетий его творчества, сколько к породившей его эпохе. Она открыла Новейшее время во всей его креативности и смелости дерзаний, но также и во всей его конфликтности и негуманности, сопровождающейся наплывами варварства и вандализма. Так было на заре XX века, так продолжается и поныне, посему Сергей Прокофьев может расцениваться как творец-медиум, отправивший человечеству своё послание о свете и тьме нашей эры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев А. Д. Советская фортепианная музыка (1917–1945). М.: Музыка, 1974. 248 с.
2. Альшванг А. А. Избранные сочинения. М.: Музыка, 1964. Т. 1. 432 с.
3. Андреев Ю. А. Революция и литература. Л.: Наука, 1969. 391 с.
4. Асафьев Б. В. Сергей Прокофьев. Л.: Тритон, 1927. 40 с.
5. Асафьев Б. В. Скрябин. Опыт характеристики. Пг.: Светозар, 1921. 62 с.
6. Барсова И. А. Симфонии Густава Малера. М.: Сов. композитор, 1975. 496 с.
7. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит., 1975. 504 с.
8. Белая Г. А. Художественный мир современной прозы. – М.: Наука, 1983. 191 с.
9. Гюго В. Собр. соч.: в 15 т. М.: Гослитиздат, 1956. Т. 14. 766 с.
10. Калашникова А. В. С. Прокофьев и скифские мотивы в культуре Серебряного века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Нижний Новгород, 2008. 24 с.
11. Курченко А. «Скифство» в русской музыке начала XX века // Из истории русской и советской музыки: сб. ст. / сост. А. Кандинский. М., 1976. Вып. 2. С. 170–195.
12. Нестьев И. В. Жизнь Сергея Прокофьева. 2-е изд. М.: Сов. композитор, 1973. 713 с.
13. Памяти С. Прокофьева // Советская музыка. 1991. № 4. 111 с.
14. Тараканов М. Е. Стиль симфоний Прокофьева. – М.: Музыка, 1968. 432 с.

REFERENCES

1. Alekseyev A. D. *Sovetskaya fortepiannaya muzyka (1917–1945)* [Soviet Piano Music (1917–1945)]. Moscow: Muzyka, 1974. 248 p.
2. Alshvang A. A. *Izbrannyye sochineniya* [Selected Works]. Volume 1. Moscow: Muzyka, 1964. 432 p.
3. Andreev Yu. A. *Revolutsiya i literatura* [Revolution and Literature]. Leningrad: Nauka, 1969. 391 p.
4. Asafiev B. V. *Sergey Prokofiev* [Sergei Prokofiev]. Leningrad: Triton, 1927. 40 p.
5. Asafiev B. V. *Skryabin. Opyt kharakteristiki* [Scriabin. An Attempt of Characterization]. Petrograd: Svetozar, 1921. 62 p.
6. Barsova I. A. *Simfonii Gustava Malera* [The Symphonies of Gustav Mahler]. Moscow: Sovetskii kompozitor, 1975. 496 p.
7. Bakhtin M. M. *Voprosy literatury i estetiki* [Questions of Literature and Aesthetics]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1975. 504 p.
8. Belaya G. A. *Khudozhestvennyy mir sovremennoy prozy* [The Art World of Modern Prose]. Moscow: Nauka, 1983. 191 p.
9. Gyugo V. Sob. soch.: v 15 t. [Hugo V. Collected Works: in 15 Volumes]. Volume 14. Moscow: Goslitizdat, 1956. 766 p.
10. Kalashnikova A. V. S. *Prokof'ev i skifskie motivy v kul'ture Serebryanogo veka* [Prokofiev and the Scythian Motives in the Culture of the Silver Age]. Nizhny Novgorod, 2008. 24 p.
11. Kurchenko A. "Skifstvo" v russkoy muzyke nachala XX veka sb. st.: ["Scythianism" in Russian Music of the Early 20th Century]. *Iz istorii russkoy i sovetskoy muzyki* [From the History of Russian and Soviet Music: a Compilation of Articles]. Issue 2. Compiled by A. Kandinsky. Moscow, 1976. pp. 170–195.
12. Nestyev I. V. *Zhizn' Sergeya Prokofieva* [The life of Sergei Prokofiev]. 2nd Edition. Moscow: Sovetskii kompozitor, 1973. 713 p.
13. Pamyati S. Prokofieva [In Memory of Sergei Prokofiev]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1991, No. 4. 111 c.
14. Tarakanov M. E. *Stil' simfoniya Prokofieva* [The Style of Prokofiev's Symphonies]. Moscow: Muzyka, 1968. 432 p.

Скиф-неофит начала XX века

Одна из ипостасей раннего творчества Сергея Прокофьева была связана с особым художественным феноменом, который вошёл в историю культуры начала XX века с обозначением «скифство». Подобные образы получили максимальную концентрацию в балете «Ала и Лоллий», переработанном в оркестровую композицию с симптоматичным названием «Скифская сюита». Исходной идеей становится показ первозданного человека, отбросившего условности цивилизации и живущего в теснейшем родстве с нетронутой природой. В союзе с загадочными силами земли творится древний обряд, полумистическое волхвование. Неожданный поворот языческая образность получила в связи с революционными событиями в России 1917

года. Смысл происходящего в кантате «Семеро их» можно представить как грандиозный обряд неистового ниспровержения – так композитор попытался передать наплыв величайшей смуты, ощущение грандиозной ломки мира, извержение невиданных сил. Многое в приведённых характеристиках смыкается с тем, что правомерно определить как комплекс агрессивности. В соприкосновение с ним вступал и музыкальный гротеск (фортепианный цикл «Сарказмы»).

Ключевые слова: С. Прокофьев, художественное «скифство», музыкальный гротеск, фортепианный цикл «Сарказмы», «Скифская сюита», кантата «Семеро их».

The Scythian Neophyte of the Early 20th Century

One of the hypostases of Sergei Prokofiev's early music was connected with a special artistic phenomenon, which entered the history of early 20th century culture, labeled as "Scythianism." Such images received the maximal amount of concentration in the ballet "Ada and Lollii," which was subsequently revised into an orchestral composition with the subsequent title of "Scythian Suite." The initial idea is expressed in the manifestation of the primordial human being, who rejected the conventionalities of civilization and who lives in the closest relationship with virgin nature. In conjunction with the enigmatic forces of the earth, an ancient ritual is carried out, which is a semi-mystical magical incantation. The pagan imagery received an unexpected interpretation in connection with the revolutionary events in Russia in 1917. The meaning of what takes place in the cantata "There are Seven of Them" may be conjectured as a grandiose ritual of furious subversion – this is how the composer attempted to convey the influx of great turmoil, a perception of an immense demolition of the world, the eruption of unfathomed forces. In the characteristic features brought forward many things become interlocked with what can be justifiably defined with such a term as the complex of aggressiveness. The complex of aggressiveness was also supplemented by the conjunction of musical grotesquerie in some of its manifestations (for instance, in the piano cycle "Sarcasmes").

Keywords: Sergei Prokofiev, artistic "Scythianism," musical grotesquerie, the piano cycle "Sarcasmes," "Scythian Suite," cantata "There are Seven of Them."

Демченко Александр Иванович

ORCID: 0000-0003-4544-4791

доктор искусствоведения,

профессор кафедры истории музыки

E-mail: alexdem43@mail.ru

Саратовская государственная

консерватория им. Л. В. Собинова

Саратов, 410012 Российская Федерация

Alexander I. Demchenko

ORCID: 0000-0003-4544-4791

Dr. Sci. (Arts),

Professor at the Music History Department

E-mail: alexdem43@mail.ru

Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya

im. L. V. Sobinova

Saratov State L. V. Sobinov Conservatory

Saratov, 410012 Russian Federation