ТВОРЧЕСТВО КОМПОЗИТОРОВ XX–XXI ВЕКОВ
TWENTIETH AND TWENTY-FIRST CENTURY COMPOSERS' CREATIVITY

УДК 784.5 *DOI: 10.52469/20764766_2026_03_70*

Е. В. БЕРИГЛАЗОВА
Магнитогорская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки

КАНТАТА «К 20-ЛЕТИЮ ОКТЯБРЯ» С. ПРОКОФЬЕВА: ОБРАЗ РЕВОЛЮЦИОНЕРОВ В СТИЛЕВОМ ПОЛЕ КОНСТРУКТИВИЗМА

В настоящей статье предлагается новый подход к осмыслению образа революционеров, запечатленного в «Кантате к 20-летию Октября» С. Прокофьева. Отечественные музыковеды второй половины XX века трактуют данный образ как величественную силу героико-романтического плана, исследователи нашего времени – как сатирическое обличение, в соответствии с этим именуя кантату «идеологической диверсией». Для того, чтобы уточнить смысловое содержание образа революционеров и разрешить сложившееся противоречие, необходимо подвергнуть углубленному анализу комплекс музыкальных средств и приемов, доминирующих в характеристике данного коллективного персонажа.

В статье отмечается, что одним из ведущих художественных направлений отечественного музыкального искусства 1920–1930-х годов стал конструктивизм. На первом плане в сочинениях композиторов-конструктивистов утвердилась «машинная» фоника, главенствовали ритм, насыщенная многоголосная фактура, жесткий интонационный каркас, обостренная диссонантность, резкие тональные сопоставления, яркие тембровые и динамические контрасты, поражающие воображение шумовые эффекты. Перечисленные средства выразительности были широко использованы в тех частях кантаты С. Прокофьева, где фигурирует коллективный персонаж «революционеры».

Предпринятое исследование позволяет автору статьи выявить значимые черты упомянутого образа. В целом он явственно соотносится с конструктивистской эстетикой, поскольку в характеристике «революционеров» главенствуют важнейшие маркеры данного художественного направления, обнаруживаемые в музыкальной ткани цикла, – экстенсивность и механистичность, которые дистанцируются от чувственной экспрессии, присущей человеческому началу. Установлено, что данный коллективный персонаж ассоциируется с мощной военной машиной, которая наделяется устрашающим «механистичным» обликом. Эта особенность, противоречащая соцреалистическому канону 1930-х годов, рассматривается в качестве одной из причин, которые способствовали негласному запрещению кантаты.

Ключевые слова: кантата «К 20-летию Октября», образ революционеров, конструктивизм, деперсонализованный образ, экстенсивный тип музыкальной характеристики.

Для цитирования: Бериглазова Е. В. Кантата «К 20-летию Октября» С. Прокофьева: образ революционеров в стилевом поле конструктивизма // Южно-Российский музыкальный альманах. 2026. № 3. С. 70–80. DOI: 10.52469/20764766_2026_03_70

E. BERIGLAZOVA
M. Glinka Magnitogorsk State Conservatory (Academy)

S. PROKOFIEV'S CANTATA "FOR THE 20th ANNIVERSARY OF OCTOBER": THE IMAGE OF REVOLUTIONARIES IN THE STYLISTIC FIELD OF CONSTRUCTIVISM

This article offers a new perspective on the image of revolutionaries recreated in Sergei Prokofiev's "Cantata for the 20th Anniversary of October". Musicologists in the 2nd half of the 20th century see this image as a positive, majestic force, while contemporary scholars see it as a satirical figure – and accordingly, label the work an "ideological diversion". To clarify the semantic content of the image of revolutionaries and attempt to resolve this contradiction, we propose a comprehensive analysis of the complex musical devices and techniques that dominate the characterization of this collective figure.

The article postulates that constructivism became one of the leading artistic trends in Russian musical art in the early 20th century. Machine-like phonics came to the forefront in the works of constructivist composers, with rhythm predominating, a cumbersome texture, a rigid intonation framework, heightened dissonance, vivid timbral, tonal, and dynamic contrasts, and striking sound effects. It is noted for the first time that these expressive means are reflected in Sergei Prokofiev's cantata, specifically in those sections featuring the collective character of "revolutionaries".

The study has resulted in a reconstruction of the named image. It is argued that this image fully aligns with the aesthetics of constructivism, and that its characteristics emphasize the key markers of this artistic movement, which are evident in the musical texture of the cantata – the extensive and the mechanical, existing "beyond" the realm of sensual, human nature. It has been established that the composer presents this collective character as a powerful military machine with a terrifying, "mechanical" appearance. This logically explains the categorical refusal of the official instances to perform the cantata, as well as the outrage of its representatives over the obvious discrepancy between this music and the socialist realist canon of the 1930s.

Keywords: cantata "For the 20th Anniversary of October", image of revolutionaries, constructivism, depersonalized image, extensive type of musical characteristic.

For the citation: Beriglazova E. S. Prokofiev's Cantata "For the 20th Anniversary of October": the image of revolutionaries in the stylistic field of constructivism. In: South-Russian Musical Anthology. 2026. No. 3. Pp. 70–80.

DOI: 10.52469/20764766_2026_03_70

Первые десятилетия XX века в России – период, знаковый не только с точки зрения эпохальных исторических событий. Это время «технического прорыва» (1910–1920-е гг.) – явления, поразившего умы и привлекшего внимание многих современников, включая тех, кто не проявлял интереса к производственным инновациям. Деятели культуры, склонные более чутко воспринимать любые изменения в жизни общества, сразу же откликнулись на происходящее: в России сформировался конструктивизм, «…ставший одним из ведущих направлений советского музыкального искусства 1920-х годов… и продолжавший существовать вплоть до середины 1950-х годов на нелегальном положении» [1, с. 3].

Среди наиболее известных представителей данного художественного направления, как правило, фигурируют А. Мосолов, В. Дешевов и Л. Половинкин. При этом подчеркивается, что стилистические приемы конструктивизма встречаются и в раннем творчестве Д. Шостаковича, и в сочинениях С. Прокофьева – кантате «Семеро их», Второй симфонии, балете «Стальной скок». Еще одним ярким примером, не всегда упоминаемым исследователями, является прокофьевская кантата «К 20-летию Октября», приуроченная к юбилейной дате революции (1937). Последующая судьба названного сочинения хорошо известна: кантата была отклонена Всесоюзным Комитетом искусств, причем доминирующий эмоциональный отклик по окончании прослушивания свидетельствовал о растерянности и смущении тогдашнего руководства Комитета: «Что же Вы, Сергей Сергеевич… взяли тексты, ставшие народными, и положили их на такую непонятную музыку?» [цит. по: 2, с. 402].

Нетрудно догадаться, что главным «раздражителем» слуха официальных лиц явилось резкое несоответствие комплекса музыкально-

вербальных средств, использованных С. Прокофьевым для воссоздания образов «призрака коммунизма», «революционеров» и собственно «революционного действа», утвердившимся приемам композиторского письма, типичным для соцреалистического канона того времени (опора на песенность, простота и ясность фактуры, метроритма, гармонического развития, возвышенно-гимнический тип изложения и т. д.). Кроме того, вызывали небеспочвенные подозрения в «кощунстве» и литературная основа кантаты (публицистические тексты В. Ленина и И. Сталина), и «странный» характер авторского высказывания, порой граничащий с откровенным сарказмом, и гротескные, даже карикатурные эпизоды, соотносимые на протяжении цикла не только с революционерами в целом, но и с «канонизированным» лидером большевистской партии – В. Лениным.

Весьма примечателен и тот факт, что кантаты, сочинявшиеся по заказу государства, принадлежат к числу наиболее сложных для восприятия, неоднозначных и дискуссионных произведений С. Прокофьева с точки зрения воплощаемых художественных идей и средств музыкальной выразительности. По-видимому, отнюдь не случайно кантата «Здравица» (1939), созданная к 60-летию И. Сталина, не понравилась «адресату». Эта негативная реакция в наши дни представляется исследователям вполне закономерной: анализируя данное сочинение, они отмечают противоречащую соцреалистическому канону смысловую парадоксальность (сочетание «высокого» и «низкого», «величия жизни» и «зла реальности» [3]), саркастический тон музыкального высказывания, позволяющий именовать «Здравицу» своего рода закамуфлированной «идеологической диверсией» [4, с. 72]), описывают сакральную символику, способствующую обнаружению параллелей между музыкальным образом И. Сталина и библейскими демоническими фигурами [5, с. 75].

О сложности концептуального замысла прокофьевской кантаты «К 20-летию Октября» задумывался уже И. Нестьев. Трактовка революционных событий в названном произведении, по мнению исследователя, неоднозначна: они представлены здесь «…не только как гигантский взрыв, потрясший мир, но и как счастливое освобождение от злого ига» [2, с. 405]. В. Орлов, не обнаруживая в кантате подобных смысловых «диссонансов», утверждает, что в целом сочинение может быть уподоблено «идеологической диверсии, скрытому пародированию сакральных идей» [6, с. 26]. По мнению И. Вишневецкого, в сочинении заведомо отсутствует какая-либо «моральная оценка» революции, поскольку «совершить такое – означало пойти на самоубийственный шаг». При этом цитируемый автор полагает, что «в условиях СССР простое дистанцирование от объекта музыкального описания говорило об очень многом» [7, с. 437].

Споры не утихают и вокруг центрального коллективного персонажа данного произведения – революционеров. Советский музыковед И. Мартынов склонен романтизировать прокофьевский образ, в равной степени «величественный», запечатлеваемый «с глубокой теплотой… и овеянный героикой революционной романтики» [8, с. 358–359, 360]. Напротив, современный исследователь В. Орлов подчеркивает, что образ революционеров в кантате «воспринимается откровенно саркастически» [6, с. 26], упоминая именно тот раздел, в котором, согласно комментарию И. Мартынова, доминируют «теплота» и «величественность» (№ 4 «Мы идем тесной кучкой»).

Возникает вопрос: каков же он, образ революционеров? «Величественен» или «саркастичен», принадлежит ли к сфере добра или является «неизбежным злом», как правило, сопутствующим острому социально-политическому кризису? Назрела необходимость углубленного осмысления данного образа. Исходя из этого, представляется целесообразным детально рассмотреть его толкование в кантате С. Прокофьева «К 20-летию Октября».

Процесс утверждения конструктивизма в отечественном музыкальном искусстве сопровождался последовательным распространением машинных образов, форм и ритмов. «Появился новый объект звукоизобразительности – неодушевленный и не связанный с силами природы – сама Машина, во всем комплексе ее акустических и даже визуальных проявлений» [1, с. 10]. Лирическое, чувственное, интимно-личное начало вытеснялось механистичным, деперсонализованным, консонантное – обостренно-диссонантным, эмоционально выразительное – подчеркнуто изобразительным, в частности, необычными звуковыми сочетаниями и яркими шумовыми эффектами, имитирующими работу механизмов. Пластически изысканные, гибкие мелодии уступили место формально-схематичным, в которых доминировала жесткая интонационно-ритмическая остинатность. Так, С. Меликсетян указывает на «абсолютизацию» в музыке «геометрического начала»: композиторы, «нарушая привычные приемы строительства музыкальной ткани, *превозносили прямую линию*, прибегая к тотальному использованию техники пластов и принципа остинато» [1, с. 11]. Сочинения конструктивистов отличались неким сходством «и в области ритма, и в области форм» – использованием блочного

и монтажного принципов («набор одинаковых деталей») [Там же]. Первостепенная роль отводилась ритмической упорядоченности и принципу контраста, агитационной пафосности, чеканности и штриху *marcato* («музыкальные звуки подаются грубо, прямо, громко»), декламационному типу мелодики, «громоздкой фактуре и оглушительной динамике» [Там же, с 10]. Главной особенностью произведений, написанных в конструктивистском стиле, являлась «общая жесткая, урбанистическая фоника, как выражение индустриальной атмосферы тех лет» [Там же, с. 16].

Указанные черты конструктивизма, наряду с другими приемами этого художественного направления, обрели яркое выражение именно в тех частях кантаты С. Прокофьева, которые запечатлевают образ революционеров (№№ 4, 6).

Хор «Мы идем тесной кучкой» (№ 4) – походный марш. Его начальный раздел написан в простой трехчастной форме. Тема первой части выдержана в духе сурово-взволнованных строевых маршевых песен; ее исполнение поручено тембрально мягкой и глубокой партии басов, благодаря чему звучание приобретает эмоциональную теплоту и мягкость (Пример 1). Национальный колорит темы обусловливается характерными песенными интонациями революционной эпохи, преобладанием аккордов тонической и субдоминантовой групп, специфически-«звончатым» оттенком (партия бубна). При этом обнаруживаются некоторые детали, свидетельствующие о «странности», «нарочитости» данного образа. Так, привлекают внимание «угрюмый», мрачный тембр бас-кларнета, низкий регистр звучания, ритмическая организация, характерная для магически-ритуальных действ (размеренная пульсация с настойчивыми акцентами), что способствует формированию таинственной атмосферы и возникновению непроизвольных ассоциаций с мистикой. Отмеченная параллель выглядит закономерной, поскольку «всякая преобразующая деятельность, в том числе и революционная, воспринималась С. Прокофьевым как магически-заклинательная по преимуществу…» [7, с. 437]. Отсюда проистекают, в частности, композиторская интерпретация «титанического персонажа Ленина, высвобождающего стихии, идущие смести старую Европу <…>» [Там же], и неистово-экстатический «звуковой комментарий» к словам о «призраке коммунизма» в № 1 «Октябрьской» кантаты (тема струнных).

Тема среднего раздела заметно трансформирует образ революционеров, выявляя в нем механистичные и зловещие черты. Приемы конструктивизма выдвигаются здесь на первый план, о чем свидетельствуют множественные регистровые контрасты, хроматизированные интонационные обороты, резкие тональные сопоставления (h-moll – cis-moll – E-dur – G-dur – h-moll). Тема басов изобилует неожиданными скачками и «угловатыми» мелодическими фразами, преобладанием непредсказуемо-«ступенчатого» развития, весьма далекого от естественности (Пример 2). Так маркируется «безлично»-объективное начало в «звуковом портрете» марширующих. Вероятно, заявленная механистичность могла быть впечатляюще интерпретирована композитором в излюбленном гротескном ракурсе, что действительно происходит во втором разделе освещаемого хора. Однако на уровне целого музыкальная мысль С. Прокофьева тяготеет к совершенно иной семантической плоскости: дальнейшее позиционирование коллективного образа революционеров осуществляется в русле конструктивизма – об этом наглядно свидетельствует ведущая роль экстенсивного начала и деиндивидуализации.

Хор «Мы идем тесной кучкой», в соответствии с жанровой основой (походный марш), отличается подчеркнутой регулярностью и «метричностью», которые утверждаются всеми основными музыкальными средствами (мелодическими, фактурными, гармоническими, динамическими). Автоматизм ритмического остинато (сохраняемого на протяжении всего номера) приобретает немаловажную роль в обезличивании центрального образа революционеров, уподобляемого заведенному механизму. Синкопическая острота, предопределенная чередованием подчеркнутых сильных долей (*tenuto*) с акцентируемыми слабыми, не означает присутствия сатирического «подтекста». Напротив, указанная пульсация, сочетаемая с массивной звучностью хоровых аккордов, становится мощным энергетическим импульсом, который придает внутреннюю активность движению и вызывает ассоциации с механистично-неумолимой поступью зловещей и грозной силы.

«Угловатый» музыкальный тематизм освещаемого номера характеризуется жесткостью интонационно-ритмической основы, резкими, внезапными скачками, обилием акцентов, лишь изредка совпадающих с кульминациями фраз и гораздо чаще (порой совсем неожиданно) подчеркивающих гласные, которые не являются ударными в том или ином слове. Благодаря использованию этого приема, демонстративно «отрицающего» законы просодии, в хоровых «монологах» революционеров обнаруживаются не только «взрывчатая» спонтанность, воинственно-агрессивный «размах», но и заведомая «искусственность», что является еще одним

знаком экстенсивного, демонстративно «отграничиваемого» от зоны «человеческого».

В числе других соответствующих знаков, которые сразу привлекают внимание слушателя, необходимо отметить гиперболизированную диссонантность аккордовой вертикали и мелодической горизонтали, дополняемую резкими тональными сопоставлениями, – они фигурируют как в процессе развития одной темы, так и на уровне сопряжения основных разделов сложной трехчастной формы. В исследованиях, посвященных конструктивизму и урбанизму прокофьевской эпохи, отмечается, что названные приемы, «вкупе с жестким интонационно-ритмическим каркасом, выступают акустическим знаком образа "зловещей машины", типичного для музыкального искусства XX века» [9, с. 27].

Показательно и тесситурное решение, весьма характерное для умеренно подвижных и медленных произведений конструктивистского стиля: медленный переход звучания из низкого регистра в более высокий непроизвольно ассоциируется с «выходом» из глубин на поверхность земли таинственных хтонических существ, с высвобождением могучих «потаенных» сил природы и т. д.

Самый эффектный прием конструктивизма, используемый в № 4 на уровне целого, – сочетание тематической повторности и целенаправленного «укрупнения» фактуры (от одноголосной в начале до восьмиголосной в репризе) с повышением тесситуры звучания; этому способствует последовательное вступление сначала хоровых партий (от низких к высоким голосам), а затем и самодеятельного четырехголосного хора (прием наслоения). Так формируются устрашающие образы, которые живописуют постепенный «захват» пространства, «мира» надвигающейся огромной машиной. В целях демонстрации ее колоссальных масштабов и небывалой мощи С. Прокофьев рекомендует использовать огромные звуковые массы, включая сводный хор, многократно превышающий традиционные размеры (500 человек): два смешанных и самодеятельный коллектив. Особое воздействие подобных «исполинских» образов во многом достигается благодаря охвату крайних регистров певческой тесситуры и применению внезапных ударных эффектов (оркестровых и хоровых), сопутствующих акцентированной манере исполнения текста (*marcato*). Жуткую атмосферу, запечатлеваемую музыкальными средствами, весьма существенно усиливает авторская оркестровка. Приоритетная роль, отводимая партиям валторн и тубы, фаготов и тамбурина, связана с формированием мрачной и «затемненной» звучности; в образной динамике преобладают суровость и тяжеловесность, нередко оттеняемые зловеще-демоническим колоритом революционных воззваний.

В результате создается музыкальная картина, с одной стороны, овеянная романтически-возвышенным духом и героикой, а с другой, – вызывающая ассоциации с ужасным и пугающим нашествием механистичных сил. Образ революционеров, наделяемый изначально весьма привлекательными чертами (первая тема), в процессе дальнейшего развития утрачивает индивидуальность и обезличивается, что вообще свойственно творческому методу С. Прокофьева («едва ли не каждый прокофьевский образ "норовит" стать "механическим"» [10, с. 22]).

В масштабном № 6 кантаты («Революция») господствуют эффектные образы военного столкновения, стихийного вихря восстания, по яркости воплощения сравнимые с броскими конструктивистскими плакатами революционной эпохи. В художественном пространстве этой развернутой части оппозиция «живое» – «механистичное» находит иное преломление.

Образ революционеров характеризуют три механистичные темы, на вариантном развитии которых основана первая часть номера, написанного в контрастно-составной форме. Первая – тема «революционной борьбы» – «задиристая», ритмически острая – исполняется мужским составом напористо, с крещендированием, в быстром темпе, *staccato*, как бы «скороговоркой». Легко преодолевая интонационные «препятствия» в виде скачков (каждый раз на более высокий тон), она, «взмывая» вверх, «покоряет» вершину, что согласуется с не допускающей сомнений убежденностью в скорой победе («Мы победим безусловно и несомненно!»). Многократно повторяясь в процессе развития музыкального материала, тема звучит как «мантра», усиливая грозно-заклинательный эффект.

Вторая тема отличается плакатностью и «схематизмом» изложения, сочетаемого с подчеркнутой ясностью тонального плана. Тема, изложенная крупными длительностями, характеризуется декламационно-чеканной манерой исполнения, звучит пафосно (благодаря скачкам на квинту и октавным унисонам в партии оркестра), настойчиво (сильные доли усилены затактовыми акцентами), в духе «агиток» революционной эпохи. Процесс вариантного развития сопровождается видимым «насыщением» звукового пространства, чему благоприятствуют последовательное вступление хоровых голосов и расширение тесситурных границ, соответственно возрастанию масштабов провозглашаемых лозунгов.

Примечательной особенностью третьей темы, исполняемой тенорами от лица В. Ленина,

является нарочитое акцентирование слабых долей такта (Пример 3). В сочетании с нерегулярной метрической пульсацией, возникающей в процессе чередования несходных тактовых размеров (6/8 – 3/8 – 2/4), это способствует формированию предельно «искусственной» речевой манеры, контрастирующей даже высказываниям революционеров, периодически встречающимся на протяжении хора «Мы идем тесной кучкой».

Отмеченная специфика важнейших тем – «репрезентантов» основных действующих лиц Октябрьских событий 1917 года – позволяет придать изображаемому революционному действу уникальный «конструктивистский» облик, вне каких-либо отзвуков или претензий на человечность, что изначально коррелирует с глубинной сутью любого вооруженного конфликта.

Вторая часть № 6 характеризуется преобладанием диалогичности: здесь последовательно сопоставляются две группы тем, олицетворяющих соответственно живое начало и механистичное. Первые основываются на преувеличенно жалобных, «стонущих» интонациях, порождаемых слабостью, растерянностью и жалким «заискиванием» группы революционных деятелей, не уверенных в успехе восстания и готовых отступить перед лицом грозной противоборствующей силы (партии сопрано и альтов). Вторые – на активных интонациях уже знакомой слушателю плакатной темы и энергичной плясовой, которая в дальнейшем будет активно развиваться на протяжении третьей и последующих частей. Специалисты отмечают, что в интонационном и ритмическом аспектах плясовая тема во многом перекликается с широко известным хором «Расходилась, разгулялась удаль молодецкая» из сцены «Под Кромами» в опере «Борис Годунов» М. Мусоргского – символом «разбушевавшейся» народной стихии и упоения волей (Пример 4). Однако у С. Прокофьева названный тематизм приобретает «конструктивистский» характер, «механизируется», вызывая ассоциации не с хаотическим «вольнолюбивым порывом», но в большей мере – с военной «четкостью», «размеренностью», даже «автоматизмом». Это происходит благодаря узкому диапазону темы, интонационно-ритмической повторности, смене метра (2/4 – 3/4), неожиданным скачкам на слабых долях второй половины такта.

Третья часть (как и последующие) – картина господства «машинерии» и связанные с ней образы несущегося «локомотива революции», «военного безумия», всеобщего апокалипсиса. Названную часть предваряет эффектный марш, сопровождаемый громоподобным лязгом металла (тарелки), грозными ударами барабана, порывистыми «вихрями» пассажей в партии струнных и духовых, что усиливает ощущение неудержимой поступи жуткого механистичного «чудовища» и надвигающегося хаоса битвы. Запечатлевая ее приближение, С. Прокофьев использует каноническую имитацию: предельно «заостренный» мотив повторяется разными партиями хора в порядке восхождения (от низких голосов к высоким); процесс накопления колоссальной энергии завершается мощными кульминационными выкриками tutti («Победа восстания!»).

Заметим, что в музыкальной ткани марша обнаруживаются и танцевальные элементы (например, специфические «обрывы» фразовых окончаний или скерцозные форшлаги в партиях кларнетов); их присутствие несколько снижает упомянутый образ, интерпретируемый в гротескно-зловещем ключе. Подобная жанровая «двуликость» (марш и танец), а также соответствующий смысловой подтекст весьма характерны для воплощения определенных музыкальных образов, относимых к сферам «инфернального зла» (Седьмая и Восьмая симфонии Д. Шостаковича) или разбушевавшейся народной стихии (коллективный персонаж «Двенадцать» из одноименной оратории-поэмы В. Салманова). В «ритмоцентризме» этого марша – выдвижении на первый план «оголенной» пульсации, а не мелодического начала, в подчеркнутой «сухости» запечатлеваемого образа – наглядно концентрируется весь ужас происходящего и, вместе с тем, заключается мощная сила воздействия данного эпизода на слушателя.

Каждая из трех последующих частей включает в себя симфонический и вокально-оркестровый эпизоды. На протяжении симфонических фрагментов репрезентируются впечатляющие по яркости, броскости и масштабности «звуковые полотна» военных сражений. Экстенсивное и «механическое» представлены здесь в «холодном» и «шумовом» тембровых аспектах – «царстве» медных духовых и ударных инструментов; звучание последних, «спектрально более широкое, чем человеческий голос, всегда воспринимается как внечеловеческое – звонкое, гулкое, неточное, широкое, размытое, но в то же время многозначительное, весомое» [11, с. 13]. Оглушительный шум канонады (мощные удары тамтама, литавр и тарелок) «сотрясает» пространство, раздаются звуки пулеметных очередей (дробь малого барабана), мощных, гулких взрывов (тарелки, барабаны, литавры), глухих толчков, словно взрывающих землю изнутри, мощных пушечных выстрелов (удары большого барабана), призывные возгласы труб, нагнетающие эмоциональное напряжение до предела.

Эпицентром грохочущего «военного безумия» становится «двигатель» восстания – «на всех парах» (precipitato, con brio) мчится «железный зверь» революции: на фоне ритмического остинато (пронизывающего все последующие части) в стремительном вихре «кружатся» триольные пассажи струнных, имитирующие стремительный и неудержимый «бег» локомотива.

Вокально-оркестровые эпизоды основываются на вариантном развитии уже знакомой слушателю темы, интонационно родственной упоминавшемуся тематическому материалу из «Бориса Годунова» М. Мусоргского. Благодаря упругому остинато, острым штрихам, ударному способу исполнения (***sf***, <, *marcato*), преобладанию мотивов, характеризуемых упорным повторением одного и того же тона, использованию высокой тесситуры, заведомо неудобной для теноров и басов, названная тема приобретает здесь пронзительно-истеричный и еще более жесткий характер.

Изощренная мотивная разработка тем, хоровые переклички, контрастные сопоставления высоких и низких тембров, броские эффекты (вокальные звукоподражания – имитации «гудков» и «постукивания колес» локомотива, «пламенно-возбуждающая» речь В. Ленина, усиленная репродуктором), интенсивное ритмическое варьирование явственно активизируют хоровую ткань, иллюстрируя масштабную динамику происходящего действия (что вновь заставляет вспомнить сцену «Под Кромами» из «Бориса Годунова»). На фоне хоровых реплик в оркестровую ткань неожиданно вторгается грозная лейттема «призрака коммунизма» (унисонное звучание труб), «семантический генезис» которой, по утверждению В. Орлова, связан с «…образами зла и преисподней в предыдущих сочинениях С. Прокофьева (к примеру, с образом Фаты Морганы из оперы "Любовь к трем апельсинам")» [7, с. 26].

Каждый последующий вокально-симфонический эпизод представляет собой все более масштабную динамическую волну, репрезентируя приближение локомотива. Образ довольно быстро достигает гигантских масштабов, наполняясь неукротимой мощью и силой: хоровое звучание становится монолитным (интонационно-ритмическое единство всех партий), плотным, ярким, тем самым демонстрируется видимое отсутствие сил, способных противостоять такому напору. В завершении № 6 неудержимое остинато как бы «упорядочивает» и «организует» хаотично рассредоточенные хоровые выкрики, «расставляет» их на опорные («значимые») позиции, «вбирает» в себя, не позволяя конфликту перерасти в неконтролируемое стихийное противостояние (как в сцене «Под Кромами» М. Мусоргского).

Остановка движения «военной машины» символизирует наступление апокалипсиса. Запечатлевая этот образ, С. Прокофьев вновь использует эффектные изобразительные приемы: на фоне оглушительного рева сирены (высокий тромбон), мощных взрывов и грохота (большой барабан, тарелки, литавры, там-там) раздается пронзительный общечеловеческий «вой» (волнообразные хроматизированные пассажи струнных).

Эпилогом действа становится жуткий инфернальный марш, в котором больше нет места гротескному либо ироничному началу. Мерная, тяжелая, жесткая поступь аккордов медных духовых инструментов (***sf***, *marcato*, >) и фортепиано (трактованного здесь в качестве ударного инструмента), обостренность звучания (тотальное господство диссонантности), предельная «сухость», выраженная в «оголении» ритма, ассоциируются и с безжизненной пустотой, и с грохотом движущейся жуткой «военной машины». Дополнением образа, подытоживающим его репрезентацию, становится звучание «искаженного» тритоном демонического мотива, заимствуемого из лейттемы «призрака коммунизма», в пронзительном исполнении струнных (Пример 5). Следует напомнить, что двадцатью годами позже В. Салманов завершит ораторию-поэму «Двенадцать» (на стихи А. Блока) финальным маршем, явно родственным прокофьевскому и в художественно-образном плане, и с точки зрения используемых средств музыкальной выразительности (ч. 6 «Вдаль»). Показательное совпадение: этот опус будет также отклонен, как и сочинение С. Прокофьева, с аналогичными, по сути, комментариями.

Торжество «механистичности», явившееся итогом «революционного порыва масс», закономерно побуждает к размышлениям о композиторском восприятии драматических событий 1917 года и ключевых «действующих лиц» новейшей истории России. Трактовка революционеров, олицетворяющих «коммунистическую идею», как «бездушной машины» в узком смысле может обусловливаться драматургической ролью этого коллективного персонажа на уровне целого: подразумевается очень страшная, однако необходимая сила, которая возникает в условиях острого социального кризиса и способствует его разрешению. Более широкое толкование авторского замысла, по-видимому, должно учитывать и конкретную историческую обстановку, в которой создавалась кантата (сложные предвоенные годы, омраченные массовыми репрессиями), и непростые отношения С. Прокофьева с властями

в СССР (особенно с чиновниками от искусства). Естественно, в преддверии «20-летия Октября» композитор едва ли мог не вспоминать о многочисленных жертвах, сопутствовавших революции, гражданской войне и «социалистическому строительству», не размышлять о фактических последствиях переворота 1917 года, о мрачных реалиях, не соответствующих образу «дивного, нового мира», обещанного глашатаями революции.

Механистичность образов «коммунизма» и революционеров может быть связана также с размышлениями С. Прокофьева о негативных последствиях стремительной урбанизации и индустриализации родной страны, особенно ярко проявившихся в послереволюционные годы. Постигая роль и значение этих процессов в жизни человека, творческая интеллигенция выдвигала идею о «поглощении» личности механистичной средой, об «утрате» собственного «я» в новом, чуждом социальном окружении, что нередко приводило к острым конфликтам.

Исходя из этого, следует напомнить об одной из весьма значимых концептуальных составляющих прокофьевского творчества. По утверждению А. Ляховича, практически вся музыка С. Прокофьева насыщена «скрытыми ассоциациями борьбы личного и безликого, "я" и условной машины» [10, с. 24]. Цитируемый исследователь приводит подробное обоснование выдвинутой идеи, соотносимой и с техническим прогрессом, «который привел к качественно иной роли машин в повседневной жизни», и с «общественными катаклизмами XX века», и с появлением страшных «орудий массового уничтожения», и с философскими идеями экзистенциализма [Там же, с. 21].

Подведем итоги. Воплощая образ революционеров, композитор опирался на комплекс выразительных средств и приемов, характерный для русского музыкального конструктивизма. И сам этот образ, и связанные с ним ассоциации, формируемые воображением слушателя («машина», «сплоченная революционная масса»), были типичны для обозначенного музыкального направления. С. Меликсетян находит указанные средства и приемы в сочинениях В. Дешевова (балет «Красный вихрь»), А. Мосолова (опера «Плотина»), а также в зрелищных уличных постановках 1920–1930-х годов, где марширующая революционная масса становилась главным персонажем, а музыкальное сопровождение «…базировалось на принципах конструктивизма: "Интернационал" шел в полифоническом контрапункте с грохотом орудий, треском пулеметов, звуками выстрелов и т. д.» [1, с. 12]. В дальнейшем подобные образы появятся в оратории-поэме «Двенадцать» В. Салманова (ч. 6 «Вдаль») и «Патетической оратории» Г. Свиридова (ч. 1 «Марш»).

Запечатлевая обобщенный портрет революционеров, С. Прокофьев стремился ярко и рельефно воссоздать атмосферу революционной эпохи. Жанровой основой характеристики названного коллективного персонажа явился марш, органично связанный с массовыми формами бытия, военизированным типом жизнеустройства, организованным движением и агитационным искусством. Значимая роль в создании образа революционеров принадлежала пафосному и лапидарному тематизму в духе плакатов и «агиток» революционной эпохи. Предпочтение было отдано комплексу специфических музыкальных средств и приемов, в которых интонационность как важнейшая категория выразительности отходит на второй план, и соответствующими функциями наделяются ритм, фактура, гармония, тембры медных духовых и ударных инструментов, шумовые эффекты – все то, что способствует выражению в музыке «холодного» экстенсивного начала. Существенная роль в деперсонализации рассматриваемого образа принадлежит заостренным контрастным сопоставлениям – тембровым, динамическим, тональным, а также остинатности, периодическим чередованиям регулярного и нерегулярного метра, строго упорядоченным принципам синтаксической организации с преобладанием однотипных ритмоинтонационных формул, структурной соразмерности, чеканной манеры исполнения при доминировании соответствующей артикуляции (*marcato*), и т. д.
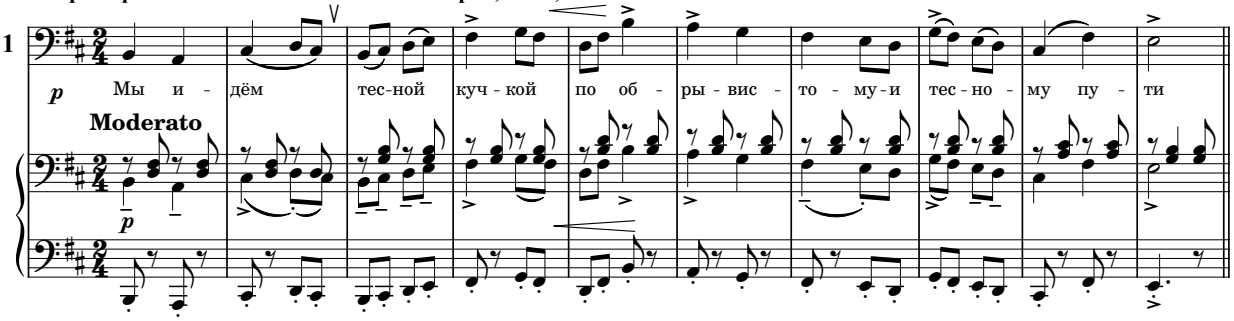
Данная характеристика в полной мере соответствует стилю конструктивистских манифестов, агитплакатов с их эффектными, броскими метафорами, яркими ассоциациями и «рубленными» фразами, прямыми и четкими линиями, «акцентированными» цветовыми контрастами, зажигательным и агрессивным характером высказывания. В процессе знакомства с подобной музыкой слушатель непосредственно воспринимает драматичную атмосферу эпохи, ее мятежный, «взрывной» дух, суровость революционных событий 1917 года, устрашающую механистичность тотального конфликта «нового» и «старого», психологическое напряжение и тревогу, сопутствующие этому времени. Допустимо утверждать, что именно такой подход к созданию «музыкально-исторического полотна», запечатлевающего недавнее прошлое, в совокупности с явно «усложненным» музыкальным языком и «неприемлемой» литературной основой «юбилейного» опуса, стал одним из важнейших факторов, которые предопределили безоговорочное запрещение публичных исполнений кантаты.

Перед искусством второй половины 1930-х годов ставились принципиально другие задачи: ему надлежало создавать несложные для восприятия позитивные образы, формирующие у широкой аудитории жизнелюбивый дух и безусловный оптимизм, заведомо избегая тяжелых воспоминаний о минувшем.

ПРИЛОЖЕНИЕ
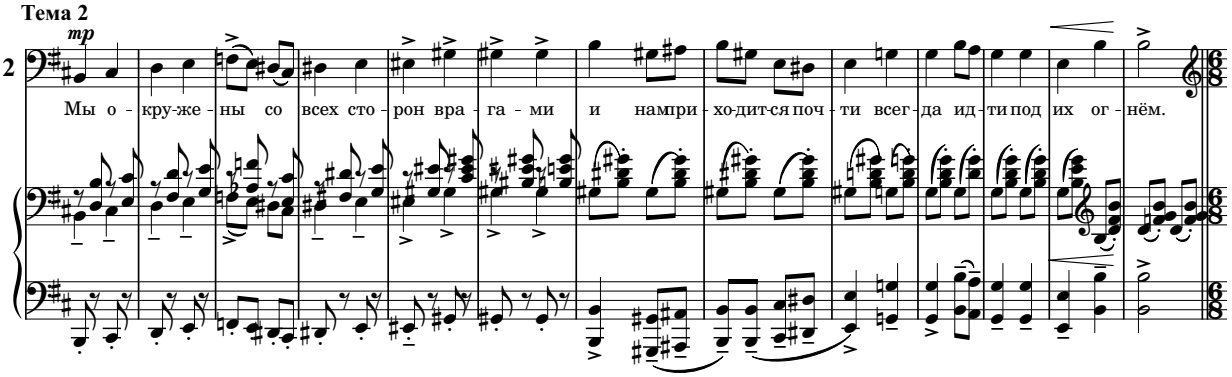
Пример 1

С.С.Прокофьев “Кантата к 20-летию Октября”, IV ч., тема 1
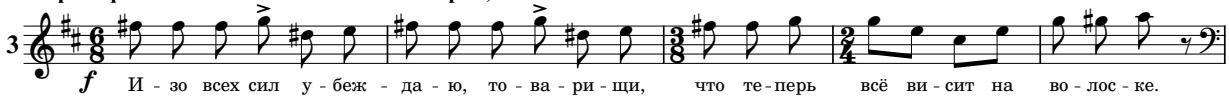


Пример 2

Тема 2
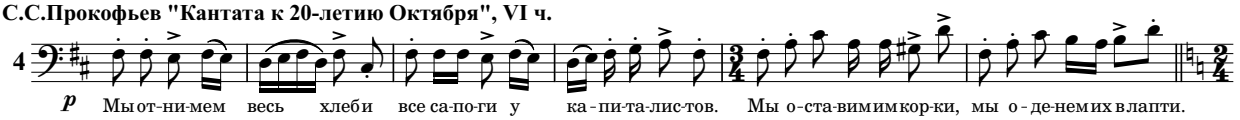


Пример 3

С.С. Прокофьев "Кантата к 20-летию Октября", VI ч.
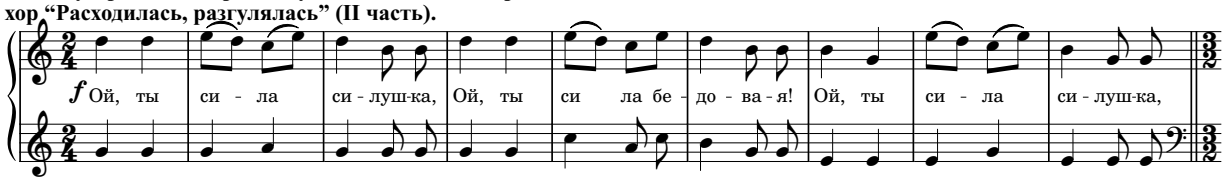


Пример 4

С.С.Прокофьев "Кантата к 20-летию Октября", VI ч.
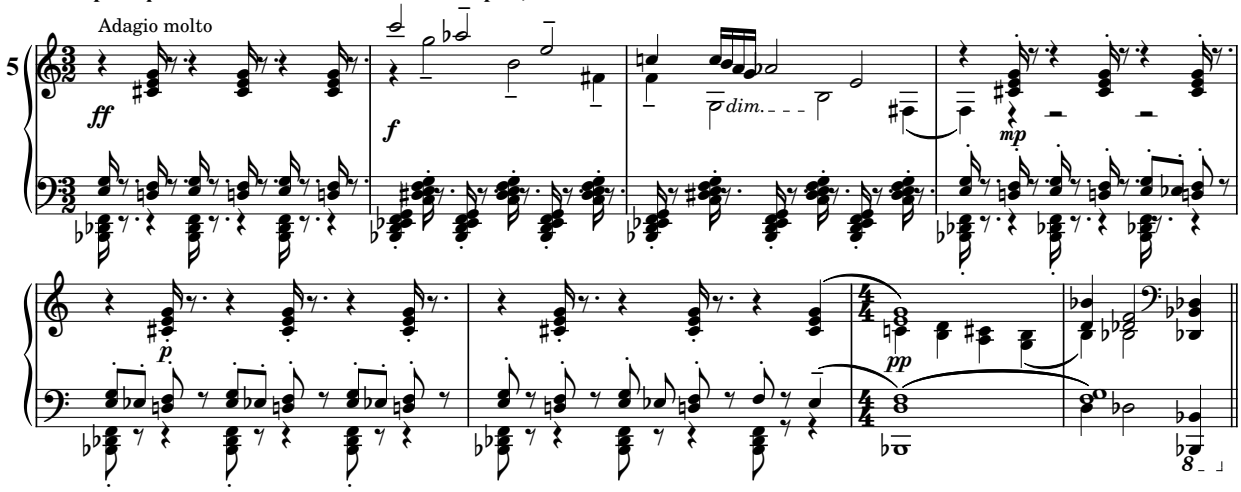


М.П.Мусоргский “Борис Годунов”, сцена “Под Кромами”, хор “Расходилась, разгулялась” (II часть).



Пример 5

С.С. Прокофьев "Кантата к 20-летию Октября", VI ч.



ЛИТЕРАТУРА

1. *Меликсетян С. В.* Русский музыкальный конструктивизм: автореф. дис. … канд. иск. (17.00.02). М., 2012. 26 с.
2. *Нестьев И. В.* Жизнь Сергея Прокофьева. М.: Советский композитор, 1973. 660 с.
3. *Ляхович А.В.* Смысловые парадоксы «Здравицы» Прокофьева (к вопросу об отношении слова и музыки). URL: https://muzkarta.ru/statya/a-lyakhovich-smyslovyye-paradoksy-zdravitsy?ysclid=mrm1yhcwzt145148216 (дата обращения: 20.08.2026).
4. *Соломонова О. Б.* Самая «советская» советская музыка (преодоление соцреалистического канона в кантатах С. Прокофьева «Славься, наш могучий край» и «Здравица») // Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории. 2020. Вып. 21. С. 71–79.
5. *Воробьев И. С.* Вербальный текст кантаты «Здравица» С. Прокофьева как модель советской «литургии» // Южно-Российский музыкальный альманах. 2014. № 2. С. 73–76.
6. *Орлов В. С.* Прокофьев и эстетика советских массовых празднеств // Искусство XX века: элита и массы: сб. ст. Н. Новгород: ННГК им. М. И. Глинки, 2004. С. 18–29.
7. *Вишневецкий И. Г.* Сергей Прокофьев. М.: Молодая гвардия, 2009. 703 с.
8. *Мартынов И. И.* Сергей Прокофьев: Жизнь и творчество. М.: Музыка, 1974. 558 с.
9. *Мартынова Н. И.* Звуковой образ машины в фортепианном творчестве европейских композиторов первой половины XX века // European Journal of Arts. 2015. № 1. С. 25–29.
10. *Ляхович А. В.* Метасюжет «механического» в музыке Прокофьева // Музыкальная академия. 2021. № 2. С. 18–27.
11. *Ганжа А. Г.* Экстенсивное и интенсивное в музыкальном мышлении XX века: автореф. дис. … канд. философ. наук (09.00.04). М., 2006. 24 с.

REFERENCES

1. *Meliksetyan S.* Russkiy muzykal'nyj konstruktivizm [Russian musical constructivism]: Abstract of Ph. D. Thesis (Art). Moscow, 2012. 26 p.
2. *Nest'ev I.* Zhizn' Sergeya Prokof'eva [The Life of Sergei Prokofiev]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1973. 660 p.
3. *Lyakhovich A.* Smyslovye paradoksy «Zdravitsy» Prokof'eva (k voprosu ob otnoshenii slova i muzyki) [Semantic paradoxes of Prokofiev's "Toast" (on the problem of relationship between Word and Music)]. URL: https://muzkarta.ru/statya/a-lyakhovich-smyslovyye-paradoksy-zdravitsy?ysclid=mrm1yhcwzt145148216 (date of application: 20.08.2026).
4. *Solomonova O.* Samaya «sovetskaya» sovetskaya muzyka (preodolenie sotsrealisticheskogo kanona v kantatakh S. Prokof'eva «Slav'sya, nash moguchiy kray» i «Zdravitsa») [The most "Soviet" Soviet music (overcoming the socialist realist canon in S. Prokofiev's cantatas "Glory to Our Mighty Land"

and “Toast”)]. In: Muzyka v sisteme kul’tury: Nauchnyj vestnik Ural’skoy konservatorii [Music in the System of Culture: Research Bulletin of the Ural Conservatory]. 2020. Issue 21. Pp. 71–79.
5. *Vorob’ev I.* Verbal’nyj tekst kantaty «Zdravitsa» S. Prokof’eva kak model’ sovetskoy «liturgii» [The verbal text of S. Prokofiev’s Cantata “Toast” as a model of Soviet “Liturgy”]. In: Yuzhno-Rossiyskiy muzykal’nyj al’manakh [South-Russian Musical Anthology]. 2014. No. 2. Pp. 73–76.
6. *Orlov V.* Prokof’ev i estetika sovetskikh massovykh prazdnestv [Prokofiev and the aesthetics of Soviet mass celebrations]. In: Iskusstvo XX veka: elita i massy [The 20th-century Art: elite and masses]: collected research works. Nizhny Novgorod: M. Glinka Nizhny Novgorod State Conservatory, 2004. Pp. 18–29.
7. *Vishnevetskiy I.* Sergey Prokof’ev [Sergei Prokofiev]. Moscow: Molodaya gvardiya, 2009. 703 p.
8. *Martynov I.* Sergey Prokof’ev: zhizn’ i tvorchestvo [Sergei Prokofiev: His Life and Works]. Moscow: Muzyka, 1974. 558 p.
9. *Martynova N.* Zvukovoy obraz mashiny v fortepiannom tvorchestve evropeyskikh kompozitorov pervoy poloviny XX veka [The sound image of the machine in piano works by European composers of the first half of the 20th century]. In: European Journal of Arts. 2015. No. 1. Pp. 25–29.
10. *Lyakhovich A.* Metasyuzhet «mekhanicheskogo» v muzyke Prokof’eva [The meta-plot of the “mechanical” in Prokofiev’s music]. In: Muzykal’naya akademiya [Music Academy]. 2021. No. 2. Pp. 18–27.
11. *Ganzha A.* Ekstensivnoe i intensivnoe v muzykal’nom myshlenii XX veka [Extensive and intensive in 20th-century musical thinking]: Abstract of Ph. D. Thesis (Philosophy). Moscow, 2006. 24 p.

Бериглазова Екатерина Васильевна
кандидат искусствоведения, доцент кафедры дирижирования
Магнитогорская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки
Россия, 455037, Магнитогорск
katerina25.83@gmail.com
ORCID: 0000-0002-1362-6630

Ekaterina V. Beriglazova
Associate Professor at the Conducting Department
M. Glinka Magnitogorsk State Conservatory (Academy)
Russia, 455037, Magnitogorsk
katerina25.83@gmail.com
ORCID: 0000-0002-1362-6630