

**Саратовская государственная консерватория
имени Л.В.Собинова**

Центр комплексных художественных исследований

А.И.Демченко

ВОЕННАЯ ЭПОПЕЯ

Очерки отечественной музыки 1940-х

К 75-летию Победы

Саратов, 2020

ББК 85.3
Д 31

Печатается по решению Совета по НИР
Саратовской государственной
консерватории имени Л.В. Собинова

Д 31 **Демченко А.И.**
Военная эпопея. Очерки отечественной музыки 1940-х.
К 75-летию Победы. – Саратов: Саратовская государ-
ственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2020. –
152 с.

ISBN 978-5-94841-420-1

В исследовательских очерках доктора искусствоведения А.И.Демченко на материале основных произведений огромного массива советской музыки, созданной в годы Великой Отечественной войны, прослеживается траектория этого исторического времени, получившего яркое отображение в художественной творчестве.

В орбиту изучения включены преддверие Великой Отечественной (рубеж 1940-х годов) и её «постскрипtum» (вторая половина этого десятилетия), а также обзор развития военной темы в других видах искусства и за рубежом.

ББК 85.3

ISBN 978-5-94841-420-1

© Демченко А.И., 2020
© Саратовская государственная
консерватория имени Л.В. Собинова, 2020

*Памяти отца,
погибшего на Курской дуге
в год моего рождения*

Огромный массив всевозможных артефактов, рождённых в суровую годину Второй мировой войны, красноречиво свидетельствует о том, что она стала главным событием середины XX века. Воспринимая данное историческое измерение (1930–1950-е годы) в призме искусства, следует признать, что то была эпоха грандиозная, титаническая.

Однако её грандиозность и её титанизм проявили себя преимущественно со знаком «минус» – негативный потенциал XX века как такового сказался на существовании данного исторического этапа со всей отчётливостью.

Дело в том, что рассматриваемый период вошёл в летопись человечества как время исключительно активного разворота тоталитарных режимов. Раскрывая обличье тоталитаризма, творцы искусства констатировали присущую ему силу – силу властную, надличную, колоссальную, всеподавляющую.

Эта сила требовала безоговорочного подчинения, иначе она попросту сметала, растаптывала, уничтожала. И можно понять тех людей, которые были вынуждены идти на неизбежные компромиссы, делать уступки совести и собственным убеждениям хотя бы из соображений элементарного выживания.

Согласно анализу художественного творчества, за этой силой стояло нечто большее – некая данность, претендующая на значение объективной необходимости, вследствие чего уместно такое её определение: *императив Истории*. Выступая в качестве веления времени, эта данность облекала себя в одеяния мрачные, устрашающие и вместе с тем импозантно-величественные.

Со всей явственностью контуры подобного образа удалось запечатлеть в музыке, поскольку этот вид искусства располагает особой способностью создавать обобщения на уровне абстрагированных сущностей. В отношении «повелительности», как качества данной

образности, уместно сослаться на характерное обозначение одной из лейттем балета *Сергея Прокофьева «Ромео и Джульетта»* (1936).

Впервые она появляется в сцене «Приказ Герцога». Герцог выступает здесь олицетворением верховной воли и непререкаемого диктатора. И его *приказ* реализуется в музыке через напластования невероятно массивных, резко диссонирующих звучностей. Благодаря гиперболизму этих низвергающихся звуковых глыб создаётся впечатление роковой неотвратимости, обрушивающейся свыше на человеческие судьбы.

С наибольшей полнотой средствами музыкального искусства исследовал феномен императива Истории, как и вообще всю проблематику тоталитаризма, *Дмитрий Шостакович*. Его никак нельзя заподозрить в симпатиях к господствующему тогда политическому режиму, жертвой которого он не раз оказывался.

Тем не менее, композитор находил в себе силы для беспристрастного художественного показа не только отталкивающих сторон тоталитаризма, определяемых антигуманной, варварски-сатанинской «волчьей» моралью, но и для обрисовки его блистательно-импозантного «фасада».

То и другое Шостакович впервые во всей зримости и осязаемости раскрыл в **Четвёртой симфонии** (1936). Осознав в ходе репетиций всю беспощадную глубину проведённого художественного «расследования», он в целях самосохранения вынужден был отменить исполнение произведения, и его премьера состоялась только три десятилетия спустя.

То, что можно услышать в финале этой симфонии, знаменовало триумф «сталинской эпохи» (почти в такой же степени можно говорить и о триумфе Третьего рейха в Германии тех же лет). Воссозданный здесь чрезвычайно впечатляющий образ олицетворяет собой тяжёлую, фатально-неумолимую поступь некой исторической громады. Это триумф, наполненный колоссальным внутренним напряжением, требующий для себя жертв и жертвенности.

Через подобную настроенность передавалась способность тоталитарной системы концентрировать все ресурсы нации и сосредоточивать их в определённом направлении. А главным направлением, что было прямым следствием самой природы тоталитаризма как такового, являлась планомерная и всеохватывающая *милитаризация*.

В этом состояла ещё одна историческая закономерность эпохи и ещё одно её великое бедствие. Бедствие, обернувшееся *Второй миро-*

вой войной. Чтобы представить масштабы «грандиозности» и «титанизма» данного события, стоит напомнить некоторые цифры: в неё было вовлечено 72 государства, под ружьё поставлено до 110 миллионов человек, погибло около 75 миллионов (то есть в семь раз больше, чем в ходе Первой мировой войны), из них примерно 26 миллионов приходится на нашу страну.

В отношении художественного отображения упомянутой милитаризации, точкой отсчёта можно считать знаменитое «Болеро» французского композитора *Мориса Равеля*, написанное ещё в 1928 году. Это был прямой и точный прогноз нарастающего потока военных приготовлений.

Одновременно здесь нащупана особая диалектика «прорастания» Молóха войны из поначалу вроде бы совершенно безобидного и даже обаятельного исходного образа-зерна – позже, в ряде других произведений (например, в Пятой симфонии С.Прокофьева), это могло найти себя и через воспроизведение эволюции от детских игр в войну к её вполне взрослой, чудовищной личине реального уничтожения.

Действительно, открывается «Болеро» тихим и нежным *solo* флейты, созвучным природному миру своей мягкой пасторальностью. Единственное, что настораживает с самого начала – это непрерывная дробь малого барабана; в партитуре он обозначается как *tamburo militare*, то есть *военный* барабан.

И затем, по мере присоединения всё новых и новых инструментов, в ходе неуклонного фактурно-динамического нагнетания звучание доводится до оглушительного *tutti* с «рёвом» медных и нестерпимым грохотом батареи ударных.

Так, постепенно приобретая глобальные очертания, этот музыкальный образ начинает олицетворять собой поступь кованого сапога, монстра военизированной армады, шествующей грозно и неумолимо, готовой поработить весь мир. Чтобы почувствовать в этой популярнейшей оркестровой композиции зловещий, устрашающий итог, нужно внимательно вслушаться в её завершающие такты.

Моделируя процесс коренной трансформации исходного тематического зерна, Равель воспользовался классической формой вариаций на неизменную мелодию, преобразуя эту форму в характере жёсткой конструктивной заданности, что было столь созвучно современности.

Тринадцать лет спустя точно таким же образом, на основе того же композиционного принципа *Дмитрий Шостакович* претворил ту же диалектику превращения примитивного полуигрушечного марша в бездушно-грохочущий натиск бронированных чудовищ – имеется в виду не менее знаменитый «эпизод нашествия» из **Седьмой симфонии**.

Итак, сильная сторона тоталитарных режимов состояла в их способности сплотить нацию в некий единый монолит и подчинить её потенциал достижению поставленных целей. Однако цели эти далеко не всегда имели позитивную направленность.

К примеру, германский тоталитаризм все основные ресурсы страны нацелил на милитаризацию. А это повлекло за собой милитаризацию в глобальном масштабе. В результате вся Европа оказалась втянутой во Вторую мировую войну, которая остаётся самым страшным из того, что выпало на долю человечества.

Отмеченный процесс милитаризации планеты нашёл множество отображений в музыкальном искусстве, и концентрация этих отображений своего максимума достигла в годы войны, когда с предельной чёткостью обозначилась конфронтация образов действия, нашествия (центральный драматургический узел Седьмой симфонии Шостаковича так и называют – «эпизод нашествия») и противодействия, вылившегося в мощное движение Сопротивления. Соответственно создавались музыкальные произведения, повествующие об отдельных этапах Второй мировой войны или охватывающие её сюжетную канву целиком.

Предисловие

Так уж с давних пор повелось в искусстве, что, претворяя события современности, художники слова, цвета, звука нередко обращаются к прошлому, находя в нём нечто сходное с актуально происходящим и стремясь в опоре на это прошлое по-своему высветить то, что делается здесь и сейчас.

Подобный способ косвенного, опосредованного отображения текущей действительности в призме исторической тематики обычно именуют аллюзией, и её возможности использовались для художественного воплощения реалий 1940-х годов весьма широко.

Особая привлекательность стародавнего антуража на данном этапе состояла и в том, что искусство черпало в легендарных эпохах вдохновляющие примеры ратного подвига и высокого представления «о мужестве, о доблести, о славе» (как определил это когда-то Александр Блок).

Искусство чутко прогнозировало многое из того, что предстояло пережить. Так, ещё до начала предстоящего разворота событий, отечественные композиторы с полной отчётливостью предвосхитили через историческую тематику сюжет будущей войны.

С наибольшей зримостью и последовательностью это было сделано в кантате *Сергея Прокофьева «Александр Невский»* (1938) и кантате-симфонии *Юрия Шапорина «На поле Куликовом»* (1939). Обоим названным музыкальным сочинениям присущ истинно эпический масштаб воплощения образов, что делает авторское обозначение *кантата* весьма условным – по размаху и весомости содержания это подлинно *ораториальные* полотна.

Дополним сказанное, касающееся легендарных вех отдалённых времён, тем, что стало тогда тоже исторической темой, но темой, обращённой к недавнему прошлому. Имеется в виду столь важные для отечественного искусства той поры революционные события начала XX века. В их художественном воплощении на *рубеже 1940-х годов* совершенно очевидной оказалась настроенность, порождённая нараставшей военной угрозой.

В творчестве предвоенной поры всё отчётливее заявляют о себе состояния тревоги и озабоченности, подъём чувства национального самосознания, готовность отстаивать независимость.

Ставится проблема жизненного выбора, разрабатываются мотивы чести и предательства, звучит мысль о необходимости духовной стойкости в водовороте трудного времени (оперы «Чапаев» Б.Мокроусова, «Любовь Яровая» В.Энке, «Дума про Опанаса» В.Юровского). Заметно возрастает роль напряжённых, подчас трагедийных медитаций, обостряются драматическая экспрессия и психологизм (вокальный цикл В.Белого «Морские песни», симфоническая поэма И.Туския «У Мавзолея»).

Перемены рубежа 1940-х годов обозначились и в активизации героического начала. Оно часто претворялось в мятежно-экспансивных образах («Вокальный цикл на стихи Маяковского» М.Кацнельсона), в импульсивно-драматических настроениях с сильным патетическим акцентом и с тенденцией к субъективации (в серии сочинений на сюжеты раннего Горького – например, в вокально-симфонических поэмах В.Грудина и Я.Солодухо на текст «Песни о Буревестнике»).

Развивалась и другая форма претворения героики – более объективного плана, связанная с выражением коллективных состояний, опиравшаяся на демократические жанры и непосредственно соприкасавшаяся с оборонной тематикой (песни «Не скосить нас саблей острой» бр. Покрасс, «Встреча Будённого с казаками» В.Соловьёва-Седого).

Важнейшая особенность историко-революционных жанров *первой половины 1940-х годов* заключалась в том, что их образная система прочно связывается с военной проблематикой.

Осознанное стремление композиторов к такому истолкованию темы было сформулировано в одном из выступлений Д.Шостаковича, относящихся к тому времени: *«Эта победа ковалась задолго до начала войны. Основы её заложены в дни Октябрьского штурма. Наши бойцы – это дети тех людей, которые отстояли молодую Советскую республику от четырнадцати иностранных держав»* [15, 120–121].

В революционном прошлом композиторы находили образцы самоотверженного служения долгу, нередко подчёркивая при этом мысль об интернациональном единении народов. Показательно, к примеру, обращение русских и украинских авторов к образу героя Гражданской войны казаха Амангельды Иманова (симфонические поэмы В.Великанова и М.Скорульского, марши М.Иванова-

Сокальского, В.Рунова и С.Туликова, опера Е.Брусиловского, Фортепианное трио С.Шабельского, Песня-поэма М.Гнесина).

Наиболее монументальное выражение идея содружества наций получила в Пятой симфонии М.Штейнберга с воссозданной в ней многоступенчатой панорамой жизни узбекского народа: от древних времён через революционные события и мирную жизнь к финалу, где автор стремился отобразить *«натиск фашистских орд и непреклонную волю советского народа к победе»* [1, 469].

Воздействие происходящих событий на историко-революционное творчество сказалось многообразно. Подчёркнутой строгостью тона отмечены сочинения, посвящённые 25-летию Октября (в их числе вокальная поэма Л.Шульгина и кантата Г.Юдина на стихи К.Симонова с симптоматичным названием *«Суровая годовщина»*).

Неразрывно переплетаясь с актуальной тематикой, музыка насыщается настроениями патриотического подъёма, образами мужественной решимости, взрывчатого динамизма (с соответствующей ролью батальной выразительности), а в общей героико-драматической концепции творчества тех лет ключевое значение приобретает противопоставление образов мира силам разрушения (вокальный цикл Ю.Левитина *«Моя Украина»*, кантата Н.Мяковского *«Киров с нами»*).

При всей суровости и напряжённости общего тонуса господствует безусловная убеждённость в справедливом исходе борьбы. В крупных композициях воплощение этого чувства приобретало свою кульминацию в завершающих победно-торжественных апофеозах.

* * *

Утверждение непоколебимости нации являлось ведущим мотивом эпоса военных лет, что для историко-революционной музыки своё наиболее яркое претворение получил в песенных гимнах. Причина их высокой художественной ценности видится в гибком синтезе различных свойств.

С одной стороны – дух воспевания и возвеличения. Этому соответствует приподнято-величавый склад, неспешная поступь в характере всенародного шествия, широкие мелодические линии (их привольность подчёркнута неквадратностью строения), массивная фактура хорального типа, опора на национальные традиции гимнических распевов, идущие от русского канта (со всей отчётливостью

в песне В.Захарова «Слава Советской державе») и особенно от революционных гимнов (близость песни А.Александрова «Святое ленинское знамя» «Марсельезе», «Гимна Советского Союза» – «Интернационалу»).

С другой стороны – выражение действенной силы, боевого наступательного духа (акцентируется в «Песне о Советской Армии» А.Александрова). Это находит себя в чеканной ритмике с активной ролью пунктирных фигур, в размашистых, твёрдых оборотах (не случайно большинство образцов предназначено для мужских голосов), в общей напряжённости звучания (безраздельное господство *forte*, завышенная хоровая тесситура).

И наконец – лирически-проникновенная интонация, очень сдержанная, крайне редко обнажающаяся («Под солнцем Октября» Г.Верёвки), но тем не менее наполняющая напевы чувством душевной теплоты.

На состоянии историко-революционной музыки *второй половины 1940-х годов* отозвалась сложность общеисторической и художественной обстановки первых послевоенных лет – от психологического пресса «холодной войны», трудностей восстановительного периода и проявлений культа личности до временного господства в искусстве консервативно-догматических установок, методов критической обструкции и системы административной опеки.

Начальная фаза развития историко-революционной музыки этого времени была обозначена победными юбилеями. Они подготавливались не только упомянутой выше гимнической ветвью первой половины десятилетия, но и отдельными сочинениями последних военных лет, прямо обращёнными к сфере праздничных славлений (вокальная импровизация якутского народного певца С.Зверева «Славлю великого Ленина», песня Р.Степаняна «Октябрь»).

Ещё раз была подтверждена связь далёкой уже революционной эпохи с военной темой (таков смысл введения революционных песен в операх «Семья Тараса» Д.Кабалевского и «Молодая гвардия» Ю.Мейтуса) и с отражением идей борьбы за мир (многократно отмечавшаяся в исследовательской литературе преемственность песен типа «Гимна демократической молодёжи» А.Новикова с боевым фольклором начала века).

Не менее характерно, что в самой историко-революционной музыке вновь выдвигаются героические мотивы. И подобно происшедшему на рубеже 1940-х годов возникает новая волна романтизи-

рованных композиций поэзного типа, опять-таки опирающихся преимущественно на сюжетику раннего М.Горького (на этот раз наибольшее предпочтение отдаётся «Песне о Соколе» – кантаты М.Багриновского, Д.Васильева-Буглая, Я.Кепитиса, А.Крейна, симфонические поэмы Д.Соловьёва, Г.Финаровского, Ю.Чичкова). Родство двух этапов обнаруживается и в трактовке героики как тревожно-взвихренной, выявляемой через краткие, нервно-взбудораженные вспышки.

Наиболее плодотворным для второй половины 1940-х годов оказался вариант, когда героическое выступало во взаимодействии с трагедийным началом. В одних случаях это мог быть неразделимый сплав, который в ходе развёртывания поворачивался различными своими гранями («Траурная ода памяти Ленина» А.Хачатуряна). В других случаях, напротив, драматургия складывалась на основе многократного контрастного сопоставления двух составляющих компонентов, представленных во всевозможных оттенках (оратория М.Зариня «Валмиерские герои»).

Наконец, самый распространённый вариант – гибкое взаимодополняющее сопряжение трагедийного и героического. В циклических композициях этот принцип действовал в основном на уровне частей (см. близкие по смысловому ракурсу симфонии – Первую «Памяти 26 бакинских комиссаров» М.Ахмедова, Вторую «Памяти Чапаева» Л.Гурова, Вторую «Памяти Котовского» С.Лобеля). В одночастных формах он претворялся в чередовании скорбно-патетических и батально-наступательных эпизодов (симфоническая поэма А.Свечникова «Щорс»).

При всей напряжённости общего тонуса и при известном тяготении к передаче состояний подавленности, героико-трагедийные произведения этих лет неизменно были устремлены к жизнеутверждающим выводам. Вот почему настойчивое варьирование во многих сочинениях сюжетно-драматургической схемы «от мрака к свету» приводило подчас к почти буквальным совпадениям композиционного изложения (одночастные кантаты «По пути Октября» В.Каппа, «Песня о Ленине» Э.Каппа, «Бессмертие» Л.Таутса с их однотипной структурой).

В представленном выше обзоре исторической тематики, так или иначе развивавшейся под эгидой актуальных запросов военного времени, в самом общем плане были затронуты фазы эволюции художе-

ственного процесса 1940-х годов. В более дифференцированном выражении он выглядел хронологически следующим образом:

- преддверие Великой Отечественной (в основном 1939–1941);
- начало войны (1941–1942);
- её эпицентр (вокруг 1943-го);
- завершение войны (1944–1945);
- «атавизмы» лихолетья в метаморфозе «холодной войны» (вторая половина 1940-х).

По поводу правомерности включения в орбиту военной панорамы первой и последней из названных исторических фаз могут возникнуть вопросы. Подробная аргументация на этот счёт будет дана в соответствующих очерках основной части исследования («Кануны» и «Аномалия»).

В силу того, что третья по счёту, центральная фаза Великой Отечественной войны трудно отделима как от предшествовавшей ей начальной фазы, так и от последующей, завершающей, показалось естественным рассмотреть всю траекторию первой половины 1940-х в двух очерках: «Нашествие» (1941–1943) и «Освобождение» (1943–1945).

Названные выше четыре раздела центральной части исследования дополняет очерк «Контексты», где к отечественной музыке 1940-х годов проводятся параллели из литературы, изобразительного искусства и кинематографа тех лет.

Заключительной главой книги является Послесловие, в котором контекстуальный обзор выведен в пространство зарубежной художественной культуры и намечена перспектива развития военной тематики во второй половине XX века.

* * *

В качестве предварительных соображений необходимо обозначить контуры сложившейся в 1940-е годы жанровой системы отечественного музыкального искусства, прямо или опосредованно связанного с претворением животрепещущей военной темы.

В сфере академических жанров на самые передние позиции выдвинулась *симфония*. И здесь, в свою очередь, высится сделанное Дмитрием Шостаковичем – его вклад, представленный четырьмя выдающимися партитурами, особенно замечателен. Действительно, есть

достаточные основания для того, чтобы говорить именно о *тетралогии*, поскольку к общеизвестной *триаде* военных симфоний Дмитрия Шостаковича (Седьмая, Восьмая, Девятая) следует присоединить его Шестую (1939), что будет оговорено позднее.

Эта тетралогия – из величайших достояний мирового искусства того времени. Значимость данного цикла подтверждается и тем фактом, что, говоря о творческой эволюции композитора (1906–1975), можно со всей уверенностью утверждать, что её эпицентр приходится именно на военные годы. Достаточно взглянуть на ведущий жанр его многообразного наследия: симфонии №№ 1–5 до войны и №№ 10–15 после неё, а в центре выдающейся тетрады симфоний военного времени (№№ 6–9) высится самое грандиозное создание композитора – его Восьмая.

Понятно, что на отечественном музыкальном «фронте» Д.Шостакович был отнюдь не единственным автором военных симфоний. Из целого «взвода» его соратников можно назвать таких композиторов, как С.Прокофьев (трёхчастная симфоническая сюита «1941 год», Пятая и Шестая симфонии), А.Хачатурян, Г.Попов, Т.Хренников, В.Мурадели и А.Баланчивадзе (у каждого из них это была Вторая симфония), Л.Книппер (Восьмая и Девятая), Л.Половинкин (Седьмая и Восьмая), В.Золотарёв (Шестая), Н.Пейко (Первая), М.Штейнберг (Симфония-рапсодия), В.Щербачёв (Пятая).

В определённой степени по своей масштабности к эпосе Шостаковича приближается серия сочинений того же времени, принадлежащая перу Н.Мяковского (№ 19 – 1939, №№ 20 и 21 – 1940, №№ 22 и 23 – 1941, № 24 – 1943, № 25 – 1945–1946).

Спору нет, всё это замечательно. Однако вне всяких сомнений и то, что именно Дмитрию Шостаковичу суждено было в своей симфонической тетралогии создать самую грандиозную по мысли и всеохватывающую по содержанию летопись Великой Отечественной и Второй мировой.

Достойную симфонии параллель составил *кантатно-ораториальный жанр*. В его рамках было написано немало сочинений, обозначенных как оратория («Народная священная война» М.Коваля, «Священная война» Ю.Левитина, «Героическая оратория» Б.Арапова, «Украина моя» А.Штогаренко) или кантата («Киров с нами» Н.Мяковского, «Родина великая» Д.Кабалевского, «О Балтике и Ленинграде» М.Юдина, «Русскому воинству» В.Энке, «На берегах

Волхова» М.Чулаки и др.), но в любом варианте в тех и других со всей полнотой развернулись эпические тенденции.

Здесь же следует назвать и своего рода оратории-аллюзии, призванные напомнить сражающейся стране славные страницы её героического прошлого («Полтава» и «Бородино» Д.Васильева-Буглая, «Минин и Пожарский» И.Шишкова).

Из этого множества названных и неназванных произведений время отобрало для нашего сознания четыре партитуры: «Александр Невский» (1938) Сергея Прокофьева, «На поле Куликовом» (1939), «Сказание о битве за Русскую землю» (1942–1944) и «Доколе коршуну кружить» (1945–1947) Юрия Шапорина – именно в них с особой силой преломились эпические черты музыкальной летописи войны.

Два первые из названных произведений объединяет то, что они были созданы в преддверии войны и в опоре на легендарную сюжеттику с впечатляющей определённой предвещали ход надвигающихся бедствий и предстоящих смертоносных баталий.

И ещё одно объединяющее обстоятельство. Сами авторы относили первые из указанных сочинений к кантатному жанру (кантата «Александр Невский» и кантата-симфония «На поле Куликовом»). Но по всем привычным параметрам представлений о жанровой рубрикации перед нами полнометражные оратории – и по масштабу композиции, и по монументальности образов, и по своей эпической сущности.

Совершенно неожиданным оказался высокий расцвет *фортенианной сонаты*. Как известно, этот жанр получил в XX столетии преимущественное развитие в нашей стране, начиная с произведений А.Скрябина, С.Рахманинова и Н.Метнера. И только в отечественной музыке данный жанр приобрёл существенную значимость в годы Второй мировой войны.

Значимость эта определялась тем, что в образной структуре ряда сочинений с исключительной рельефностью и остротой нашла своё преломление соответствующая историческая ситуация, что вызвало к жизни ярко выраженное и весьма специфическое стилевое наклонение. Уникальное своеобразие отмеченной образной структуры и стилевого наклонения даёт достаточные основания для того, чтобы использовать обозначение *военная соната*.

Во всей отчётливости её черты и особенности заявили о себе в таких образцах, как Шестая (1939–1940), Седьмая (1942) и Восьмая (1939–1944) сонаты Сергея Прокофьева, Сонатная триада Германа

Галынина (1939–1941), Вторая соната Дмитрия Шостаковича (1942) и Соната Георгия Свиридова (1944).

* * *

В грандиозную музыкальную эпопею 1940-х годов наиболее значительный вклад внесли четыре композитора, каждому из которых принадлежит масштабная «персональная» эпопея.

Первым из них, пожалуй, опять-таки должен быть назван *Дмитрий Шостакович*. О тетралогии симфоний (№№ 6–9) уже говорилось. Значимость сделанного Шостаковичем в годы войны усиливается созданием целого ряда выдающихся произведений в других жанрах, что составило разного рода параллели к рассмотренным выше симфониям. Первую из этих параллелей образуют Фортепианный квинтет (1940) и Фортепианное трио № 2 (1944), репрезентирующие своего рода пролог и эпилог военного времени – к ним следует отнести и Третий квартет (1946) как своего рода камерный «сколок» с Восьмой симфонии.

Другую параллель из фонда камерно-инструментальных сочинений военного времени составляет опус, который, подобно Восьмой симфонии, находится в центре хронологической траектории тех лет. Имеется в виду Вторая фортепианная соната (1943), где средствами камерной фактуры раскрывается взаимодействие образных сущностей, вырастающее в антитезу «война и мир». Глубинная «подпочва» их противостояния выдвигается композитору в возникшей на данном историческом этапе поляризации основных составляющих человеческого сознания.

Ко всему этому необходимо присоединить принадлежащие Шостаковичу два самых выдающихся произведения вокальной музыки 1940-х годов – «Шесть романсов на слова английских поэтов» (1942) и цикл «Из еврейской народной поэзии» (1948). Второй из них опосредованно, но с исключительной остротой отразил невзгоды первых послевоенных лет.

Многokrатно откликаясь на события войны, свою эпопею создал *Сергей Прокофьев*. Ещё в 1938 году в кантате «Александр Невский» он материале отечественной истории XIII века пророчески развернул полнометражный сюжет предстоящего вражеского нашествия и победы русского оружия. Тот же сюжет, но в призме другого легендарного события, лёг в основу написанной позже монументаль-

ной оперы «Война и мир» – понятно, что она наполнена переключками с Отечественной войной 1812 года.

И уже в совершенно актуальном ключе запечатлены чувства и деятельные проявления человека времён войны в великолепном триптихе Шестой, Седьмой и Восьмой фортепианной сонат (1940, 1942 и 1944).

На завершающем этапе развёртывания военной эпопеи, как она представлена в отечественной музыкальном искусстве первой половины 1940-х годов, композитор создаёт выдающийся образец ярко выраженного эпического стиля – Пятую симфонию (1944), а через некоторое время Шестую (1947), которая стала самым ярким свидетельством негативных процессов первых послевоенных лет.

Следует подчеркнуть, что только перу Прокофьева, как самого преданного служителя оперного жанра, принадлежит целая серия произведений, постепенно приближающих к непосредственному воплощению событий Великой Отечественной войны. В опере «Семён Котко» (1939) композитор сформировал совершенно новый для себя жанровый вид «народная опера», что отозвалось в следующих его опытах: «Война и мир» (по роману Л.Толстого, исходный вариант – 1942) и «Повесть о настоящем человеке» (1948, по только что опубликованной повести Б.Полевого).

Как известно, центральным жанром творческого наследия *Николая Мясковского* была симфония. И именно на основе данного жанра композитор воссоздал целую эпопею огненных лет нашей истории.

Открывала её Двадцать первая (1940), которой ниже будет предпослан развёрнутый анализ, но в качестве предварительных «штудий» ей предшествовали Девятнадцатая (1939) и Двадцатая (1940), причём первая из них написана для оркестра духовых инструментов – то была в отечественной музыке первая симфония подобного рода и адресована она Красной Армии.

На самое начало войны композитор отозвался сразу двумя звуковыми полотнами – Двадцать второй и Двадцать третьей (обе 1941), а за Двадцать четвёртой симфонией, созданной в центральный год войны (1943), последовала Двадцать пятая (1945–1946), ставшая своего рода симфонией-послесловием к Великой Отечественной войне.

Говоря о принадлежащем Мясковскому цикле симфоний войны и мира, вряд ли стоит удивляться массе естественных параллелей с грандиозной симфонической эпопеей, которую создавал в те же годы Шостакович. Как и у Мясковского, тетralогия Шостаковича в том

же 1940 году открывала Шестая – симфония-предчувствие, симфония-преддверие. Самое начало войны было отмечено сходными по концепции Двадцать второй и знаменитой Седьмой (1941). Двадцать четвёртая и Восьмая (1943) едины в осознании трагизма неслыханных жертв.

Девятая Шостаковича (1945), казалось бы, отличалась от Двадцать пятой Мясковского тем, что «по форме» была симфонией Победы, но в ней уже содержались намёки на грядущее неблагополучие социальной атмосферы первых послевоенных лет.

Однако столь же пророческой была и Двадцать пятая: покой пришедших мирных дней с воспоминаниями о понесённых утратах соседствовали с взрывчато-импульсивными эпизодами, говорившими о симптомах новых испытаний (зарницы «холодной войны» на небосклоне всеобщей геополитики и предстоящая напряжённость в собственном Отечестве второй половины 1940-х годов).

Неповторимые страницы в историю отечественного ораториального творчества вписал своими тремя монументальными произведениями *Юрий Шапорин*. «На поле Куликовом», «Сказание о битве за Русскую землю» и «Доколе коршуну кружить» в своей последовательности составили монументальный цикл преддверия военных лет, их основной фазы и послевоенных тревог.

* * *

Как и в других видах художественного творчества (литература, кино, живопись), эпопея Второй мировой войны вызвала к жизни в музыкальном искусстве целые летописи, в которых последовательно, шаг за шагом прослеживались все этапы происходящего.

Главные из этих «персональных» летописей: три только что упомянутые ораториальные полотна Юрия Шапорина, среди которых запечатлением полного цикла Великой Отечественной выделяется «Сказание о битве за Русскую землю», семь симфоний Николая Мясковского (с Девятнадцатой по Двадцать пятую) и четыре симфонии Дмитрия Шостаковича (с Шестой по Девятую).

Казалось бы, не столь очевидно подобное циклическое летописание в творчестве Сергея Прокофьева. Но представим сделанное им в те годы как единое целое.

Определённую параллель к кантате «Александр Невский» составила музыка Прокофьева к следующему фильму Эйзенштейна – «Иван Грозный» (1945). На основе этого материала уже после смерти

композитора был сделан монтаж крупной ораториальной композиции (А.Стасевич, 1961), смысл которой во многом определяется ключевой фразой главного героя «*Ради Русского царства великого*», что определяло и необходимость тех или иных военных акций.

В окружении названных музыкально-исторических полотен, созданных в жанре вокально-симфонической музыки, появился непосредственный отклик на события Великой Отечественной войны – кантата «Баллада о мальчике, оставшемся неизвестным» (1943).

Эпосу «Александра Невского» и «Ивана Грозного» резонировала своей историзированной громадой опера «Война и мир». Она имела продолжительную хронику написания: основа была выполнена в 1942 году, в 1946–1947 добавлены три картины, в 1949 – несколько фрагментов и вариантов, а также сформирован однодневный спектакль, наконец, в 1952 сделана некоторая доработка и окончательная редакция. Следовательно, получилось так, что величественной патриотической музыкальной эпопее Прокофьева сопутствовала настоящая эпопея её создания.

Вокруг этой оперы-аллюзии в данном жанре сложилось определённое обрамление. В некотором роде преддверием к ней явилась опера «Семён Котко» (1939), где важной драматургической осью повествования становится партизанская война с немецкими захватчиками на Украине в конце 1910-х годов. И, в свою очередь, актуализированным послесловием к «Войне и миру» стала «Повесть о настоящем человеке» (1947–1948).

Точно так же эпос Пятой симфонии (1944) продолжили оркестровая «Ода на окончание войны» (1945), а затем Шестая симфония (1945–1947), о специфическом ракурсе содержания которой будет сказано ниже.

Присоединим к этому тот факт, что у созданных в военные годы Седьмой (1942) и Восьмой (1944) фортепианных сонат был мощный «предъём» грозовой Шестой (1940). И даже семь массовых песен, написанных Прокофьевым в 1941–1942 годах как непосредственный отклик на разгорающуюся битву с врагом, получили впоследствии отзвук в «Солдатской походной» (1950).

Проделанный краткий обзор убедительно свидетельствует о многократном обращении композитора к военной тематике в её прямых и опосредованных воплощениях, что вместе взятое образует подлинную эпопею. Следовательно, композитором-патриотом была

создана всеобъемлющая музыкальная летопись происходившего в стране и мире тех огненных лет.

Остаётся добавить, что в грандиозную панораму военной эпопеи должны быть по праву включены две партитуры наших зарубежных соотечественников, живших тогда в США: «Симфонические танцы» Сергея Рахманинова и «Симфония в трёх движениях» Игоря Стравинского (1945). В соответствии с хронологией создания первая из них анализируется в очерке «Кануны», вторая – в очерке «Освобождение».

За пределами рассмотрения в данной книге остаётся песенный жанр, который по своей значимости для народных масс был самым необходимым. Ограничимся напоминанием его наиболее известных образцов, появившихся на разных этапах Великой Отечественной:

- А.Александров – «Священная война»;
- М.Блантер – «В лесу прифронтовом»;
- Н.Богословский – «Тёмная ночь»;
- В.Захаров – «Ой, туманы мои, растуманы»;
- С.Кац – «Шумел сурово Брянский лес»;
- Б.Мокроусов – «Заветный камень»;
- А.Новиков – «Дороги»;
- В.Соловьёв-Седой – «Соловьи» («Пришла и к нам на фронт весна»);
- М.Фрадкин – «Песня о Днепре».

Первая из названных песен, написанная на слова В.Лебедева-Кумача, по праву стала музыкальной эмблемой и своего рода гимном Великой Отечественной войны, являя собой несокрушимый монолит всенародного отпора.

*Пусть ярость благородная
Вскипает как волна.
Идёт война народная,
Священная война.*

Кануны

В Предисловии уже отмечался ряд произведений, которые по времени создания предшествовали периоду Великой Отечественной войны. Основные из них – кантата «Александр Невский» (1938) и Шестая соната (1939–1940) Сергея Прокофьева, Шестая симфония (1939) и Фортепианный квинтет (1940) Дмитрия Шостаковича, кантата-симфония Юрия Шапорина «На поле Куликовом» (1939), Двадцать первая симфония Мясковского (1940), «Симфонические танцы» Сергея Рахманинова (1941) и Сонатная триада Галынина (1939–1941).

Последнее из названных сочинений и Шестая соната Прокофьева из соображений резюмирующего характера будут рассмотрены в завершающем разделе очерка «Освобождение».

Говоря о военной эпопее в отечественной музыке, вряд ли должна смущать отмеченная датировка, отсчёт которой начинается с 1938 года. Стоит напомнить общеизвестные факты преддверия Второй мировой, а затем Великой Отечественной войны, поскольку их пламя разгоралось постепенно, но неуклонно.

На западе фашистская Италия уже в 1935-м захватила Эфиопию, а позднее Албанию. В 1936-м началась Гражданская война в Испании, где впервые в интернациональном масштабе происходило столкновение сил фашизма и антифашизма. В 1938-м нацистская Германия оккупировала Австрию (так называемый аншлюс), а затем Чехословакию.

И для Советского Союза военные действия начались примерно тогда же: с лета 1938 года Красная Армия давала отпор японской агрессии на Дальнем Востоке, а одновременно с «официальным» началом Второй мировой войны (вступление немецких войск в Польшу) осенью 1939-го к СССР путём аннексии были присоединены Западная Украина и Западная Белоруссия, несколько позднее то же произошло с Эстонией, Латвией и Литвой, а также с Бессарабией и Северной Буковиной, к тому же в 1939–1940 годах шла начатая нашей страной советско-финляндская война.

Таким образом, слова известной песни предвоенных лет *«Если завтра война, если снова в поход...»* становились реальностью – страна на самом деле уже находилась, что называется, под ружьём. И у крупнейших советских художников слова, цвета, звука с их обострённой чуткостью к происходящему было множество мотиваций, чтобы на этапе только что начавшейся Второй мировой зафиксировать нараставшее размежевание тех категорий, которые соотносятся с представлениями о мире и войне.

* * *

Раньше, чем кто-либо другой из отечественных композиторов, выразить предчувствие того, что вскоре война придёт на нашу землю, сумел *Сергей Прокофьев*. Сделал это он в кантате **«Александр Невский»**, созданной на основе музыки к одноимённому фильму С.Эйзенштейна, вышедшему на экраны в 1938 году.

Вслед за выдающимся кинорежиссёром, композитор зримо и во всей ясности моделирует на материале русской истории XIII века законченный цикл будущей Великой Отечественной войны. Но сравнение этих двух версий (музыка к фильму и кантата) говорит о серьёзном преображении материала при его оформлении в чисто композиторский опус, когда он обрёл истинно классическое совершенство.

Уходя в исторические дали, связуя нить времён, Прокофьев даёт в кантате прямые проекции на актуальную современность, моделируя вторжение иноземных полчищ и предстоящую битву с ними. Завоеватели предстают здесь в зловещем обличье, соответствующем надвигавшейся с конца 1930-х годов угрозе. Это тевтонский орден или, выражаясь народным языком, неметчина, заведомо чужое и чуждое.

Начиная с того, как экспонируется образ крестоносцев в III части, перед нами почти гипербола мрачной, внеличной, бездушно-механической подавляющей силы, несовместимой с представлениями о человеке и человечности: «амелодическая» мертвенность тяжело-весного звучания католического хора, грузная фактура, жёсткая тембровость с опорой на «металл» духовых, диссонантность, включая политональные напластования.

Всему этому резко противопоставлен образ русского народа, сублимирующий в себе сугубо позитивное и гуманное. И соответственно тому – диатоника, песенный склад (причём нередко в прямых

связях с фольклорными истоками), господствующая опора на полное хоровое звучание, мягкость тембровой окраски с преобладанием струнных.

Отмеченные качества предстают в широкой амплитуде граней. Одна из них – Русь-печальница. В среднем разделе только что упомянутой III части, буквально «сдавленном» чужестранным окружением, слышится горестный стон народный (экспрессия плаче-причетных интонаций). «Мёртвое поле» VI части возносит возвышенную скорбь поминовения павших от лица матерей, сестёр, невест (единственный в кантате сольный номер).

Другая из важнейших граней русского мира обращена к торжественным величаниям, которые фактически обрамляют всю композицию: II часть, поскольку реально развитие сюжета начинается с неё, и финал. В обоих случаях гимнические славения с их широкой распевностью концентрируют в себе столь характерное для этого произведения ярко выраженное чувство патриотизма.

До предела заострённая конфронтация музыкального материала («наше» и «чужое») закономерно приводит к неминуемому столкновению враждебных сущностей. После грозового набата IV части, зовущего к оружию («Вставайте, люди русские»), начинается «Ледовое побоище», где старинное слово *побоище* как нельзя лучше передаёт характер происходящего.

Здесь сходится всё самое существенное для концепции прокофьевской кантаты. Естественно, что этот самый многообразный номер является и самым развёрнутым по времени (почти четверть часа звучания против других, с их длительностью от 2 до 7 минут).

Потрясающая по звукоизобразительному мастерству картина открывается пейзажной прелюдией, где предрассветная призрачность красок со зловещими бликами «бряцаний» оружия чутко передаёт насторожённо-тревожную атмосферу ожидания перед схваткой. И затем поэтапно реконструируется разгорающийся смертоносный конфликт.

То, как представлен вражеский лагерь (рыцари-крестоносцы), вызывает однозначные ассоциации с милитаристским напором механизированных полчищ середины XX века, с ходом армады бронированных чудовищ (свою роль при этом играет и фоника латинского текста, хотя сам по себе он составлен из невразумительного набора слов).

Появление на военном ристалище русского воинства рисуется в совершенно ином, человеческом ключе – через победный полёт скачущей конницы, через радостное упоение ратной удалью и пылом молодечества с подключением такого чисто национального штриха, как скоморошьи наигрыши (ещё раз они прозвучат в финале).

За столь зримо и осязаемо воссозданным батальным действием и за столкновением двух национальных громад вставал резко выраженный, непримиримый конфликт чужого, враждебного человеку и своего, русского, гуманного – конфликт, переданный через необычайно выпуклый интонационный рельеф.

Исход запечатлённой в «Александре Невском» легендарной битвы (гибель завоевателей) был предreshён пронизывающей эту партитуру несокрушимой верой в торжество добрых начал жизни. Опорой ей в художественном плане послужили прочные связи с классическими традициями и национально-эпическая фундаментальность.

Но при всей «историзированности» это ораториальное повествование с поразительной точностью прогнозировало сценарий Великой Отечественной. С той лишь разницей, что реальная война оказалась далеко не столь быстрой и лёгкой.

Это тот случай, когда совершенно очевидной становится суть понятия *аллюзия*. Внешне вроде бы описываются события XIII века (так в фильме Эйзенштейна, к которому Прокофьев написал музыку), однако на самом деле перед нами почти прямое воспроизведение будущего военного столкновения фашистской Германии (через образ тевтонских рыцарей) и Советского Союза (в обличье русского воинства).

Дело в том, что композитор, как будто бы реконструируя контуры битвы на Чудском озере, ничем не вуалирует чисто современную манеру звукового воплощения. В частности образ врага предстаёт в стучащих и хлещущих ритмах надвигающейся военной машины, а нагнетание неистовства и беснования делает эту агрессивность особенно отталкивающей (использование в хоровой партии латинского текста усиливает ощущение чуждого, чужого).

Безусловная актуализированность «Александра Невского» обнаруживается и ещё по одной линии. «Внесюжетная» I часть, обращённая не на Запад, а на Восток, даёт проекцию на состояние «страны Советов» 1930-х годов: «Русь под игом монгольским» – это скорее десница тоталитаризма отечественного образца с его скифски-азиатскими корнями. И характерно, что после каждого из двух про-

ведений «темы татар» надолго воцаряется образ народного подневолья (тихий стон-плач земли Русской).

Подтекст несколько иного рода можно почувствовать в III части. Тематизм крестоносцев несёт в себе ощутимые приметы политики кованого сапога – такой, вероятно, и виделась Европа, зажатая в тисках «коричневой чумы», когда словно бы вернулись самые чёрные времена инквизиции.

В более широком плане семантическая структура прокофьевского творения позволяет говорить о противоборстве живого, человеческого начала с жестокостью и насилием, а также в определённой степени о противостоянии двух типов жизнечувствия – западного и русского.

* * *

В отличие от «Александра Невского», в ораториальном полотне *Юрия Шапорина* не приходится иметь дело с какими-либо «подводными рифами», его музыку отличает заведомая определённость и нацеленность на всемерное утверждение позитивных ценностей.

И если в кантате-симфонии «**На поле Куликовом**» звучит фраза «*Нам жизнь не в жизнь, когда свободы нет*», то понимается она совершенно однозначно – как свобода от порабощения извне. Некоторые герменевтические сложности, возникающие здесь, совсем иного порядка – связаны они с одной из двух важнейших тем. Речь идёт о смысловой двойственности так называемой «темы татар».

С одной стороны, ей присуща специфичность, удаляющая от привычных для данной партитуры представлений об облике русского народа: несколько давящая тяжеловесность фактурного изложения и по-особому угловатый интонационный контур (с обострённостью увеличенной и уменьшённой интервалики).

Более всего своё «чуждое» обличье эта тема обнаруживает в кульминационной V части, где, ко всему прочему, вводятся обороты народной песни «Про татарский полон», в своё время использованной для характеристики захватчиков в опере Н. Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже» – просвещённому слушателю эта ассоциация может служить опознавательным знаком «вражьей» силы.

С другой стороны, в чисто музыкальном плане в сценах конфликтных столкновений элементы батальной выразительности настолько смешиваются в общем «котле» действенных импульсов, что чёткость семантических ориентиров совершенно утрачивается.

Наконец, и это главное, рассматриваемый тематизм преимущественно выступает в функции мотива тревоги, грозящей опасности – именно в подобном качестве то подспудно, то открыто он многократно вторгается в повествование. Таковым он предстаёт и в Эпilogе, когда хронологически *тот*, прежний враг уже давно повержен.

Опираясь на одноимённый стихотворный цикл Александра Блока и отталкиваясь от сюжетного ряда, связанного с судьбоносным поворотом в жизни Руси ордынской поры, Шапорин формировал жанровый облик своей оратории наподобие того, что в отношении древнерусской литературы обозначают термином *воинская повесть* (среди созданных в её русле две посвящены Куликовской битве – «Задонщина» и «Сказание о Мамаевом побоище»).

Воинская – в данном случае это означает соответствующую направленность главенствующего художественного материала (выражаясь языком грянувшей вскоре Великой Отечественной, «*всё для победы*»). В приближении к бранному ристалищу звучит торжественно-призывная речь воителя-полководца, поднимающая ратный дух его дружин, что последовательно передаётся в следующих одна за другой III и IV частях.

А далее – собственно битва, разворот которой предстаёт в исключительном многообразии ситуаций и состояний: озабоченность последних приготовлений, насторожённое ожидание близящейся схватки, нарастание решимости и воинственного пыла, затем разразившаяся буря жестокой сечи, в завершение которой провозглашаются победные реляции в честь русского оружия.

Цепь этих фаз сражения выстраивается в движении от II части («В ночь, когда Мамай залёг с ордою») через кульминационную V-ю («Идут века») к заключительной VII-й («Хор вестников»). Основу интонационного наполнения составляют разного рода кличевые обороты и приподнято-взволнованные речения, фанфарно-сигнальные мотивы, а также реминисценции походных песен.

В действенной динамике батальных сцен с особой наглядностью проявилось мастерство Шапорина-симфониста. Неуклонное нагнетание драматического накала, сложные напластования и противоборство звуковых линий, стереофоническая объёмность набрасываемых картин, интенсивнейшая разработка лейттематического материала – всё это давало композитору с полным основанием квалифицировать свой опус как кантату-*симфонию*.

Воспеваемые в ней воинское мужество и ратная доблесть одухотворены героико-патриотической идеей служения Родине. Эта идея раскрывается не только посредством ораторской патетики. Лирически-проникновенные формы её донесения преподносятся в «женских» эпизодах произведения, средоточием которых становится I и VI части.

Музыка первой из них олицетворяет Русь сестёр и невест. Запечатлённое здесь раздумчиво-созерцательное настроение, расцвеченное нежно-звончатым звучанием «колокольцев» – это неброская, лишённая внешней эффектности целомудренная красота девичества, несущая в себе тихий свет.

В VI части предстаёт Русь матерей, где под ласковое колыхание баюкающего ритма в форме сокровенного разговора с дитятей выпевается отходная родным ему людям, павшим ради его жизни – отсюда непривычный для колыбельной широкий распев.

Другая смысловая арка создаёт монументальное обрамление оратории. В Прологе определяется образный строй произведения (в том числе путём экспонирования его лейттем) и закладывается программа магистралей его содержания: от сумрачных осмыслений и нелёгкого жизненного пути через борьбу к всепобеждающему итогу. Эпилог вещает примерно о том же, но теперь это спроецировано непосредственно в современность и предрекает неизбежность новых испытаний.

*Не может сердце жить в покое,
Гроза надвинулась на нас,
Доспех тяжёл, как перед боем.
Мужайтесь, братья, близок час!*

Последние слова повторяются многократно, настойчиво предупреждая о грозящей опасности. Но затем следует кода-апофеоз, где вместе с ключевой фразой «О, Русь моя!», протянутой сюда из Пролога, во всю ширь и мощь проводится «тема Родины». Концентрируя все мыслимые ресурсы оркестрово-хорового звучания, звонницей сурового ликования композитор утверждает непоколебимую веру в непобедимость такого народа и такой страны.

Созвучие рассмотренных ораториальных полотен Прокофьева и Шапорина совершенно очевидно. Помимо близости исторической темы в её акцентированно патриотической трактовке, состоит оно

прежде всего в их эпической сущности. Это представлено в укрупнённости звукового мазка, в величавой архитектонике (включая протяжённые масштабы экспозиционных разделов), в высокой обобщённости образов, в раскрытии устойчивых черт национальной натуры и уклада русской жизни с выявлением в ней общезначимых, всенародных начал.

Однако при всём сходстве композиционной модели несомненны и заметные различия. Если эпос Прокофьева активно ассимилировал импульсивность современной манеры письма, элементы театрализации и кинодраматургии, то эпос Шапорина тяготел к большей традиционности и опирался на канонические принципы эпического метода, что особенно ощутимо в покойных, мерных, неспешных ритмах целого ряда номеров (№ 1. Каватина Невесты, № 3. Ариозо Дмитрия Донского, № 4. Баллада Витязя, № 6. Колыбельная, № 7. Хор вестников).

* * *

Итак, на рубеже 1940-х годов в художественном творчестве стремительно нарастало размежевание тех категорий, которые соотносятся с представлениями о мире и войне.

Как раз в этом и видится основная художественная идея **Шестой симфонии**, которая открывала тетralогию военных симфоний *Дмитрия Шостаковича* и по своей смысловой функции была симфонией-предвещанием, что непосредственно отразилось в непривычной, даже парадоксальной циклической структуре произведения: углублённо-философское сонатное *Largo*, которому противопоставлены два бурлескных скерцо.

В I части Шостакович, как никогда до этого, предстал выдающимся художником-мыслителем, располагающим несравненным мастерством бесконечного дления-развёртывания медитативного процесса – с его подъёмами и спадами, с омрачениями и высветлениями, во множестве граней и оттенков. Но всё это при условии сохранения внутреннего единства, так что может возникнуть впечатление монотематической концепции.

Сменяющие друг друга «*дума за думой*» исполнены столь глубокой сосредоточенности и высокого напряжения, что разворачивающийся здесь сублимированный интеллектуальный поток воспринимается как поистине «*тяжёлый путь познания*», если воспользоваться подзаголовком романа Л.Фейхтвангера «Гойя».

В таком истолковании укрепляют и избранная тональность (традиционно трагический *h-moll*), и господствующе сумрачный колорит, и жанровый модус скорбного монолога. При всём том неизменно поддерживается дух возвышенности и красоты, величавости и классического благородства, что подкреплено включением в интонационную ткань бахианских риторических фигур.

Это огромное пространство взыскующей человеческой мысли приходится оценивать в контексте времени как исключительно сложную, психологизированную поэму трудных раздумий на пороге больших исторических испытаний. Её пронизывает серьёзнейшая озабоченность и опасения за судьбы гуманизма.

Симптоматично завершение части: зыбкое, полупризрачное иставание в туманно-растекающихся звучностях передаёт ситуацию тревожной неведомости, когда сознание пытается заглянуть за горизонты Времени.

Следующие затем два скерцо могут произвести впечатление нарядной, праздничной музыки, полной задора, юмора, беззаботного веселья, к чему особенно располагают «порхающие» фиоритуры солирующей флейты (II часть) и «легковесные» ритмы галопа (финал).

Вслушиваясь внимательнее, приходится почувствовать в проносящейся карнавальнoй суете нечто чрезмерно шумное, нарочито пёстрое, шутовское – это та самая *«оперетка жизни»*, по поводу которой иронизировал один из персонажей пьесы М.Булгакова «Дни Турбиных».

Более того, в ходе развития многократно обнажаются черты гипертрофированного возбуждения, громыхающей бравуры, самодовольного фанфаронства, парадной шумихи и силового «нахрапа», так что приметы нарастающей «военизированности» становятся совершенно отчётливыми (в партитуре прямым репрезентантом всего этого является экспансия тяжёлой «меди»).

То был своего рода танец на пороховой бочке, которая вот-вот взорвётся, и можно по достоинству оценить обрисованный композитором образ «гарцующего» воинства, если припомним триумфальное шествие «военного сапога» на исходном витке Второй мировой, когда удавалось с лёгкостью, почти играючи покорять территорию за территорией.

И точно так же следует оценить правомерность драматургического решения этой «странной» трёхчастной симфонии: выражаясь языком классика, мир гуманизма (I часть) и мир, обуянный угаром

милитаризма (остальные части), предстают как «две вещи несовместные».

* * *

Созидательный энтузиазм (Шестнадцатая симфония), оптимистическая драма (Семнадцатая симфония), мотивы благоденствия (Скрипичный концерт) – вот что определяло основной вклад *Николая Мясковского* в музыкальную панораму второй половины 1930-х годов. И на этом фоне полной неожиданностью стало появление его печального по своей настроенности шедевра – **Двадцать первой симфонии** (1940).

В крайних разделах её одночастной композиции, казалось бы, возвращается психологический тонус, который был характерен для Мясковского начала века, и соответствующие этому затемнённый колорит, затуманенная звуковая ткань, вязкая полифоническая фактура с нагнетанием блуждающих линий.

Заведомо субъективный строй высказывания, сумрачные тенёты рефлексирующего сознания, гнетущие раздумья с ноткой тоскливых вопрошаний – всё это выдержано в характере исповеди, пронизанной щемящей проникновенностью, и говорит о тернистом жизненном пути среди неприятного осеннего пейзажа.

Однако по своему смысловому настрою здесь перед нами нечто совершенно иное, соотнесённое с реалиями рубежа 1940-х годов. Различные грани обрисованного внутреннего мира человека раскрываются в череде следующих одна за другой трёх основных тем.

Тема-зачин выдержана в характере русских протяжных, что подчёркнуто звучанием кларнета *solo* – звучанием, вызывающим ассоциации с рожком или свирелью. Две другие основаны на романсных интонациях, чем закрепляется исходная установка на национальную почвенность материала, на классичность его контуров, что уже само по себе сообщает ему необходимую общительность.

Это выводит авторское высказывание за рамки сугубо личных переживаний, обеспечивая ему достаточную общезначимость и при всей его опечаленности – сдержанность эмоциональных проявлений. Тому же по-своему способствуют широта и певучесть мелодических линий, диатонический склад, плавная и неспешная смена гармоний.

Средний раздел симфонии изложен в компактной сонатной форме и воссоздаёт картину жизненного уклада страны, уже во многом знакомую по произведениям Мясковского второй половины

1930-х годов. Всё основное сосредоточено в тематизме главной партии, поскольку контраст побочной партии носит сугубо дополняющий характер, по типу своего светлого лиризма прямо напоминая о подобной образности в музыке Чайковского.

Собственно главная партия выступает олицетворением всенародной энергии созидания с её бодрым настроением, мужественной собранностью и активным действенно-пружинящим пульсом, а идущий от казачьего фольклора дорийский оттенок придаёт тематизму свежесть и волевою устремлённость. В ходе развития этого материала всемерно утверждается присущая ему чёткость, определённость и душевная прямота.

Этот раздел в согласии с его местоположением иногда именуют центральным, а окружающие его разделы – прологом и эпилогом симфонии, тем самым отводя им некую подчинённую роль. Подобный подход следует считать принципиально ошибочным, так как основная суть произведения сосредоточена именно в крайних разделах, которые явно доминируют и по степени своей художественной выразительности, подкупая сокровенностью тоскливо-ищущей мысли.

И, кроме всего прочего, нужно учесть, что тематизм крайних разделов оказывает ощутимое воздействие на происходящее в среднем разделе. В его развивающих эпизодах всё заметнее включаются мотивы тем исходного раздела, а с ними наползают сумрачные тени и привносится подтекст сомнений и даже страдальческая нота. Одна из этих тем, появляясь на кульминации разработки, заявляет о себе как об истине более высокого порядка, и вновь возникая в репризе среднего раздела, окончательно вытесняет его тематизм.

Наконец, вовсе не случайно общее драматургическое решение этой единственной в творчестве Мясковского *одночастной* симфонии-поэмы. Композитор обеспечивает явное архитектурное господство крайних разделов и тем самым недвусмысленно склоняет чашу весов в сопоставлении кардинально различающихся смысловых ценностей:

- не общее, а личное;
- не внешнее, а внутреннее;
- не то, что требовалось от человека в первую очередь (готовность к преодолениям, ясность и простота), а то, что таилось в глубинах его души.

Прилив субъективной настроенности в Двадцать первой симфонии можно объяснять по-разному. Соблазнительно почувствовать в этом реакцию на тяготы существования в «*стране Советов*» с царившей в ней системой подавления всяческого инакомыслия.

Легко понять, как мог внутренне воспринимать подобный идеологический диктат интеллигент, духовное созревание которого проходило в начале XX века в иной атмосфере. Он силится понять окружающую жизнь и влиться в неё, однако с трудом вписывается в реальность, вряд ли согласующуюся с его представлениями о жизни.

Отсюда оттенок ностальгии по давно прошедшим временам молодости и драма «человека-ретро». Человек в себе и человек в обществе – этот дуализм неизбежно порождает размежевание и противоречие, затаившееся в душе, спрятанное от стороннего взгляда.

И всё-таки исторически более правомерным представляется другое истолкование потаённой драматической сущности рассматриваемого произведения. Год его написания (1940) – это время кануна Великой Отечественной войны. На Западе уже грохотала Вторая мировая и было ясно, что рано или поздно она перекинется на Восток.

Не потому ли в основном тематизме среднего раздела запечатлены не только образы мирного созидания, но и присутствуют приметы боевого духа рубежа 1940-х: состояние суровой собранности и воинственный оттенок (многое построено на фанфарно-сигнальных оборотах, поэтому активно использован тембр трубы), ощущение грозящей опасности (аккорды-зовы засурдиненной меди), сполóхи грядущих битв (в завихрениях разработочных эпизодов).

И главное состояло в том, что флюидами скорби, которые пронизывают музыку крайних разделов, чуткий художник предупреждал соотечественников о преддверии надвигающейся катастрофы и грозящих бедствий. Так что перед нами не просто симфония-элегия, а симфония-предчувствие.

Очень симптоматична в этом смысле её кодетта: зыбкие, призрачные звучания, истаивающие до трёх *piano* в тревожной неведомости и как бы повисающие на многоточии (незавершённость повествования, обрывающегося на квартсекстаккорде тоники) – так обрисовано томительное состояние на пороге испытаний.

* * *

«Симфонические танцы» (1940) стали последним произведением *Сергея Рахманинова*, и создавались они, когда мир уже был

объяят пожарищем Второй мировой войны. Именно эта жгуче актуальная ситуация определила направленность рахманиновской концепции, которую можно обозначить хрестоматийной фразой «*война и мир*».

Сразу же следует оговорить следующее. В ходе сочинения композитор ввёл несколько автоцитат, о которых будет упомянуто ниже, и воспользовался темами незаконченного балета «Скифы», над которым работал в 1915 году, то есть опять-таки во времена войны, но *Первой* мировой.

Очевидно, второе из этих обстоятельств и подтолкнуло его к тому, чтобы дать своему произведению название «Симфонические *танцы*», хотя оно весьма условно, так как собственно танцевальной может считаться только II часть.

Кроме того, существуют сведения, что Рахманинов предполагал назвать части следующим образом: I – «День», II – «Сумерки», III – «Полночь» (в конце вступительного раздела финала колокола бьют 12 ударов). Тем не менее, в осмыслении этого произведения руководящим для себя принципом прием не столько подробности авторского замысла, сколько восприятие музыки как таковой, в том числе связывая её с реалиями общеисторической ситуации.

С этой точки зрения естественно прийти к заключению, что в «Симфонических танцах» с исключительной чуткостью отражена атмосфера начального разворота грозных событий Второй мировой войны. Композитор вводит здесь резко разведённые контрасты, поляризация которых подчёркивает нарастающее размежевание противостоящих явлений, и суть этого размежевания сводится к самоочевидной «формуле»: мир, неотвратимо ввергающийся в пучину войны.

Антитеза «война и мир» начинает формироваться в I части через сопоставление её среднего раздела с крайними. В её центре широко экспонируется столь дорогой для Рахманинова образ Родины. Композитор возвращается к тому, что впервые было найдено в написанной за несколько лет до этого Третьей симфонии – звучание «рожков», представленное здесь тембрами гобоя, кларнета и саксофона. Просто и безыскусно выводят они нескончаемую лироэпическую песнь русских полей, родного приволья.

Но смысл этого ласкового распева выходит за пределы сугубо национальной адресованности. В данной пейзажной пасторали с её светлой мечтательностью чувствуется благодать и покой жизни во-

обще, отрада души, её пристанище, то желанное, к чему тянется сердце человеческое.

В коде I части состояние очарованности возобновляется с новой силой в хорале струнных, расцвеченном блёстками поэтичной звончатости (вводя здесь лейттему из своей Первой симфонии, композитор как бы вспоминает о далёкой юности).

В некоторой заторможенности течения этой музыки ощутимо желание до бесконечности длить идиллию мирных дней, а завуалированная здесь ностальгическая нота несёт с собой определённый подтекст. Нетрудно понять: именно в ситуации надвигающихся бедствий до предела обостряется чувство жизни. Каким особенно драгоценным и притягательным становится то, что завтра может быть потеряно навсегда!

Вот чем объясняется стремление удержать минуты ускользающего счастья. Отсюда же тоскливая меланхолия, порождённая пониманием неизбежных утрат на пороге больших испытаний.

Во II части это щемящее чувство раскрывается с наибольшей остротой, даже с болезненной экспрессией. Практически единственный раз во всём своём творчестве Рахманинов создаёт здесь вальс как таковой, что совпало с возрождением и расцветом этого жанра в отечественной музыке тех лет: в опере «Война и мир» и балете «Золушка» С.Прокофьева, в музыке к «Маскараду» и в балете «Гаянэ» А.Хачатуряна и вплоть до советской песни (например, «В лесу прифронтовом» М.Блантера).

Нити ко II части «Симфонических танцев» тянутся от психологических поэм «Вальса» М.Равеля и особенно «Грустного вальса» Я.Сибелиуса. И Рахманинов с полным основанием мог бы назвать её «*Valse triste*», но с переводом второго слова не как *грустный*, а *печальный*.

У него это вальс-элегия последнего бала, поэма прощальных услад и вздохов, томительная в особой плавности и медлительности своего кружения (вальс-бостон). И сама лирическая эмоция также особая – «густая», насыщенная, с приступами жгучей тоски (композитор использует здесь аккордовые структуры кластерного типа, понижения ступеней, поникающие «оползания» минорных созвучий и тональностей).

Зловещей приметой происходящего становятся вторжения пронзительной сигнальности засурдиненной меди с её устрашающими «раздуваниями» и металлическим скрежетом. Для Рахманинова этот

тембровый знак давно уже (со времени вокально-симфонической поэмы «Колокола») служил эквивалентом враждебного человеку XX века, но в данном случае, исходя из контекста военного времени, подобные звучания становятся угрожающим призраком неизбежных тревог и смертоносных опасностей.

Под нависающей сенью подобных предостережений и страхов прощальный вальс становится «танцем на пороховой бочке» или, по меньшей мере, кружением над обрывом. Присущие этой музыке гнетущие ощущения и сумрачная насторожённость закономерно выливаются в стремительный вихрь коды – словно спешно-судорожные завершающие штрихи расставания (ещё одна яркая психологическая деталь).

* * *

«Война» разворачивается в крайних частях цикла по линии неуклонной эскалации. Это два скерцо, но весьма отличающиеся по смысловому наполнению.

Скерцо I части носит открыто воинственно-наступательный характер, что представлено в следующих параметрах:

- характерная моторно-токатная пульсация на маршевой основе;
- подчёркнутая острота упругих, пружинистых ритмов;
- ключевая роль духовых инструментов вообще и медных в особенности с выделением трубных фанфар и холодного блеска тембрового облачения.

При всём том этой музыке нельзя отказать в таких качествах, как суровая бодрость, собранность, подтянутость, целеустремлённость и внешняя импозантность, броский рельеф, яркая зрелищность (в том числе через красочные тонально-гармонические сопоставления типа $f - Des - E - A - As - D - Des - G - c$).

Так что на первых порах энергия, горячий напор и зажигательный темперамент молодцеватой бравады «гарцующего» воинства может невольно увлечь, даже захватить. Это пока что не сама война, а военные игры, соби́рание сил, накачивание мускулов, парад на плацу, приготовления к действию.

Но уже в репризе I части мы становимся свидетелями начального этапа водоворота военной эпопеи. Атмосфера становится тревожно-возбуждённой, грозовой, звучание – колючим, пронзительным, в

нём прослушивается грохот орудий, а динамично-импульсивный ход-бег военной машины приобретает хищный «оскал». Примечательно, что на кульминации (ц.26) вводится «набухший» кластер из четырёх больших секунд.

В сравнении с I частью скерцо финала приобретает качественно иной характер. Наращивание агрессивности выливается здесь в вулканическую лаву сумбурно-лихорадочного хаоса разгорающихся битв. Причём с самого начала репризы в кипение этой лавы активнейшим образом включается мотив *Dies irae*, который выступает и как знак грозящих бедствий, и как карающая десница войны, и как призрак смерти (в моменты «костлявого» перестука ксилофона).

Дьяволиада XX века, которая заинтересовала Рахманинова ещё в опере «Франческа да Римини» и во II части Второй симфонии, а затем в некоторых из фортепианных этюдов-картин и в Четвёртом концерте, получает теперь законченное воплощение в полуфантастически-гротескном преломлении мрачного батального действия. Одиозный, оргиастический, сатанинский разгул милитаризма перерастает в настоящий шабаш вооружённой нечисти.

И всё-таки экспансия сил зла не носит в финале исчерпывающе тотальный характер. Его средний раздел посвящён горестным раздумьям о неразумии человеческого, а в ламентозных вопрошаниях, скорбных столах души и тоскливых причетах слышатся опасения за судьбы мира и гуманизма. И главное: в самом конце произведения намечена потенция действенного противостояния.

Вырастающий из inferнально-демонического потока эпилог произведения основан на теме одной из частей «Всенощной» (№ 9 «Благословен еси Господи»). Она построена на интонациях знаменного распева, но восходит скорее к раскольничьим песнопениям – вот почему веет от неё праведной истовостью. Наполненная динамизмом, суровой решимостью и грозной былинно-богатырской мощью, данная тема знаменует собой могучий эпос сопротивления, реального отпора беснованию военщины.

В сопоставлении с предшествующим повествованием эта музыка звучит пророчеством грядущей спасительной миссии России в предстоящем развороте военной эпопеи. То был последний взгляд композитора на реалии XX столетия и последний штрих в запечатлённом им образе Родины, которая всегда оставалась для него святыней из святынь.

В его сердце неискоренимо жила вера в неисчерпаемость и неодолимость «третьего Рима». В связи с этим вспоминается мысль, высказанная А.Н.Толстым уже во время Великой Отечественной: если от России останется хотя бы один уезд, то и тогда она непременно возродится.

Такова была завершающая нота, поставленная Рахманиновым в созданной им полувековой художественной летописи о человеке, проделавшем трудный путь из «серебряного века» в «век огнедышащий», в век с его неслыханными конфликтами и робким светом надежды на грядущее от них избавление.

* * *

Как видим, концепции предвещения рубежа 1940-х годов были представлены двумя типами:

- сюжетно-историзированное ораториальное повествование эпического характера, отсылающее к легендарному прошлому и посредством аллюзии дающее проекцию на предполагаемые события ближайшего будущего;
- бестекстовая, непрограммная симфония, образное содержание которой непосредственно соотносится с актуальным состоянием окружающей действительности и при этом несёт в себе чрезвычайно сильный психологический акцент, определяемый напряжённейшим состоянием внутреннего мира человека.

Ко второму из этих типов примыкала фортепианная соната, во многом аналогичная по своему образному строю, но всемерно нацеленная на раскрытие эмоционально-действенной сферы индивида с соответствующей этому открыто субъективной окрашенностью. В числе наиболее ярких образцов данного жанра – Сонатная триада Г.Галынина и Шестая соната С.Прокофьева, которые будут рассмотрены в завершающем разделе очерка «Освобождение».

В целом, произведения рубежа 1940-х годов составили пролог к предстоящему развороту летописи Великой Отечественной войны. И по этому художественному «барометру» предгрозовой атмосферы внимательный наблюдатель без труда мог предсказать приближение грандиозного исторического катаклизма.

Нашествие

С первых дней Великой Отечественной войны журналисты, писатели, художники, композиторы, кинематографисты начали трудиться над созданием всеобъемлющей летописи происходившего тогда, стремясь во всей полноте раскрыть реальную драму и трагедию обрушившегося на страну бедствия.

На исходной фазе войны среди музыкальных жанров, посвящённых ей, почти безраздельно доминировала симфония. И в первые же месяцы разгоравшейся битвы миров суждено было появиться произведению, которое навсегда осталось символом героического противостояния фашизму. Имеется в виду, конечно же, **Седьмая симфония** *Дмитрия Шостаковича* (1941).

Как известно, она написана в осаждённом Ленинграде и получила название «**Ленинградская**» (на партитуре начертано «*Посвящается городу Ленинграду*»). Это отнюдь не означает, что место её действия ограничено городом на Неве. Напротив, звучание данного произведения в крайних, I и IV частях, выводит в огромные пространства страны в целом, что дополняется его исключительно большой временной протяжённостью (около полутора часов).

Уже эти «параметры» говорят, что перед нами подлинный эпос – эпос чрезвычайно монументальный и драматический по своей сути. В рамках принадлежащей Шостаковичу военной тетралогии и вообще среди всех его симфоний то была настоящая эпопея – эпопея грандиозного военного столкновения. Чтобы реализовать замысел, композитор мобилизует максимальные ресурсы чрезвычайно расширенного состава симфонического оркестра и чётко разводит противостоящие образы: нашествие завоевателей и держава, отстаивающая свою независимость.

Но глубинный пафос этого симфонического повествования состоит в следующем: воссоздаётся не только эпопея войны двух народов – в конкретике их непримиримого столкновения разрабатывается ключевая для XX века проблема гуманизма, извечного антагонизма

сил Зла и Добра, получившая в прошедшем столетии заострённо-конфликтное выражение.

Сам Шостакович, много высказывавшийся по поводу своего детища, вслед за сакраментально поданной формулой *«поэма о борьбе и грядущей победе»* определял идейно-образный смысл симфонии всеобъемлюще: *«Это война культуры и света против тьмы и мракобесия, война правды и гуманизма против волчьей морали убийц»* [15, 114].

Кроме того, между строк в подобных тирадах композитора можно прочесть и то, что имело касательство к ситуации в самой Советской стране, с особенно чёрным для неё 37-м годом. По некоторым сведениям, он приступил к написанию симфонии ещё до начала войны – в таком случае более широкой могла быть адресованность его убеждения, что ход истории *«должен неизбежно привести к гибели тирании и зла, к торжеству свободы и человечности»* [3, 124].

Некоторое соответствие с приведёнными словами можно уловить, пожалуй, только в отношении знаменитого «эпизода нашествия», разворачивающегося в центре I части. Шостакович создавал его по композиционной модели, предложенной в «Болеро» Мориса Равеля.

Как уже отмечалось в начале книги, это популярнейшее произведение, написанное в 1928 году, пророчествовало Европе начавшуюся тогда эскалацию милитаристского бума тоталитарных режимов с зародышами в итальянских «фаши» и мюнхенских «коричневых рубашках» – громогласно-ужасающее заключение вариаций на мелодию-*ostinato* с абсолютной недвусмысленностью предрекало, во что выльются впоследствии кажущиеся поначалу невинными забавы «нового порядка».

Шостакович прекрасно сознавал именно этот смысловой потенциал художественной идеи, предложенной французским композитором, и претворил её очень по-своему. В том числе, он до предела обнажил «эффект оборотня»: во что перерождается исходный образ – внешне безобидный, почти игрушечный «маршик» (в качестве основы взят тематизм из оперетты Ф. Легара «Весёлая вдова»).

Путём неуклонного темброво-фактурного развёртывания серии вариаций воспроизводится неукоснительно выдержанное нагнетание массивованного напора, и уже примерно к середине вариационного цикла для слушателя становится очевидным, что на него, под всё более оглушительный треск и грохот ударных безжалостно надвигается

армада вооружённых полчищ, превосходно отлаженная машина подавления и уничтожения. С каждой из последующих вариаций этот, кажущийся неостановимым поток агрессии приобретает всё более чудовищную колоссальность, откровенно зловещую окрашенность и отвратительную личину.

«Эпизод нашествия» являет собой хрестоматийную музыкальную формулу милитаризованного XX века – века, зачастую жившего под эгидой военного сапога. Однако на кульминации драматургического развития происходит характерное для симфонизма Шостаковича кардинальное преобразование тематизма, «перекраска» его семантики («негатив – позитив»), хотя многое выдержано на едином батальном ритме.

Посредством подобных метаморфоз чудовищной армаде сил агрессии противопоставляется сурово-грозный лик страны, поднимающейся для отпора врагу. В противоборстве отмеченных образов-полюсов складывается величественная историческая драма, исполненная исключительного напряжения и неизбежно несущая на себе горькую печать людских страданий.

Ещё раз образ врага возникает в среднем разделе следующей части – в не менее негативном, но ином повороте. Похоже, что здесь изображён досуг пришлых вояк с их фанфаронской бравадой, солдафонской крикливостью, циничной развязностью. Всё это подано посредством колюче-угловатых интонаций, механических ритмов и пронзительных тембров (особенно выделен кларнет *Es* с его фиглярским мотивом).

Вероятно, для того, чтобы указать национальную принадлежность этого сброда, композитор позволил себе «посягнуть» на одну из святынь музыкального искусства: в качестве «аккомпанирующих» вводятся памятные всем альбертиевы басы *Adagio* «Лунной сонаты» Бетховена (причём, в той же тональности *cis-moll!*). Посредством сильнейшего искажения классического прообраза Шостакович констатировал тот прискорбный факт, что фашистская военщина произрастала на почве извращения великих традиций Германии.

Данный эпизод уже не может вызывать никаких ассоциаций с тоталитаризмом отечественного образца, и всем остальным своим материалом Седьмая симфония безусловно более всего и прежде всего сопряжена с событиями начала Великой Отечественной войны, что сюжетно представлено с поразительной зримостью и наглядностью, почти плакатно.

Симфония открывается картиной благоденствия мирных дней жизни страны. Но следует отметить подтекст, чутко вносимый композитором в звучание темы главной партии. Излагаемая в светлом и ясном *C-dur*, она наделена гимнически-величальными чертами и олицетворяет созидательные усилия, кипящие на просторах большой земли.

Вместе с тем в её пружинящей энергии заложена потенция «боевого» настроя, а в присущей ей батальной характерности присутствует готовность к отпору. Поэтому на неё закономерно возлагается функция сопротивления вражескому нашествию, а в репризе – патетика всенародных страданий и осмыслений обрушившегося бедствия.

Аналогичную метаморфозу претерпевает в репризе и тема побочной партии: мягкий, умиротворяющий лиризм её проведения в экспозиции преобразуется теперь в эпитафию солирующего фагота.

Грандиозное симфоническое полотно I части первоначально задумывалось автором в качестве самостоятельного программного произведения. Развернув замысел в четырёхчастную композицию, он справедливо посчитал необходимым ответить на I часть столь же могучей фреской финала. Его сюжет основан на движении от мрака и подавленности, от скорби и тяжёлых раздумий к борьбе, ратному ристалищу и через них – к вере в неизбежную победу справедливости.

При этом примечательны два момента. Батальная токката даёт новый поворот в освещении военной темы, который можно обозначить формулой *война – это работа*. А общая панорама финала заключена в обрамляющую её смысловую арку: в начале – симптоматичный пейзажный образ *предрассветного* тумана (предвосхищая грядущее возрождение жизни), в конце – мощно, непререкаемо «вколачиваемый» апофеоз грядущей победы.

Между I частью и финалом, как двумя исполинскими сказами о войне, находятся части-отстранения. И как раз они в той или иной степени соотнесены с образом города на Неве. Здесь уместно напомнить, что вне всяких сомнений именно он являлся для композитора исходным импульсом создания симфонии.

Вот слова, публично произнесённые тогда Шостаковичем: «*Высоким подъёмом, небывалым патриотизмом дышит сейчас, в суровые дни войны, наш прекрасный город Ленинград. Лютый враг человечества – гитлеровская стая разбойников – пытается лишить его*

свободы, счастья и радости. Но тщетны попытки этих злодеев. Ленинградцы, от мала до велика, преисполнены решимости отдать все свои силы, всю свою энергию, весь свой опыт делу защиты великого города» [15, 89].

В основных разделах II части можно уловить петербургские флюиды, идущие от белых ночей. Лиризованное скерцо предстаёт здесь в зыбких контурах интермеццо с характерным для него эффектом *интер* (между), как бы своеобразным «зависанием» состояния духа и души. Однажды композитор обмолвился, что эта музыка напоминает ему сновидение. Действительно, всё здесь несколько призрачное, блуждающее, предстающее в «неверном» свете.

И если это отдохновение, то в согласии с условиями военного времени оно наполнено ощущениями насторожённости, затаённости, даже робости и боязливости. Такого рода особенности более всего ощутимы в репризе, после пережитого вторжения чуждых сил, о котором говорилось выше.

Следующая часть неизмеримо отчётливее по своей семантической сути. Это воспоминание о великом городе его царственно спокойных времён. И композитор добивается иллюзии пространственной перспективы сменяющих друг друга экспланад с их декоративно-архитектурными очертаниями, созвучными представлениям о петербургском ампире.

Посредством этой великолепной «декорации» музыка выводит к высоким обобщениям общечеловеческого свойства. Хоралы духовых, имитирующих органное звучание, и возвышенная пластика мелоса струнных торжественной патетикой «бахианства» и общим неоклассическим складом призваны напомнить о вечных истинах Разума и Красоты, о величии человеческого духа.

Возможно, не случайно эта часть, непосредственно отсылающая к родному городу композитора, оказалась из трёх последних в цикле самой протяжённой по времени. И столь же не случайно созерцание великолепных достопримечательностей при мысли о возможности их уничтожения вызывает в *Allegro* среднего раздела вспышку благородного гнева, клочкотание эмоций сопротивления, переходящего в священную битву с силами зла.

Ярко патриотическая окрашенность Седьмой симфонии недвусмысленно говорила о том, что все внутренние проблемы и противоречия должны отступить перед угрозой порабощения внешним врагом — страна превращается в оцетинившийся стальной монолит, жи-

вущий единственной целью: выстоять в великой битве. И при всём драматизме симфония полна оптимизма.

Однако следует признать, что то был оптимизм *незнания* истинного размаха предстоящих бедствий и очень нескорого завершения только что начавшейся войны, неслыханной по жестокости и принесённым неисчислимым жертвам.

* * *

В качестве близкой параллели к легендарной Седьмой Шостаковича вкратце рассмотрим **Двадцать вторую симфонию Николая Мяковского**, написанную в том же 1941 году. Разумеется, здесь нет картинно осязаемой конкретики «эпизода нашествия» и отсылок к Петербургу-Ленинграду, более сжат общий масштаб, и партитура адресована обычному составу оркестра.

Однако в целом смысловая траектория симфонии близка Седьмой Шостаковича: от мирной предвоенной жизни через нарастающую встревоженность и констатацию обрушившихся тягот и невзгод к мотивам вздымающегося сопротивления, к развороту мужественного начала и властной поступи защитников Родины, исполненных непреклонной воли, боевого духа и вступающих в победоносное сражение (твёрдый маршевый шаг и батальные эффекты финала) – здесь мы опять-таки имеем дело с естественным для первых месяцев войны оптимизмом незнания подлинного масштаба предстоящих испытаний.

Аналогичны также эпическая окрашенность произведения (максимальной концентрации она достигает в монументальном апофеозе, венчающем симфонию) и черты плакатности, особенно ощутимые в призывно-ораторских произнесениях.

Конечно же, симфонию Мяковского отличал и целый ряд сугубо индивидуальных моментов. Композитор удовлетворился циклом из трёх частей и более того – он добивался определённого единства, объединяя их приёмом *attacca*, а его стремление выстроить обобщённую сюжетно-нарративную канву получило отображение в жанровом обозначении *Симфония-баллада*.

Чисто «мяковский» поворот содержания находим во II части, где то, что озаглавлено автором как «Колыбельная», становится ноктюрном углублённо психологического наклонения: ночь жизни души, когда все переживания обострены и наполняются сумраком, тоскливостью, тягостной озабоченностью.

Столь же индивидуальна и неоднократно поднимающаяся в этой симфонии тема преодоления личностно-субъективного на пути слияния с монолитом всеобщей жизни, вдыхающей в сопричастного к ней твёрдость, уверенность, побеждающую силу.

Добавим к сказанному и такой индивидуальный штрих: в согласии со свойственным композитору тяготением к пейзажной образности, он набрасывает картину жизненного пути человека военных лет на фоне волнующейся нивы бескрайних просторов русского ландшафта.

* * *

Рассмотренная выше Седьмая симфония *Дмитрия Шостаковича* стала первым звеном его драматической эпопеи, непосредственно связанной с событиями Великой Отечественной войны. Центром этой эпопеи справедливо считается, пожалуй, самое выдающееся творение композитора в данном жанре – **Восьмая симфония**, написанная в кульминационный год военных событий.

1943-й стал точкой максимального напряжения и окончательного перелома в ходе войны (зимой этого года завершилась Сталинградская битва, а летом на Курской дуге произошло решающее сражение танковых армий).

Но тогда же со всей отчётливостью предстали страшные разрушения, бессчётные жертвы и бездонная мера людских страданий, принесённых войной. Всё это побудило композитора подняться над локальным и патриотическим к глобальным осмыслениям и в призме событий войны поведать о катаклизмах, сотрясавших мир в XX столетии.

Подобный уровень художественного обобщения сделал Восьмую симфонию центральным произведением творчества Шостаковича вообще: если бы возникла необходимость составить себе представление о композиторе всего по одному его произведению, то следовало бы назвать именно эту симфонию, так как в ней словно в кристалле отразилось всё самое характерное для его стиля и для проблематики его творчества.

Ситуация эпицентра военной страды осмыслена в данной симфонии в философско-трагедийном плане. Разворот в подобную плоскость был обусловлен осознанием происшедшего за время, минувшее после завершения предыдущей симфонии: непредставимая дотоле чудовищность злодеяний милитаризованной орды, безмерность поне-

сённых жертв и разрушений и вместе с тем неслыханное мужество народов, поднявшихся на борьбу с фашистским порабощением.

Вот жизненная почва, на которой вызревала по-новому понимаемая художественная концепция непримиримого конфликта гуманизма и противостоящих ему сил зла, жестокости, человеконенавистничества. Именно эти силы оказываются в симфонии фактором, определяющим конфликтное напряжение и формирующим сюжетный остов симфонического повествования.

Их исходным сгустком становится образность начальной из двух кульминаций, возникающих на стадии разработки I части. В жанровом отношении это, казалось бы, всего-навсего примитивный марш, но за его примитивизмом кроется устрашающе-варварская энергия тотального попрания всего и вся.

Она в общей исступлённости характера, в яростно топочущем ритме, в рёве медных духовых и в специфической «тупости» битонального изложения (*b–e*). Отсюда на последующее портретирование негативной стихии проецируются черты откровенно одиозного обличья, бездушная механистичность, комплекс агрессивности, оргия разрушительных и подавляющих воздействий, то есть то, что однозначно воспринимается как разгул военщины.

Иные ракурсы её обличья представлены в следующих двух частях симфонии. Важнейший из них метафорически можно обозначить как *воинство на параде*. По своей жанровой природе это опять-таки марш, но предстающий в крайних разделах II части в очертаниях шествия-выплясывания, а в среднем разделе III-ей – в формах «гарцующего» галопа.

И в обоих случаях перед нами разворачивается своего рода «блицкриг» – торжествующий, победоносный, исполненный крикливой бравуры, помпы, похвальбы. Этой шумной мишуре соответствуют плакатные краски, фанфарный тематизм, приправленный *glissandi*, треск и грохот ударных и уподобление звучанию духового оркестра.

Дух наступательного ажиотажа, пыл воинственного натиска, а также мощь и размах укрупнённых линий, яркий декоративный блеск, заведомая эффектность и внешняя импозантность – всё это способно произвести впечатление и невольно увлечь.

По-своему может показаться забавным комикование в среднем разделе II части, где залихватский посвист флейты и кларнета *piccolo* сопровождается нарочитым несовпадением гармонических функций и кадансовых формул. Однако при внимательном вслушивании в эту

музыку настораживает явно гротескный излом интонационного рисунка и марионеточное фиглярство юмора на солдафонский манер.

И точно так же в остальном материале только что рассмотренных эпизодов демонстрация силы, преподносящая потенциал милитаризма, быстро обнаруживает хищный азарт и зловещую готовность подминать, крушить, уничтожать, что становится особенно очевидным ввиду эскалации «негатива» в ходе развёртывания II части (посредством неуклонной динамизации и фактурного насыщения).

Симптоматично завершение этой части – растворяющаяся в далях пространства кода, «уходящая в поход». Она закономерно подводит к тому, что в смысловом содержании следующей части, опять-таки выражаясь метафорически, можно обозначить как *военщина в деле*. То, что представлено в основных разделах данной части, относится к числу так называемых злых скерцо Шостаковича, но среди них это – несомненно, самое ужасающее.

Из возможных ассоциаций на предмет обрисованной здесь картины наиболее точной видится следующая: *мясорубка войны*. Это то, что провидчески подметила Зинаида Гиппиус ещё в начале Первой мировой (стихотворение «Всё она», 1914).

*И работает машина,
И жуёт, жуёт война...*

Композитор воссоздаёт зримый образ людской бойни, едва ли не с «физиологической» натуральностью имитируя механизм истребления, методично перемалывающий жертву за жертвой.

В качестве основных ресурсов соответствующей изобразительности выступают устрашающая метаморфоза форм *perpetuum mobile*, автоматизм мерно-безостановочной остигатной пульсации, клююще-долбящая токатность, пронзительные кличи-сигналы деревянных духовых броском на октаву и нону вниз (напоминая воющий свист падающих фугасных бомб), «рёв» высокой меди, тяжёлые удары-*sforzandi* оркестровой массы – всё это на уровне самых элементарных способов воздействия, в основном через средства оголённой фактуры, напрочь лишённой «души и сердца».

* * *

Предчувствие реальности подобного кошмара запрограммировано в Восьмой симфонии изначально, поэтому открывающая её те-

ма-эпиграф исполнена страстной патетики гнева, противления, сурово-скорбного порицания (в её декламационном складе явственно ощутим публицистический жест).

Отсюда протягивается арка к генеральной кульминации всей симфонии, которая приходится на стык III и IV частей, соединённых друг с другом приёмом *attacca*. На высшем гребне разгула милитаристских злодеяний, когда разрушительная стихия достигает своего апогея, возникает тема пассакальи, интонационно связанная с темой-эпиграфом, и в её произнесение мощным унисоном струнных вложен ещё более сильный заряд пафоса гнева, протеста и осуждения – так звучит скорбный голос, взывающий к разуму, совести, человечности.

Другой тип реакции на экспансию сил зла – скорбные медитации, которым сознание человека предаётся после обрушившихся на него испытаний. Так, в ответ на драматические события, разворачивающиеся в разработке I части, звучит своего рода эпитафия, при всей кажущейся отстранённости внутренне наполненная эмоцией боли и сострадания. Этот протяжённый монолог английского рожка по своей смысловой функции в точности напоминает аналогичный эпизод в I части Седьмой симфонии, где звучало *solo* фагота.

Данная образная сфера ещё более развёрнутой предстаёт в IV части, следующей после предшествующих ей двух злых скерцо. Пережитые потрясения ввергают в состояние прострации, настолько очевидны симптомы обессиленности, подавленности, опустошённости и оцепенения, настолько слабо и тихо мерцают отдельные признаки жизни.

Музыка звучит глухо, потерянно, характерен её ладовый состав с обилием пониженных ступеней, она всё более растекается зыбкими туманами, приобретая призрачно-фантастический колорит и тем самым уводя за порог реального.

Вырастая в мрачный ритуал, сопровождаемый горестными плачами и стенаниями, эта часть в целом воспринимается как реквием по миру, раздавленному машиной войны, поверженному во прах.

При всей «разорванности» сознания разум человеческий продолжает рефлексировать, и предметом тяжёлых раздумий становится здесь понимание невероятной непрочности бытия. Не случайно композитор в очередной раз опирается при этом на излюбленный им трагедийный жанр пассакальи, предстающей в форме 12 вариаций на *basso ostinato*.

Собственно мысль человеческая как таковая самоценно произрастает в обширнейшем «поле» главной партии I части. Представлятельствуя взыскующий человеческий дух, она имеет вполне конкретную адресованность – это, конечно же, Великая Отечественная, поскольку интонационное ядро темы непосредственно связано с «эпизодом нашествия» из Седьмой симфонии. И очень важно, что напряжённейшие витания интеллекта, осознающего и анализирующего происходящее, сопряжены с проникновенной человечностью, согреты теплом сопереживания и сострадания бедам людским.

Помимо множества смысловых и эмоциональных оттенков, которыми наделён этот бескрайний поток осмыслений, обращает на себя внимание амбивалентность психологического спектра: музыка звучит одновременно хрупко и мужественно, её наполняет гнетущий сумрак трагических констатаций, но вместе с тем ищущий разум всеми силами тянется к свету, а затаённому отчаянию сопутствует вера в то, что в конечном счёте верх одержат добрые начала жизни.

К отмеченным выше граням гуманистической сферы (гневный протест, скорбь, мыслительный процесс) оазисом душевной отрады присоединяется лиризм побочной партии I части. Будучи одним из художественных откровений Шостаковича, этот тематизм пленяет своей возвышенной красотой, поэтичностью и тонко претворённой национальной почвенностью (распевность, опора на тоническую квинту, размер 5/4).

И всё-таки он никогда не звучит открыто, свободно, широко, привольно. Печать военного времени сказывается в еле слышном произнесении, в некой невесомости парящей мечты о мире и тишине, в общей, в чуть анемичной заторможенности движения, за которой угадываются сомнения в исполнении благих пожеланий.

В целом, образы гуманистического плана наделены высоким благородством и глубокой одухотворённостью, олицетворяя лучшее, что есть в человеческой натуре. Они выступают в качестве абсолютного антипода силам зла и разрушения, чему по-своему служит резко выраженное тембровое расслоение: «холоду» деревянных, «рыку» меди и устрашающим *tutti* противопоставлена пластика звучания струнных.

Однако представлено ли взаимодействие этих двух образных сфер в формах конфликта как такового? Их прямого противоборства в Восьмой симфонии практически нет: есть разгул военщины и есть реакция на бесчеловечность исходящего от неё. Лишь в разработоч-

ном разделе I части наблюдаются слабые попытки противостоять насилию, что предположительно можно считать за подобие конфликтного столкновения. Причём это сопряжено с ощущением заведомой обречённости.

Вот почему после пронёсшейся бури мир закономерно предстаёт в репризе как поколебленный в своих основах, подвергшийся разрушению и опустошению. И только кода с её растворением в сумрачной тишине даёт зыбко мерцающий свет надежды, робкий намёк на неистребимость жизни.

* * *

Как и в Седьмой симфонии, I часть здесь представляет собой грандиозное, «самодостаточное» полотно, но вместе с тем она оказывается «конспектом» последующего разворота событий с соответствующей конкретизацией обличья Зла во II и III частях и с прямой проекцией происходившего в её репризе на IV и V части.

При этом особенно примечательно следующее: в только что упомянутой коде I части уже запрограммировано завершение всей симфонии. *Allegretto* финала призвано нарисовать картину постепенного возвращения к жизни из психологических «руин» жесточайшей депрессии предыдущего *Largo*. Раскрывая стремление отстраниться от пережитого в хороводе светлых образов, музыка, тем не менее, в конечном счёте замирает, истаивая на трезвучии *C-dur* в тихих бликах насторожённых ожиданий лучшего.

В этой хрупкости человеческих упований и в отмеченной выше слабости противления Злу, которое беспрепятственно правит свой пир в центре симфонии (II и III части), прослушивается мысль о том, как беспомощен гуманизм в его столкновении с насилием и жестокостью.

Трагедийность данной концепции обостряется ввиду присущего ей сильнейшего акцента фатальности. С ним связана вся цепь основных кульминаций. Генеральная из них возникает в «точке золотого сечения», на стыке III и IV частей, олицетворяя собой устрашающий знак неотвратимого заклятия человечности на алтаре жестокосердия и попрания.

Все остальные кульминации базируются на теме-эпиграфе, которая выполняет в симфонии роль сквозного лейтмотива – они передают роковую катастрофичность бытия XX столетия в различных смысловых градациях: и как обвалы извечного проклятья, нависаю-

щего над миром, и как скорбно-пронзительный глас взываний к совести и разуму *homo sapiens*, и как суровое предостережение, напоминающее о всечасно грозящих человеку опасностях, бедствиях и страданиях.

По мысли Шостаковича, трагизм положения вещей усугубляется тем, что в человеческой натуре едва ли не с равным успехом могут корениться как добро, так и зло. Эту нелицеприятную диалектику он вскрывал посредством так называемых тем-оборотней (их далёким прообразом можно считать метаморфозы темы возлюбленной в «Фантастической симфонии» Берлиоза).

В I части Восьмой симфонии полярную трансформацию претерпевает тема главной партии: будучи в экспозиции воплощением страждущей гуманности, она в кульминационной зоне разработки превращается в «поганный пляс» марширующей военщины, свидетельствуя тем самым, как чудовищно может пасть человек (впервые совершенно аналогичный опыт беспощадного изобличения был проделан композитором в I части Пятой симфонии).

Если Седьмая симфония в известной мере воспринимается как «политический документ» Великой Отечественной, то Восьмая является художественно-философским исследованием Второй мировой в целом, смыкаясь своим глобализмом с «предвоенной» Шестой. И хотя, по словам автора, он стремился *«отразить страшную трагедию войны»* [15, 138], в своих обобщениях он поднимается здесь к полномасштабному воплощению узловой проблемы бытия, так обострившейся в XX столетии: извечный конфликт гуманизма и противостоящих ему сил.

Восьмая симфония – это не только *центральное* произведение *центрального* для Шостаковича жанра *центрального* периода его творчества. Её с достаточными основаниями можно расценивать как вообще *центральное* его произведение и, возможно, всей музыки XX века, поскольку здесь, как в призме, сходится смысл и суть художественного мышления и стиля самого выдающегося композитора прошлого столетия.

Не случайно, просмотрев партитуру Восьмой симфонии в 1949 году, он, кажется, единственный раз в жизни позволил себе похвалу в собственный адрес: *«Я был поражён достоинствами этого сочинения. Мне показалось, что, сочинив такое, я могу быть горд и спокоен. Я был потрясён тем, что это сочинение сочинил я»* [1, 85].

Как и только что рассмотренная Восьмая симфония Дмитрия Шостаковича, **Вторая симфония Арама Хачатуряна** (1943) создавалась в самый трудный, переломный год Великой Отечественной войны. Для знающих творчество Хачатуряна её появление было почти неожиданностью. Ведь всего только год назад состоялась премьера «Гаянэ», этого неотразимо жизнерадостного полотна. А здесь – грозная атмосфера, сгущённый трагизм, безутешное оплакивание бесчисленных жертв.

В многогранном даровании композитора, пожалуй, впервые открылась способность с такой силой передавать пафос скорби и страданий. Причём среди его коллег того времени именно он сумел с особой остротой выразить глубокое переживание происходящего. Достаточно сопоставить эмоциональный строй его произведения с наиболее трагичной из военных симфоний Шостаковича – Восьмой.

Примечательно, что экспрессия болевых эмоций, придающая Второй симфонии черты реквиема, определяет облик I части, в которой обычно главенствуют действенные состояния. После нескольких вступительных тактов, которые сами по себе воспринимаются как сурово-трагедийный пролог, в качестве основной темы звучит проникновенное *lamento* в траурных тонах и с оттенком подавленности. Это песнь страданий, и стонущее-причетная природа её интонаций особенно заметна в репризе.

Трагедийное начало, доминирующее в I части, затем напоминает о себе в завершении среднего раздела II-й и составляет весь смысл следующей части, о которой композитор писал: *«Я обратился в III части к жанру реквиема. Это реквием гнева, реквием протеста против войн и насилия. Я использовал при его сочинении народную армянскую тему, которую пела мне в детстве мать, тему народного плача. Помню, как она плакала, когда пела “Песню охотника”»* [14, 163].

*Охотник, брат, в горах один
Ты рыщешь целый день.
Тебе не встретился ль мой сын,
Мой мальчик, мой олень?
Затосковал, ушёл он прочь,
Мой мальчик, мой цветок,*

*По диким кручам день и ночь
Блуждает, огонёк.*

III часть воссоздаёт картину траурного ритуала: вначале – многолюдное скорбное шествие, затем плач и надгробная речь, а в конце собравшиеся как бы удаляются с места погребения. С точки зрения обрядового характера этой картины обращают на себя внимание интонации отпевания (они особенно отчётливо прослушиваются, когда вступают медные духовые).

Помимо упомянутой композитором народной песни-плача, существенную ритуальную функцию выполняет и введённая в центре этой части средневековая секвенция *Dies irae*. Она не утрачивает здесь и своего традиционного семантического назначения служить символом смерти. Но при всём том в смысловом отношении Хачатурян кардинально изменяет трактовку древнего напева, снимая надлично-роковую выразительность и «очеловечивая» его, так что канонический символ Судного дня звучит здесь как проникновенная *Lacrimosa* («Слёзная»).

При всей значимости образов скорби и страдания рассматриваемое произведение отнюдь не является симфонией-трагедией. Это скорее *оптимистическая драма* – тип концепции, столь характерный для советского искусства данного периода.

Противостояние трагизму запрограммировано с самых первых тактов симфонии. Открывающее её звучание набата несёт в себе не только знак бедствий, но и протестующее начало, призыв к отпору (значимость этого мотива побудила Г.Хубова предложить название «*Симфония с колоколом*», что было одобрено автором).

И на протяжении I части неоднократно вскипают порывы героической решимости, выливающиеся в воинственный пыл батальных схваток, однако в коде мотив колокола погружается в зыбкий сумрак неопределённости и тревожного неведения, как бы повисая на многоточии.

Следующая часть во многом выводит из этого состояния. Причём очень характерно, что её музыка как бы «выплывает» из зыбкого «тумана» окончания предыдущей части, постепенно выводя на «театр военных действий», и разворачивается различными гранями своеобразно поданного военного скерцо.

То, что было намечено в мужественно-скерцозном элементе связующей партии I части, вырастает здесь в позитивно окрашенную

экспансию батального азарта, основанного на мощной энергетике неукротимого натиска остигатных ритмов. Изначально заложенные в этой музыке блеск и «гарцующая» отвага выливаются к концу части в радостное кипение победного празднества.

Рассмотренная выше III часть как будто бы возвращает к исходной настроенности с соответствующим затемнённым колоритом, но переводя состояние скорби в более объективный план. Погребальный ритуал отнюдь не предстаёт как нечто горестно-обессиленное, наполненное тоскливым унынием.

Скорбь утрат рождает чувство протеста, стремление к отпору, и возникающий на кульминации шествия лейтмотив набата — это «*гроздь гнева*» (воспользуемся названием известного романа Д.Стейнбека). К тому же прорываются настойчивые зовы-кличи трубы, и в связанном с ними нарастании решимости, даже в воинственной окраске уже прослушивается предвосхищение победного гимна IV части.

В ней происходит окончательное преодоление трагизма. Причём финал «выплывает» из предыдущей части подобно тому, как II часть возникала из I-й. После нарастающих провозглашений фанфарного вступления звучит торжественная, покойно-лучезарная тема хора валторн, поддержанная яркой выразительностью широких фигураций струнной группы.

Это торжественная песнь победы, и её четырёхкратное проведение на протяжении части перемежается контрастными эпизодами, напоминающими о битвах и пережитых страданиях. В коде вторгается суровый мотив колокола, что призвано подчеркнуть мысль: окончательное торжество ещё впереди, но оно неизбежно.

Таким образом, траектория Второй симфонии вычерчена как движение от грозного набата и всепоглощающей скорби через вспышки всё более активного противодействия и нарастание оптимистического тона к апофеозу грядущей победы.

Прокофьев свою Пятую симфонию, созданную годом позже Восьмой Шостаковича и Второй Хачатуряна, назвал «*симфонией величия человеческого духа*» [12, 252]. Рассмотренное произведение во многом предвосхищало подобную направленность не только идеей преодоления невзгод и безусловной верой в грядущую победу, но и эпической монументальностью повествования, а также классическим совершенством формы (в том числе с точки зрения диалектики взаимосвязи частей симфонического цикла).

Концепцию Второй симфонии можно было бы определить заголовком знаменитой эпопеи Л.Толстого – «*Война и мир*». И не первое, а второе из этих понятий становится в ней центром притяжения. Этот порыв к жизни с поразительной осязаемостью передан в среднем разделе II части.

Мелодия струнных здесь буквально прорывается сквозь заслоны «войны» (непрерывно звучащие фанфарно-сигнальные кличи духовых инструментов). Опираясь на густую педаль органного пункта и как бы отталкиваясь от неё, эта взволнованная мелодия (*Andante con passione*) устремлена ввысь, вновь и вновь взмывая в «чистое небо» (ещё одно памятное название – на этот раз фильм Г.Чухрая), олицетворяя собой страстные чаяния о счастье, человечности и желанном мире. И суть образа в данном случае – лирика души, овеянная дыханием военных гроз.

* * *

Завершая обзор наиболее значительных музыкальных откликов на первые годы Великой Отечественной, вернёмся к творчеству ведущего композитора-летописца той поры, каким был *Дмитрий Шостакович*. Естественно, что в центре его произведений тех лет оказался человек войны.

Композитор портретировал его многообразно – как в сложном, интеллектуализированном ракурсе (Вторая фортепианная соната), так и в совершенно демократическом ключе, в качестве рядового участника событий. Превосходным примером второго рода являются «Шесть песен на стихи английских поэтов».

Упомянув эту вокальную серию, стоит сказать, что Шостакович всегда охотно отзывался на конкретные события, на реальные запросы времени или на то, что тогда именовалось «соцзаказом» (будь то музыка к фильму или что-либо «по случаю»).

Вот и касательно данного произведения импульсом послужил «случай». Дело в том, что ситуация второго года Великой Отечественной войны настоятельно требовала открытия «второго фронта». Союзниками должны были выступить прежде всего Великобритания и США, то есть англоязычные страны.

Побудить их к активным действиям, пробудить необходимые чувства дружелюбия – вот что являлось побудительной причиной возникновения этого цикла. И, исходя из чисто политического посы-

ла, композитор создаёт шедевр, одно из лучших своих вокальных произведений.

Преддверием к нему в творчестве Шостаковича послужила музыка к спектаклю БДТ «Король Лир» (1941), где выделилась именно вокальная часть – баллада и песни шута, в которых за сатирическим «текстом» хорошо прослушивается «подтекст» сострадания к человеку в его горестях и невзгодах.

Отголоском-послесловием к рассматриваемому циклу стала серия сделанных в 1944 году обработок под названием «Восемь английских и американских народных песен на тексты Р.Бёрнса и других поэтов» (в переводах С.Маршака).

Итак, **«Шесть романсов на слова английских поэтов»** для баса и фортепиано (1942, редакция с большим симфоническим оркестром – 1943, с камерным оркестром – 1971). Повествование ведётся от лица человека из народа, но при всей простоте высказывания (в том числе благодаря опоре на строфическую форму) его облик наделён глубиной и объёмностью.

Опираясь на старинную английскую поэзию, композитор проецирует давние ситуации на середину XX века и прежде всего на облик человека войны тех лет. Приметы переживаемого исторического этапа несомненны.

Они вполне отчётливы в господствующих здесь сумрачно-тревожных медитациях трёх монологов: № 1 «Сыну» (У.Рэли – Б.Пастернак), № 2 «В полях» (Р.Бёрнс – С.Маршак) и № 5 «Сонет № 66» (У.Шекспир – Б.Пастернак). В различных гранях преподносятся томительные раздумья о несовершенстве мира, и мерцает печаль бытия, вырванного из своего естественного течения. При всём том удерживается объективность и сдержанность тона, говорящая о мужественном жизневосприятии.

Совсем иначе атмосфера времени передаётся в № 3 «Макферсон перед казнью» (С.Бёрнс – С.Маршак) и в № 6 «Королевский поход» (слова народные – С.Маршак), которые сродни военным скерцо инструментальных произведений Шостаковича.

В этих ярких бурлесках обрисована бравада солдатских походов, бесшабашная удаль вояк (в тексте первого из только что названных номеров: *«Пусть выйдут десять смельчаков, я одолею всех»*), азарт игр со смертью, когда, согласно присловью, *«всё трын-трава»* и *«море по колено»* (*«Так весело, отчаянно шёл к виселице он. // В последний час в последний пляс пустился Макферсон»*). Используемый здесь ве-

сёлый гротеск с примесью русской скоморошины служит олицетворением насмешки над страхами и опасностями.

Особняком в данном цикле стоит № 4 «Дженни» (Р.Бёрнс – С.Маршак). Эта чудесная зарисовка, напоминающая «музыкальную шкатулку», уводит в эмпиреи сокровенных грёз. В её нежных, звончато-питtoresкных красках заключена притягательная поэтика жизни, её манящее волшебство, возносящее над тяготами и юдолью бременного существования.

К сказанному стоит добавить, что «след в след» за вокальной серией Дмитрия Шостаковича «Шесть романсов на слова английских поэтов» появляется вокальный цикл Георгия Свиридова «Из Шекспира» (1944). Побудительным мотивом его создания также послужили «союзнические» соображения, связанные с настоятельной необходимостью активизировать боевые действия «второго фронта».

Освобождение

1943 год, который в предыдущем очерке отмечался как год максимального напряжения, в то же время стал точкой отсчёта освобождения – теперь колесо войны неуклонно покатилося с берегов Волги на запад.

Симфония-кантата «На поле Куликовом» как концепция предвещения войны стала в творчестве *Юрия Шапорина* преддверием его уже во всех отношениях *военной* оратории «Сказание о битве за Русскую землю» (1944). В ней последовательно, этап за этапом, воссоздаётся целостный, законченный цикл эпопеи происходившего тогда с прогнозированием ближайшего будущего: предвоенная жизнь, фашистское нашествие, страдания народа, борьба и победа, возвращение мирных дней – то есть траектория Великой Отечественной войны прослеживается в абсолютной полноте.

Важной особенностью данного произведения является подчёркнуто позитивный строй образов, поэтому при всей объёмности и многоплановости его всеохватывающего содержания здесь нет обрисовки врага как такового. События и ситуации раскрываются только в призме восприятия единственного героя – народа, борющегося за свободу своей земли.

Следовательно, нет здесь явно представленного столкновения антагонистических сил, и собственно исторический конфликт оказывается лишь подразумеваемым. При всём том композитору удаётся с поразительной зримостью воспроизвести атмосферу Великой Отечественной.

Очень показательна в этом отношении II часть, где передаётся такой ключевой момент, как начало войны. Намеченный в тексте образ завоевателей («Идёт фашистская беда // Ползёт железная орда») становится только поводом для воплощения в музыке ряда соответствующих реакций со стороны тех, кого намеревались поработить:

- это и горе народное, страдания, скорбь утрат, но выраженные величаво, возвышенно, благородно;

- это и патетические кличи бедствия, набатные зовы, призывные восклицания, перерастающие во всенародной подъём, в готовность к сопротивлению;

- это и поступь самой войны, батальная наступательность (ритм скачки, «скрежет металла») со свойственными ей чертами собранности, сосредоточенности, суровой решимости.

То есть сутью данной героико-драматической фрески становится не образ захватчиков, а отпор им с сопутствующим тому высоким напряжением борьбы и грозным дыханием времени.

Последующий разворот ораториального повествования отталкивается от чувства глубокой скорби, переданной в III части. Это «Плач женщин», и потому используются только соответствующая часть голосов хора. Композитор избирает здесь «трагическую» тональность *h-moll*, привнося в проникновенное *lamento* причетные интонации и горестные возгласы.

Однако только в отдельных оркестровых деталях прослушиваются щемящие и стонущие обороты, целое предстаёт скорее как рассказ-раздумье. Женский хор «выпевает» печаль в широком распеве, без малейшего экспрессивного нажима, а периодически возникающие мажорные высветления выливаются в конце в длительное умиротворяющее утверждение одноимённого *H-dur*.

Таким образом, перед нами чисто эпическая форма преподнесения, казалось бы, столь эмоционального состояния, как скорбь. За подчёркнутой сдержанностью её излияния кроется мудрая мысль: всё неизбежно пройдёт, раны зарубцуются, жизнь победит.

Ещё больше оснований для просветлённости высказывания содержали в себе обряды поминовения (X и XI части). В их ряду довольно неожиданным с точки зрения нормативов советского искусства того времени предстаёт действие, творимое во втором разделе X части (со словами «*Да будет лёгкою земля родная // Всем павшим за неё*»).

Это всенародное приношение памяти павших композитор оформляет, отталкиваясь от погребальных ритуалов русской культовой традиции, в том числе имитируя антифонное звучание молитвенных песнопений под сводами храма (здесь ему понадобились все три солиста и два смешанных хора).

Очень по-разному трактуется другая очень важная для «Сказания о битве за Русскую землю» смысловая грань – обращение. Поми-

мо ведущей своей ипостаси в форме патетико-публицистического призыва, выдержанного в торжественной ораторской манере (IV часть), это может быть материнское слово, произносимое в характере задушевного напутствия (первый раздел VIII части), и адресованные близкому человеку раздумья о происходящем, наделённые теплотой элегического тона (VI часть, написанная на известные строки К.Симонова «*Ты помнишь, Алёша, дороги Смоленщины...*»).

* * *

Своего рода «прелюдиями» к развороту батальной стихии становятся в оратории походные песни, по интонационному фонду и структуре ведущие свой генезис от солдатских строевых, что представлено в V и VII частях. Вторая из них примечательна внедрением в жанровую зарисовку тонкой психологической детализации: поскольку речь идёт о партизанах, постольку на передний план выходит передача движения как бы крадучись, затаившись, что изредка взрывается сполохами открытого действия.

Эти походные несли в своей, казалось бы, несложной образной структуре достаточно широкое обобщение: страна, находящаяся на марше. Отсюда всего шаг до батальных схваток (основные разделы VIII и IX частей), где отчётливо конкретизируются территории происхождения (вначале «*На волжских берегах*», затем «*В донских степях*») и последовательно воссоздаются стадии всенародной битвы — от последних приготовлений к ней с соответствующим подъёмом боевого духа («*Друг мой, брат мой, доколе // Нам терпеть поруганье?*») до жаркого полыхания пламени сражения («*Горит огнём степная даль, // Сверкает яростная сталь*»).

Именно здесь во всей полноте раскрывается столь присущий данной партитуре высокий потенциал симфонической разработки материала, включая продуманную сквозную систему лейтмотивов. В частности отсюда перебрасываются прямые тематические арки ко II части, с которой начинались грозные события оратории.

Тем не менее, при всём динамизме и при всей красочности изображения батальных картин Шапорин более всего стремится передать внутренние состояния и чувства народа, поднявшегося на защиту своей земли — это тоже отличительный знак его подхода к воплощению военной темы.

После констатации того факта, что «*в степных снегах раздавлен враг*», для автора нет уже ни малейших сомнений в исходе войны и в

грядущей мирной жизни. В этом и состоит смысл обрамляющих частей (I и XII), каждая из которых начинается словами «*Цветут сады*». Основанные на едином тематическом материале, они воспевают благодать весеннего дня, просторы родного приволья, щедроты земли («*О, светлый край!*»). Обретённое благоденствие покоя дополняется в финале воспоминанием о былых испытаниях и гимническим славлением.

Поражает исторический оптимизм, пронизывающий всё повествование, но особенно явственный в отмеченной арке крайних частей. Основная работа над ораторией велась в 1943 году, то есть в самый разгар Великой Отечественной. Премьера произведения состоялась 18 апреля 1944 года, когда сражения шли ещё на советской земле и предстояла длительная ратная страда, однако композитор абсолютно уверен в победе, а заголовком финала («*Возвращение весны*») даже предугадывает время окончания военной эпопеи.

В столь неискоренимой бодрости духа, в непоколебимой уверенности в победе правого дела нашла одно из своих выражений глубоко эпическая природа шапоринского создания, суть которой так выразительно обозначена названием «*Сказание о битве за Русскую землю*», что дополнено эпиграфом фразы из «Слова о полку Игореве»: «*О, Русская земля!*».

От эпики идёт объективированный, несколько отстранённый взгляд на остроактуальные события. Избирая в качестве героев повествования своих реальных современников, композитор рисует их образы в предельно обобщённой манере, в том числе солисты выступают у него не в индивидуализированном качестве, а как корифеи всенародного потока (Старик, Мать, Воин).

В этом же отношении показательны его отношения с литературным текстом. Сугубо оперативный материал, порой весьма далёкий от подлинно художественной выразительности (военные стихи К.Симонова, А.Суркова, М.Лозинского, С.Северцева) для Шапорина не более чем исходный импульс, вербальное указание на смысл, развиваемый в музыке, которая зачастую возносит воплощаемые образы к высотам непреходящего, извечного.

Благодаря отмеченным особенностям удаётся убедительно реализовать сверхсмысл «Сказания», состоящий в стремлении всеми силами утверждать величие человеческого духа.

Законченным образцом эпического стиля это произведение делает уже само по себе обращение к жанру оратории, как наиболее ор-

границной форме преломления эпического начала, а также опора на повествовательно-картинные способы изложения, его последовательное, неспешное развёртывание и общую фундаментальность. Причём всё это в широких связях с «богатырской» традицией отечественной музыкальной классики.

Являясь центральным творением среди кантатно-ораториальных сочинений, непосредственно обращённых к событиям Великой Отечественной войны, оно стало центральным и в творчестве самого композитора. И если в жанре военной симфонии лидером был Дмитрий Шостакович (его Шестая, Седьмая, Восьмая и Девятая), в жанре военной сонаты лучшее сделал Сергей Прокофьев (Шестая, Седьмая и Восьмая), то в жанре военной оратории ведущая роль принадлежит Юрию Шапорину.

И следует признать, что даже в этом контексте, среди отдельно взятых произведений «Сказание о битве за Русскую землю» должно быть признано наиболее грандиозным звуковым монументом драматического эпоса военных лет.

* * *

Отметив значимость шапоринской оратории, приходится признать, что и на завершающем отрезке войны в её музыкальном отображении по-прежнему лидировала симфония. И если «Сказание о битве за Русскую землю» воссоздавала события Великой Отечественной в конкретно-повествовательном ключе, то **Пятая симфония Сергея Прокофьева** (тот же 1944) основана на подчёркнуто обобщающей их трактовке.

Основные «плацдармы» обобщений Пятой симфонии, выдержанных в сугубо эпическом роде – монументальные I и III части, неспешно-мерные по изложению, написанные в укрупнённо фресковой манере, придающей звучанию широкие картинные очертания.

«Симфония величия человеческого духа» [12, 252] – таково авторское определение замысла произведения, и прежде всего это относится к I части. Её «зачин» (главная партия) воспринимается как гимн могучей державе, и утверждаемое им патриотическое чувство поддержано песенной кантиленой побочной партии, передающей ощущение просторов родного приволья.

Логика последующего разворота величавой эпики исходного для симфонии *Andante* состоит в неуклонном движении от исходного

спокойствия и уравновешенности к суровому мужеству, конфликтному наполнению и победоносной героике.

Нагнетание динамизма и драматического напряжения идёт волна за волной с постепенным выдвижением на передний план воинственной окрашенности и батальных элементов. И к концу части образ страны, во весь свой богатырский рост поднявшейся на великое ристалище, предстаёт исполненным решимости, как бы ошетинившимся, вырастая несокрушимой твердыней, способной на самый действенный отпор (впечатлению грозной мощи способствует проведение главной темы в увеличении).

Это величие общенародных деяний троекратно подтверждается соответствующими вставками в празднество финала симфонии: тема главной партии I части проводится в его вступительном разделе и коде (контрапунктом к шумному вихрю верхних голосов), а один из дополняющих её мотивов становится основой «хорового сказа» второго эпизода рондальной композиции. Такое опоясывающее IV часть троекратие (по краям и в точке золотого сечения) закрепляет эпическую фундаментальность произведения как целого.

Две другие грани эпоса Пятой симфонии обращены к печалям военного времени и раскрываются они в III части. В крайних разделах её чрезвычайно развёрнутой трёхчастной формы при всей общезначимости высказывания говорится об очень личном, даже сокровенном. Точно так же при внешней сдержанности и при формальном главенстве мажора музыка пронизана щемящей проникновенностью с приливами тоскливости и экспрессивных вопрошаний (хроматизация, малосекундовые опевания, тональные «опадания» типа *as–g*).

Такова была одна из особенностей лиризма переживаемой тогда поры, и его ностальгический оттенок отмечает жажду того желанного, что могло принести установление мира на земле. Эта элегическая поэма чуткого вслушивания в потаённую жизнь сердца особую интимность душевного излияния приобретает в завершающих тактах с их туманно-зыбкими, мерцающими звучаниями, передающими трепетную вибрацию смутных, ускользающих эмоций.

Всему сказанному отвечают сумрачные тона лироэпического ноктюрна. И точно так же как бы в ночи пребывает происходящее в многоэпизодном среднем разделе этой части. Запечатление всеобщей скорби ведётся здесь в следующих основных ракурсах:

- горестное оплакивание, вплоть до воспроизведения рыданий и стенаний (с соответствующей «свербящей» остротой интонирования);
- тяжёлый шаг траурной процессии и похоронный марш с его характерной спецификой (заторможенность движения, трелеобразные кадансы, выделение тембра солирующей трубы);
- наконец, торжественный погребальный обряд с последующей патетикой поминовения.

Понятно, что эта событийная канва соотнесена не с неким гражданским ритуалом вообще – у неё совершенно определённая адресованность, обозначенная через явственно ощутимый военный колорит.

* * *

II и IV части Пятой симфонии – два скерцо, составляющие антитезу «война и мир». Первое из них ставит перед вдумчивым слушателем массу вопросов. Важнейший из них касается эволюции, наблюдаемой в движении от экспозиционного раздела к репризе той же сложной трёхчастной формы, в которой, как помним, написана и следующая III часть.

Основная тема звучит поначалу по-моцартовски легко, изящно, с обаятельным шаловливым озорством. Но даже в её исходном изложении обращают на себя внимание безостановочная моторика *perpetuum mobile*, острота акцентов (авторское указание *Allegro marcato*), некоторая искажённость «змеистого» интонационного рисунка, внутренняя взбудораженность, а также настораживают пока что приглушённые сигналы духовых.

В ходе последующих многократных проведений путём интенсивного варьирования мелодического рисунка, гармонической и тембровой перекраски, а также посредством насыщения фактуры и динамики облик этого материала приобретает всё более деформированный, экспансивный, открыто негативный и «милитаристский» характер («злая» фоника с имитацией лязга металла и устрашающим «рыком» медных).

Столь коренная метаморфоза перекликается с тем, что не раз возникало в творчестве Шостаковича и получило обозначение *тема-оборотень*. Диалектика подобных превращений в образы зла в данном случае может быть прочитана как движение от детских забав, от внешне безобидных игр «в войну» к смертоносным играм воору-

жённых полчищ, и тогда военное скерцо II части воспринимается в лучшем случае как квази-скерцо.

Неоднозначные истолкования вызывает и трио этой части. На первый взгляд, его функция – дать временное отстранение от разрастающегося потока «милитаризации». Однако поставленная в центр экзотически жгучая и томная «испанистая» песня-танец, сопровождаемая опять-таки змеевидным обольщающим подголоском струнных, как бы гарцует, причём не без вызова и с подключением гротескных деталей, что при внешней эффектности привносит привкус сомнительности.

Эта почти театральная сценка выступает в обрамлении темы, которую обычно именуют «темой детства», отмечая её сказочный колорит. Но специфически духовая окрашенность, пронзительно звучащие тембры и резкая акцентуация напоминают скорее о фантастике Черномора, нежели о добром и милом мире детской сказки.

Всё вместе взятое говорит о том, что военное игрище продолжается и здесь, но в формах своеобразного «шоу», рисующего утехи солдатской братии.

Стихии войны в скерцо финала противопоставлены радостные настроения, которых так ожидали с приходом мирных дней. Как почти всегда у Прокофьева, данную сферу в его музыке олицетворяют отроческие мотивы, причём с ощутимыми «пионерскими» обертонами.

Празднично-игровой рефрен рондо – это безоглядно-восторженный бег, необычайная живость, ясность, простодушие, весёлый задор (в полном соответствии с ремаркой *Allegro giocoso*). Разумеется, в конечном счёте перед нами не просто «счастливое детство», а свет жизни, вера в её неискоренимость и предчувствие близкой Победы.

Окидывая рассмотренное произведение общим взглядом, можно усмотреть последовательно проведённый сюжет:

- I часть – великая страна, встающая для отпора врагу;
- II часть – портрет воинства, причём воинства вообще, в срезе Второй мировой войны;
- III часть – печали и скорби, принесённые войной;
- IV часть – радости мирной жизни, которые ожидаются по завершении суровых испытаний.

В ходе рассмотрения музыки военных лет постоянно отмечалась присущее ей чувство уверенности в благом исходе великой битвы, и Победа пришла. Из множества произведений, посвящённых ей, выделим две симфонии – Девятую Шостаковича, написанную по свежим следам майских дней, и появившуюся несколько позже Третью Хачатуряна.

Девятая симфония (1945) завершала военную тетралогию *Дмитрия Шостаковича*. Написанная через два года после столь могучего создания творческого духа, каким явилась Восьмая симфония, она, как известно, вызвала в официальных кругах разочарование. От композитора, который дал высший шедевр, адресованный началу войны (Седьмая симфония), ждали теперь соответствующего художественного отклика на её окончание.

Но вместо монументально-гражданских форм, гимнических провозглашений, триумфаторских эскапад и фанфарного громогласия из-под пера композитора вышла камерная партитура для парного состава оркестра, звучанием чуть больше двадцати минут. И с Седьмой её связывала только отчётливая локальная соотнесённость: действие здесь ограничено пределами собственного Отечества.

Можно предположить, что недовольство критики имело своей подоплёкой и иные резоны. Подобно давней Шестой симфонии, эта тоже отличалась некоторыми «странностями», и за ними угадывались нежелательные подтексты.

Так, в частности здесь не оказалось никакого пафоса *«всенародного единения»* и, к примеру, в I части легко заметить характерное для неё расслоение образности на два как бы автономных пласта: есть идущее от лица интеллигенции (подчёркнутая деликатность звучания с опорой на мягкие струнные) и есть идущее словно от солдатской массы (в грубовато-жанровом характере – дуэт «зычного» тромбона и весело высвистывающей флейты *piccolo*).

Однако прежде оценим достоинства «текста», который имел все права на существование и по-своему очень примечательно раскрывал настроения победного года.

Главенствующее из этих настроений позволяет определить жанровый облик данного произведения почти однозначно – *симфония-скерцо*. Именно в таком наклонении выдержана триада частей, на ко-

торых базируется арочная композиция: начальная (I), срединная (III) и завершающая (V).

Все они в равной мере наполнены бурлящей пульсацией веселья, юмора, что поддержано стремительной, полётной моторикой и театрально-игровой динамикой с элементами буффонады. Этот ворох жизненной радости и каскад остроумия приобретает в бурлесках III и V частей характер шумной и пёстрой карнавальной суеты, а в коде финала почти галопирует в вихре празднества, победного торжества и массовых манифестаций.

Впечатление подчёркнутой ясности и гармоничности общей картины усиливается здесь благодаря явно классицистской ориентированности, что особенно заметно в I части, восходящей к гайдновскому симфонизму и где обнаруживается такой уникальный для Шостаковича штрих, как точное повторение экспозиции.

Девятая – без сомнения, самая светлая и лучезарная из симфоний композитора, и её нередко трактуют как произведение бесконфликтное, так что невольно возникает соблазн композиционно представить её как три скерцо, ярко оптимистическая сущность которых оттеняется перемежающимися их двумя напоминаниями о прошедшей военной страде (II и IV части). Но подспудно здесь намечался «негатив», речь о котором пойдёт в следующем очерке.

* * *

Казалось бы, никакого «негатива» не могло быть в **Третьей симфонии Арама Хачатуряна** (1947). Она была задумана как ода к 30-летию Октябрьской революции, однако по своей образной сути стала именно «симфонией Победы», причём в формах характерного для «сталинской эпохи» монументализма, преподносимого едва ли не в гипертрофированном выражении.

Сам композитор на этот счёт отмечал: *«Я искренне хотел написать что-то большое, торжественное, необычайное. Я хотел в этом сочинении выразить чувство радости и гордости советского народа за свою великую и могучую Родину. Отсюда появились трубы в большом количестве, это заставило меня взять орган – мне интересно было перевести орган из «духовного» состояния в светское»* [5, 201].

«... В светское» и, можно сказать, советское, а «трубы в большом количестве» – их целых пятнадцать, и это из весьма показатель-

ных штрихов подчёркнутой грандиозности симфонии, которую следовало бы назвать «Триумфальной».

Симфония, действительно, написана *«искренне»* и славит страну, одержавшую великую Победу в только что отгремевшей войне. Г.Хубов, автор одной из монографий о композиторе, находя мысль этого произведения *«неглубокой»*, утверждал: *«Торжество – в проявлении силы, сила – в проявлении торжества: вот, в сущности, к чему сводится содержание Третьей симфонии»* [14, 203].

Можно согласиться с тем, что она не претендует на глубину концепции, но в рамках обозначенной задачи (*«Торжество – в проявлении силы, сила – в проявлении торжества»*) Хачатурян создал полно, впечатляющее своей грандиозностью и красочным великолепием. Построив эту одночастную поэму Победы из трёх масштабнейших фресок, он всё главное для неё концентрирует в первом разделе.

Говоря о нём, следует заметить, что атмосферу празднества композитор любил воспроизводить в прелюдийных формах (такое находим, например, в финале Второй симфонии и в «Оде радости»). Тот же приём использован и здесь, причём виртуозный зачин большого оркестра подхватывают те самые 15 труб (блестящее *rompso* горделиво-ликующих фанфар) и орган с его мощным звучанием (патетическая импровизация в перекатах хроматических гамм).

Так «конструируется» подобие величественной триумфальной арки. После контрастного среднего раздела исходная настроенность возобновляется, усиливая состояние радостного возбуждения благодаря стремительному движению и эффектам парадных «фейерверков». Этот апофеоз державного могущества увенчан всенародным вихревым плясом.

Тем не менее, и здесь есть подтексты, которые будут отмечены в начале следующего очерка.

* * *

Неоклассицизм середины XX века находился под эгидой более широкого понятия, весьма симптоматичного для данного исторического периода. Обозначим это понятие термином *классичность*.

Оно отнюдь не обязательно означало использование каких-либо стилей прошлого. Подразумевалась ориентация на дух и принципы высокой художественной классики, что следствием своим имеет не разрыв с традициями, а творчество в согласии с ними, то есть отчёт-

ливую преемственность. В подобном контексте подлинную классичность могли обретать и совершенно современные по своей стилистике опусы.

В числе подобных опусов у *Игоря Стравинского* – «Симфония в трёх движениях». Написанная в конце Второй мировой войны (1945), она явилась одним из итогов самой тяжёлой и кровопролитной батальной эпопеи человечества.

Кроме того, она представляет собой красноречивое свидетельство того, что привычные для Стравинского декларации «чистого искусства», чуждающегося злободневной проблематики, далеко не всегда соответствуют действительному положению дел.

«Симфония в трёх движениях», как и целый ряд других произведений композитора, обнаруживает недюжинный социальный темперамент и является примером отклика на животрепещущую актуальность своего времени, в том числе обнаруживая ярко выраженные публицистические черты.

Итак, каков взгляд нашего зарубежного соотечественника на уже практически прошедшую войну из своего заокеанского далёка? Констатируя тот факт, что композитор обычно чуждался политики, всё же заметим бесспорное: его «Весна священная» явилась прямым преддверием Первой мировой войны, а «Симфония в трёх движениях» с полной отчётливостью соотнесена с событиями Второй мировой.

Это отмечал и сам автор: *«Впечатления нашей тяжёлой эпохи с её стремительно меняющимися событиями, с её отчаянием и надеждой, с её непрерывными мучениями, крайним напряжением и, наконец, с некоторым просветлением оставили след в этой симфонии»* [16, 271].

Собственно в рассматриваемом произведении столь неожиданный для Стравинского социальный темперамент заявил о себе с вступительных тактов симфонии через горячий публицистический нерв и мощную призывность набатных звучностей.

Будучи одним из итоговых произведений времени военной страды, которая к середине 1940-х в некотором роде стала для планеты уже привычным уделом, «Симфония в трёх движениях» на передний план выдвигает идею «война – это работа» или другими словами: на войне как на войне. То есть, в сущности, жизнь тех лет раскрывается не столько как драма, сколько скорее как картина военной повседневности, но повседневности именно военной.

Отсюда ощутимо грозовой общий колорит, высокий накал экспансивного двигательного напора жёстко организованной конструктивно-урбанистической материи, преобразованной на потребу батальной стихии. Это базируется на остродинамичной пульсации звуковой массы – токкатной, маршевой, репетиционно-остинатной.

Определяющую роль в раскручивании «мотора войны» играет импульсивный ритм с характерной для него предельно интенсивной отработкой разного рода синкопированных рисунков. Важной фактурной фигурой становятся росчерки-удары машинизированной «рапиры» – блестящие и колющие. Тембровый «холод» господствующих духовых и ударных инструментов подкрепляется грохотом туттийных кульминаций.

Такова общая атмосфера в крайних частях и в заключении средней. Но драматургическая траектория эволюции этой настроенности выстроена в целом на переключении из плана напряжённо-взрывчатых «будней» на полях сражений в плоскость победных итогов финала. И тогда в сопровождении последних вскипаний завершающих баталлий происходит трансформация образности в воинственное выплясывание на ратном игрище.

К сожалению, восприятие этого празднества омрачает его довольно одиозная окрашенность: brutальное громогласие и развязность повадок военщины превращают происходящее почти в оргию «ордена солдафонов» – нечто подобное в следующем очерке книги будет отмечено по отношению к отдельным страницам написанных в те же годы Пятой и Шестой симфоний Прокофьева и Девятой Шостаковича.

Свои краски в портрет человека войны приносят отстраняющие эпизоды среднего раздела I части, которые затем перерастают в интермеццо II части. Здесь воспроизводится своего рода «шоу»: в момент затишья просвещённые «люди в мундирах» предаются отдохновению, усладам мирного часа, уходя от реальности в мир изящного вымысла, грациозной шутливости, игривого лукавства.

Картинку подобного досуга композитор рисует в неоклассических контурах танца-пасторали, добродушно пародируя почерк галантной эпохи с привнесением того, что идёт от комедийно-лирической образности Россини.

Ещё один «след» обнаруживается в крайних частях симфонии, где в ряде случаев возникают явственные отзвуки русского стиля раннего Стравинского в жанровом диапазоне от старинной заплачки

до скоморошских погудок. Разумеется, функционально это совершенно иное наполнение, чем в коде «Симфонических танцев» Рахманинова, но присутствие столь ощутимых «инъекций» национального стиля в интернациональной палитре произведения намекает на роль России в развороте эпохального военного конфликта.

С точки зрения жанровой номенклатуры композитор, конечно же, имел полное право назвать своё произведение симфонией, хотя сам он больше склонялся к обозначению «Три симфонических движения». Согласно законам симфонического жанра, композицию пронизывают интонационные связи, прямая образная арка пролегает от I части к финалу и мостиком к нему, наряду с приёмом *attacca*, служит кода средней части, а сам финал в известной мере синтезирует характерные черты предыдущих частей.

Вместе с тем, эта симфония содержит в себе несомненные признаки концертного жанра, поскольку многое здесь основано на принципах концертирования и выделены солирующие инструменты (например, арфа и деревянные духовые), среди которых важнейшая роль отведена роялю с так соответствующей характеру произведения жёсткостью и остротой чисто ударного звукоизвлечения. Следовательно, жанр произведения с достаточным основанием можно определить как концертную симфонию.

Ещё одно существенное её свойство состоит в том, что, фиксируя происходящее в мире, автор предпочитает позицию стороннего наблюдателя. Исходя из характерного для себя «представленчества», он формирует концепцию скорее как некое театральное действо, широко вводя в него всякого рода игровые элементы (черты театрализации особенно очевидны во II части).

Наконец, можно говорить и о присущей этому произведению кинематографичности. Сам композитор, памятуя свои просмотры хроникальных и документальных фильмов, утверждал: *«Каждый эпизод симфонии связан в моём воображении с конкретным впечатлением о войне, очень часто исходившим от кинематографа»* [16, 268]. Конструктивно многое здесь основано на динамичном монтаже контрастных ритмических, тембровых и фактурных структур, напоминающих своего рода «кадры» в кинодраматургии.

Всё только что отмеченное (концертные черты, театрализация, кинематографичность) делает произведение Стравинского уникальным среди военных симфоний.

В завершение обзора музыкального искусства времён Великой Отечественной войны с предваряющим её этапом рубежа 1940-х годов имеет смысл проделать сводный анализ большого круга фортепианных сонат.

В Предисловии уже приводился перечень наиболее значительных образцов: Шестая (1939–1940), Седьмая (1942) и Восьмая (1939–1944) сонаты Сергея Прокофьева, Сонатная триада Германа Галынина (1939–1941), Вторая соната Дмитрия Шостаковича (1942) и Соната Георгия Свиридова (1944).

Итак, *военная соната*. Весомый массив её названных выше образцов отличается резко выраженным своеобразием. В ряду музыкальных произведений, соотносимых с данной тематикой (это прежде всего симфонии и кантатно-ораториальные опусы), они нередко выделяются радикализмом используемых выразительных средств и преломлением общей проблематики «войны и мира» в сугубо индивидуально-личностной плоскости.

Именно в фортепианной сонате тех лет с наибольшей остротой и выпуклой зримостью был передан категорически преобразившийся лик человеческой натуры. Под воздействием грозовой атмосферы времени она переживала состояние «бури и натиска», входя в координаты подчёркнутой жёсткости, мощного волевого напора и «милитаризованной» энергетики.

Принимая подчас заведомо аномальные формы, это напоминало извержение вулканической лавы, нарушившее сложившиеся на протяжении 1930-х годов нормы относительно упорядоченного бытия. Соответственно имеются в виду и его проекции на художественную практику советского искусства – в качестве установившихся к тому моменту стилевых стереотипов так называемого социалистического реализма со свойственным ему уравновешенно-позитивным тоном.

Ошеломляющий взрыв дерзкой новизны и почти нарочитую резкость выражения со всей явственностью обозначили хронологически первые образцы рассматриваемого жанра – Шестая соната Прокофьева и Сонатная триада Галынина (эта триада воспринимается как целостный сонатный цикл с тональным распорядком *h–e–H*).

В Шестой Прокофьева «флагманом» формировавшейся тогда военной образности становится тематизм главной партии I части. Его суть – мощный силовой напор, в остроимпульсивном контуре которо-

го осязаемо чувствуется игра «железных» мышц. Интонирование с сильным, решительным квартовым замахом, чрезвычайно жёсткая фоника (терпкие гармонии с тритоновыми ходами), «топочущая» фактура и форсированная динамика дополняются по-особому трактованной колокольностью, в набатных звучаниях которой слышатся призывные кличи и императивы публицистических воззваний.

Истолкования этого тематизма могут быть весьма многообразными: от достаточно позитивного восприятия, складывающегося под впечатлением захватывающей воображение могучей, даже титанической силы, до отчуждения от него, рождающего ассоциации с милитаристской стихией и свойственным ей духом агрессивности, диктата, насилия, жестокости, зла.

В любом случае несомненны признаки обличья «военизированного» человека, что в частности передаётся через специфику фанфарных триолей и пунктирных ритмов (подчас с оттенком некоего автоматизма), а также в деталях батальной изобразительности (показательна сигнальная моторика начала разработки).

Рисуется сила, идущая на разлом, с открыто волевым посылом, властно подчиняющая себе. За её неумолимым натиском и суровым «ощетинившимся» характером стоит дух воинственной экспансии (*homo feretrio* – человек нападающий).

Присоединим к этому воссозданные в музыкальном пейзаже I части обострённый конфликтно-драматический накал и не просто тревожную, а грозную атмосферу происходящего, и для нас станет очевидным качественно новый модус жизнеотношения на исходных рубежах Второй мировой.

* * *

Сонатную триаду Галынин начал создавать 17-летним юношей, а закончив её, ушёл из стен Московской консерватории на фронт добровольцем. Облик двух первых (минорных) сонат выглядит следующим образом.

Прежде всего обращают на себя внимание подчас свойственные молодой поре жизни проявления своеволия, демонстративной бравადы и «эстетики отрицания», что сказывается в спонтанно-импульсивной манере высказывания с резкими перебивами настроения и в «холодке» гротескно-саркастического тона – в чём-то композитор отталкивался от соответствующих мотивов в творчестве ранне-

го Шостаковича, в том числе опираясь в первой из этих сонат на жанровые элементы трепака-галопа.

Аскеза линейно-графического письма, острота синкопированных рисунков, использование политональных приёмов, токкатный нерв и ударная трактовка инструмента выдают явную урбанистически-конструктивистскую подоплёку звуковой ткани.

Собственно «военное» в этих сонатах хорошо ощутимо в яростном полыхании избыточной энергии с её духом вызова и откровенно грубыми «наскоками», в пронизывающей насквозь остигательно-моторной пульсации с чертами механичности и в исключительной жёсткости «колючей» фоники. Всё это отражало резко выраженный экспансивный пыл, если не сказать – агрессивность побуждений.

Свой пик образность подобного типа прошла в I части Седьмой сонаты Прокофьева – самой «военной» из фортепианных сонат тех лет, где всё выведено на уровень экстремальных величин. Составляя кульминацию художественного радикализма в творчестве данного исторического этапа, она репрезентировала предельную новизну музыкального языка. В самом деле, место и время действия очерчены здесь с полной определённой: на полях военных сражений начала 1940-х годов.

Сверхжёсткий прессинг наступательного динамизма, яростный натиск энергетического потока приобретает поистине бешеную активность, причём лихорадочное возбуждение, доводимое временами до грани неистовства и даже исступлённости, выступает в парадоксальном сочетании с холодной рационалистичностью и сухостью подчёркнуто сурового, монохромного колорита.

Батальные действия целиком базируются на обнажённой подаче стремительно мчащихся маршевых ритмов именно типа *militaire*, что в завершающем разделе превращается в полуфантастический вихрь тарантельного бега. Мало того, круг изобразительных средств, вводимых композитором, даёт слушательскому восприятию пищу для всевозможных зримых параллелей: ружейная перестрелка и треск пулёмётных очередей с их трассирующими орбитами, грохот артиллерийской канонады.

Этому отвечают общая внетональная среда (с упором в *си бемоль*), подчёркнуто диссонирующий звуковой строй и не столько фанфарное, сколько сигнальное интонирование, а также эффекты квази-морзянки, гипертрофированная острота рельефа, колкая или «долбящая» артикуляция, оглушительные обвалы звучности (глав-

ным образом в разработке), «лязгающая» фактура и её металлический блеск.

Так складывается невероятно выпуклый облик человека войны, который мобилизовал все внутренние ресурсы и с фанатичной целеустремлённостью ведёт схватку не на жизнь, а на смерть.

* * *

В финалах рассматриваемых прокофьевских сонат военная образность предстаёт в иных гранях. IV часть Шестой с определёнными метаморфозами поддерживает многие базовые параметры, характерные для исходной части: сильнейший волевой напор, тревожно-взбудораженный пульс, вращательная моторика и вихревое движение на сверхскоростях с их нарастающим напряжением, что выливается в коде в настоящий шквал яростной схватки.

Но главное в этих метаморфозах состоит в том, что экспансивная энергия переводится в русло батальной скерцозности. «Боевые действия» разворачиваются здесь с несравненным азартом, молодым задором, горячим возбуждением, что в отдельных из целой вереницы тем кульминирует выплесками ликующей радости (в жанровой подсветке, идущей от частушки и скоморошьего пляса или трепака с заливчатским посвистом). Таким образом, пусть это сопряжено с любыми опасностями и любым риском, но война для отважных сердец – в чём-то игра.

В финале Седьмой сонаты Прокофьев даёт не менее примечательный ракурс, суть которого можно обозначить формулой: война – это работа. Захватывающее *precipitato* бьющей через край энергии с фанатичной самоотдачей долбит и перемалывает некий материал в жерновах токкатного пианизма. Необычный размер 7/8 благодаря своей кряжистой угловатости придаёт мускулистому рабочему ритму ощущение особой упругости.

Дополнительную остроту звучанию сообщает подключение элементов джазовой специфики (акцентность синкоп и отголоски блюзового лада). Целое цементируется сквозной остинатностью и неуклонным динамическим разрастанием (в три волны мощных преодолений) ведёт к победоносному финишу, обретая безусловно позитивное наполнение.

То, что представлено в финалах двух рассмотренных сонат Прокофьева, в известной мере оказалось суммированным в завершающей (мажорной) сонате галынинского триптиха. Её отличает не просто

оптимистический, а даже победно-торжествующий тон, причём в этой как бы гарцующей скерцозности присутствует нота бравады молодецкой «похвальбы». И любопытно, что налёт юношеской эксцентричности сопровождается здесь частичным преломлением той же джазовой стилистики, что и у Прокофьева.

Итоговой в ряду рассматриваемых произведений можно считать Сонату Свиридова. И отнюдь не потому, что она была наиболее поздней из значительных образцов данного жанра – в её крайних частях достигнута, пожалуй, максимальная концентрация военной образности, без каких-либо отстранений и контрастных переключений.

Каждая из этих частей разворачивается практически на одном драматургическом дыхании и в одном темповом режиме (*Allegro vivo*). К тому же их объединяет конструктивная строгость языка, жёсткая графичность инструментальной ткани, острота рельефа, лапидарность изложения и главное – грозная героика с её высочайшим напряжением и массивной «экспансией», а также особая крепость и прямота изъяснения, свойственные мужественной натуре.

Сумрачно-суровая сосредоточенность I части выступает в сочетании с неистовым пылом бурного токкатно-пунктирного натиска, порождая почву для такой метафоры, как холодное пламя или «*Горячий снег*» (по названию одного из военных романов Ю.Бондарева). Упорно-безостановочный ход тяжёлой «машинизированной» силы (форсированная ритмика, грузная фактура, господство общих форм движения), отмеченный ремаркой *risoluto*, результирует в прорывах победно-гарцующего марша побочной партии с её близостью к тематизму бетховенских «Афинских развалин».

В финале моторика батального скерцо, напоминающего *perpetuum mobile*, приобретает черты почти ирреального потока летучей шквальной энергии, созвучной природным стихиям. Пианист Р.Керер, с которым автор готовил Сонату к премьере, свидетельствовал, что композитор «*требовал стереофонического эффекта в исполнении III части, где в вихре вьюги со всех сторон, то тут, то там, доносятся крики ужаса, стоны...*» [2, 37].

* * *

В резком противопоставлении образам «войны» в рассматриваемых фортепианных сонатах всегда присутствует сфера «мира». Её обычное местоположение – медленные части и «территория» побочной партии в I части.

Типовые каноны тематизма побочной партии были установлены в Шестой и Седьмой сонатах Прокофьева. В первой из них через лироэпiku привольного распева передано чувство душевной отрады, и всё здесь светло, мягко, покойно.

Русский дух ощущается в каждом изгибе раскидистой мелодики, в последующих варьированных проведениях обрастающей новыми «побегами», так что постепенно начинает звучать целый хор голосов природы. Благодаря этим пейзажным обертонам зримо рисуется милая сердцу неброская красота родной земли.

Побочная партия Седьмой сонаты даёт совершенно иной эталон лиризма военного времени. Это затаившаяся, замкнутая в себе нежность души – сугубо интимная, истончённая, почти призрачная в своей бестелесности (интонационная усложнённость прозрачайшей звуковой вязи). Мир хрупкой тишины (только *p* и *pp*) несёт в себе ощущение тревожного оцепенения, боязливости и оттенков сдержанной ламентозности. Следует признать, что образцы такой «мимозной», «охлаждённой» эмоции раньше Прокофьева дал Галынин во втором из опусов, составивших Сонатную триаду.

Что касается медленной части, то в прокофьевской четырёхчастной Шестой сонате ей предшествует своеобразное интермеццо, выдержанное в скерцозно-игровых тонах неоклассической окрашенности. Этот причудливый марш-танец с его грубоватой шаловливостью, механистичностью ритма и суховатостью стаккатированной звучности способен вызвать ассоциацию следующего рода: «мундир» в светском салоне, то есть обрисован праздный час человека войны.

Собственно медленная часть во многом перекликается со средней частью следующей, Седьмой сонаты. В обоих случаях это оазисы лирики особого рода, отличающейся на редкость гармоничным слиянием медитативного и эмоционального начал: наполненная живым чувством мысль и одухотворённое мыслью чувство.

Тожествен генезис мелоса этих частей – он в величавой, философски-умудрённой лироэпике патера Лоренцо из «Ромео и Джульетты». Как и в балете, её отличает спокойное, мерно-уравновешенное течение, дух просветлённого созерцания, подчёркнутая мягкость и теплота тона (для его обозначения в Седьмой сонате композитор присоединил к *Andante* отсутствующий в музыкальных словарях термин *caloroso* – *тепло*).

Подобные фазы полного торможения, связанные с погружением в глубины внутреннего, субъективно-личностного мира, вновь и

вновь подтверждали сокровенную красоту и высшую драгоценность мгновений умиротворения, тихого счастья, добросердечия и душевной ласки. Именно это было желанным прибежищем человечности, что с особой остротой воспринималось на фоне смертоносного грохота батальных бушеваний.

И ввиду подавляющих воздействий того же фона неизменно констатировалась незащищённость, а в чём-то и эфемерность гуманного начала. Это касалось не только «островков» тематизма побочных партий, осаждённого жёстким кольцом противостоящих образов, но и, казалось бы, «самодостаточных» медленных частей.

И если в *Lentissimo* из Шестой сонаты дело ограничивается общим налётом затаённой грусти, а в репризе чередой патетических всплесков с прорывами щемяще-вопрошающей ноты, то в развивающем разделе средней части Седьмой сонаты неотвратимо наползают мрачные тени тревог, извне врывается набатный гул тяжёлых предвещаний, что вызывает прилив глубоких душевных борений и острого страдания (взволнованное биение стонуще-плачевых оборотов).

Симптоматично, что реприза-кода этой части подаётся в резком сокращении объёма, здесь происходит своего рода распыление тематического материала, и его истаивание подводит к выводу о драматизме происшедших перемен: красота исходного состояния покоя и умиротворённости предстаёт надломленной.

* * *

Последнее из только что высказанных соображений вплотную приближает нас к коренной концепционно-драматургической составляющей рассматриваемых произведений: взаимодействие поляризованных образных сущностей, вырастающее в антитезу «война и мир». Само собой, что первое в данной антитезе – то, что было направлено «вовне» и отображало катаклизмы социума того времени, а второе – это прежде всего нацеленное «внутри», на происходившее в душе отдельно взятого человека.

Как уже можно было убедиться, в эволюционной траектории двух первых военных сонат Прокофьева противопоставление этих двух сущностей обострялось, причём со всё большей отчётливостью не в пользу «мирной» образности, то есть в направлении усиления первой (нарастание «экспансионизма») и ослабления второй (хрупкость, незащищённость). Глубинной «подпочвой» их противостояния была

возникшая на данном историческом этапе поляризация основных составляющих человеческого сознания.

Музыкально-художественное осмысление этой ситуации поставлено в центр Второй сонаты Шостаковича, которая в кругу рассматриваемых сочинений выделяется своей заведомо философской направленностью.

Соответственно тому всё здесь предстаёт в призме восприятия интеллигента, чему отвечают отсутствие «экстремизма», присущего называвшимся выше сонатам Прокофьева и Галынина, камерный склад общего звучания, подчёркнуто личностный характер изъяснения, классическая строгость мысли, эмоциональная сдержанность, рационалистичность построений (включая широкое использование полифонических приёмов).

В крайних частях Второй сонаты в различных гранях раскрывается то, что по типу содержания можно обозначить как жизненное движение (вспомним сходные образы из музыкальной классики – от хора-пролога баховских «Страстей по Иоанну» до I части «Неоконченной симфонии» Шуберта). Но это жизненное движение разворачивается в условиях военного времени, печать которого особенно явственна в исходном *Allegro*.

Свойственное ему состояние активного действия и наступательной настроенности сопровождается приливами тревожного возбуждения и вспышками мужественной решимости. Уточняющими жанрово-семантическими знаками происходящего становятся сгустки призывных и фанфарно-сигнальных интонаций, а более всего – пульсация стремительной маршевой ритмики (подобно знаменитой песне А.Александрова «Священная война», она выдержана в трёхдольном размере).

Но если начальную часть пронизывает ощущение бодрого, уверенного, целеустремлённого движения, то в финале образ интеллигента «в походной шинели» предстаёт в коренной трансформации. Связана она с возникшей на данной фазе музыкального повествования раздвоенностью сознания.

С одной стороны, фиксируется стремление быть «в строю», делаются многократные попытки постепенной активизации энергии преодолений и волевых устремлений. С другой стороны, с наименьшей настойчивостью один за другим следуют откаты в напряжённое биевание ищущей мысли, одолевают сомнения и вопросы, причём с ощу-

тимой нотой ламентозности (внутренне это заложено в характерно шостаковической теме с пониженными IV и VIII ступенями).

Таким образом, в ходе развёртывания вариационного цикла (такова форма данной части) происходят непрерывные колебания между необходимостью действовать и неотступной рефлексией. Симптоматично завершение этого процесса на «многоточии» коды произведения: затихая в блужданиях времени, уходя в сумрак и глухоту неведомости.

Можно понять появление такой концовки, если вспомнить, что соната создавалась на перепутье между двумя военными симфониями – Седьмой с её оптимизмом незнания истинных масштабов войны и Восьмой со свойственным ей осознанием неслыханного трагизма событий Второй мировой.

Происшедшая в финале смена «координат» жизнеощущения и столь выраженная «регрессия» возникает не без воздействия того, что наблюдаем в медленной части, которая в известном роде становится концепционным центром Второй сонаты и средоточием свойственной ей философичности.

Глубокое погружение в таинство интеллектуальной жизни человеческого духа сопряжено здесь с определённой отвлечённостью, эзотеричностью и зашифрованностью высказывания. Мир *ego* предстаёт замкнутым в себе, отрешённым от земных тревог и необходимостей, посредством самосозерцания утверждающим нетленность духовных ценностей, их недостижимость для воздействий извне.

Тем не менее, этой чисто «внутренней» музыке присущ элегический тон, проникающий в неё подчас оттенок «зябкости» и насторожённости, а также болезненная хрупкость мерцаний субъективно-психологической «нирваны», чему отвечают предельная заторможенность темпоритма, рафинированность истончённых звучаний, пастельность почти монохромных красок и до бестелесности прозрачная фактура.

Полную аналогию отмеченному находим в средней части Сонаты Свиридова. Будучи в прошлом учеником Шостаковича, он в своём инструментальном творчестве тех лет находился под его заметным влиянием, что особенно отчётливо сказалось именно в этой музыке. Но при всём том необходима поправка: в некотором роде, как говорится, «ученик превзошёл учителя».

При схожести общей концепционной модели, Свиридов мыслит здесь значительно более жёстко и радикально, что сказывается в

крайней усложнённости языка: интонационный излом, изощрённость ритмических рисунков, истончённость сверхпрозрачной звуковой среды, абсолютная нестандартность фактурных решений (включая диалогичное построение «внутреннего монолога»).

Выступая в качестве резко выраженной антитезы к внеличной стихии крайних частей, *Largo* свиридовской сонаты репрезентирует самоценность потаённой жизни медитирующего интеллекта не без горделивого вызова и с привкусом парадоксальности.

* * *

Определённую параллель ко Второй сонате Шостаковича находим и в последней из военных сонат Прокофьева. Для Шостаковича важнейшей стала мысль о том, что в условиях исключительной непрочности существования, когда тонкая нить бытия в любое мгновение может прерваться, дух человеческий закономерно стремится к уходу в себя, в свой внутренний мир.

Во многом в согласии с этим в Восьмой сонате Прокофьева смыслообразующим элементом становится ощущение хрупкости и незащищённости человеческой натуры, а также выдвижение на передний план сокровенного лиризма как спасительной опоры среди тревог и потрясений внешнего мира.

Две первые части сонаты – это, в сущности, два разноплановых интермеццо. Их объединяет всецело лирическая настроенность, и это лирика тихая, затаённая, уединившаяся в себе. Её отличает некая эфемерность, зыбкая полупризрачность, что в частности сказывается в эмоциональной непрояснённости и в структурной аморфности.

К тому же чувствуется подспудная насторожённость, так или иначе проскальзывает ощущение неприютности и потерянности среди невзгод и катаклизмов военного времени. И суровая реальность напоминает о себе в центре I части бурным вторжением действительностно-событийной образности, перекликающейся с грозной колокольностью и тревожно-вихревой моторикой Шестой и Седьмой сонат.

Подобного уже не происходит в последующем. И если в I части своей выразительностью выделяется робко-боязливая тема побочной партии (она сродни «теме Золушки обиженной» из балета, написанного в том же 1944 году), то во II части уже ничто не выводит из душевного уединения, исполненного достаточной уравновешенности и

просветлённости, что к тому же выдержано в неоклассических контурах изящного менуэта.

Эта эволюция постепенного высвобождения от гнетущих пут военной поры завершается в финале сонаты. В его среднем разделе напоминанием о когда-то снедавших рефлексиях возникает реминисценция упоминавшейся выше темы побочной партии I части и проносятся отзвуки былой военной образности (с наибольшей отчётливостью в маршевых формулах и механичности движения).

В остальном безусловно господствует скерцозно-токатный бег в стремительном тарантельном кружении с коренным преобразованием энергии «экспансионизма» в празднество созидательных преодолений.

Этот радостный энтузиазм, увенчанный ликующими фанфарами, знаменует кипение молодых, смелых сил, чем перекликается как с финалом создававшейся композитором в том же году Пятой симфонии, так и с написанными в юности финалом Второй сонаты и основным тематизмом Третьей. Звонкая, шумная фоника, игровой азарт, задорно-скачущий характер говорили о всепобеждающей жажде жизни, которая обязательно возрождается несмотря ни на что, вопреки любым бедствиям и катастрофам.

Финал Восьмой сонаты Прокофьева непосредственно приближал к последнему витку общей траектории развёртывания рассматриваемого жанра, однако чего-то подобного «симфонии Победы» в рамках именно этого жанра не появилось. Превосходной компенсацией возникшему «белому пятну» стал законченный уже в 1946 году Первый фортепианный концерт, принадлежавший перу только что возвратившегося с фронта Германа Галынина.

Эту музыку можно считать олицетворением молодой радости, выплеснувшейся на поверхность жизни вместе с окончанием войны. О пройденных испытаниях напоминает лишь средняя часть, где «память сердца» тревожит сознание наплывами сумрачной медитативности и патетикой скорбных вопрошаний. Однако этот взгляд в прошлое безусловно перекрывается скерцозно-игровой настроенностью крайних частей, где царит безоглядная жажда деятельности и самоутверждения, чувствуется естественное желание насладиться утехами мирной жизни.

Отсюда учащённо-стремительный пульс и «спортивный» характер, преломляемый через особую упругость ритмов и виртуозную ударно-токатную фактуру. Концертный жанр трактуется здесь в ду-

хе праздничного состязания, наполненного весёлым озорством, заразительным юмором, что в вихревой токкате-галопе финала достигает максимального «градуса» лёгкости и раскованности.

Остаётся заметить, что рассмотренный массив фортепианных сонат отличается акцентированная роль самого по себе инструмента. Присущая ему фоника (ударный характер звукоизвлечения), так отвечавшая суровому колориту военного времени, являлась далеко не последним фактором в столь значимом выдвижении данного жанра на том этапе.

Аномалия

Итак, весной 1945 года на землю пришёл долгожданный мир, и с ним пришло ожидание предстоящей счастливой жизни. Чингиз Айтматов позже, в повести «Прощай, Гульсары» (1966), пишет об этом от лица простого солдата.

Тогда, после победы, казалось, что жизнь-то настоящая только начинается. Так хорошо было на сердце. На больших станциях эшелон встречали и провожали духовые оркестры. Ехал с таким ощущением, точно бы родился на свет заново, точно бы всё, что было до этого, вроде уже не в счёт. Хотелось всё забыть, хотелось думать только о будущем. И представлялось оно ясным, простым: надо жить, детей растить, хозяйство налаживать, дом строить. И этому уже ничто больше не должно помешать – потому что всё прошлое как бы отдано в залог тому, что теперь-то наконец начнётся та настоящая жизнь, к которой всё это время стремились, ради которой побеждали и умирали на войне.

Но мирные дни, пришедшие после долгожданной Победы, вскоре были неожиданно омрачены различными проявлениями нездоровой социально-политической обстановки. Только что закончившаяся «горячая война» вскоре переросла в так называемую «холодную войну». Стоит напомнить некоторые факты и обстоятельства.

В начале 1946 года У.Черчилль призвал к созданию англо-американского союза для борьбы с «мировым коммунизмом во главе с Советской Россией». Стремительно нарастала конфронтация между США и их союзниками, с одной стороны, и СССР и его союзниками – с другой.

Основными составляющими «холодной войны» стали так называемая политика с позиции силы, форсированная гонка вооружений, организация противостоящих друг другу военно-политических блоков, поддержание опасности возникновения новой войны, активиза-

ция подрывной деятельности, использование экономических мер давления (дискриминация в торговле, эмбарго и т.д.).

Резкое обострение международной обстановки сопровождалось тем, что «холодная война» в ряде стран обернулась и против собственных народов. Допустим, в Соединённых Штатах Америки в контексте разжигания военной и антикоммунистической истерии развернулась кампания преследования ряда видных общественных деятелей и организаций с проведением судебных процессов над ними, получившая название *маккартизм* – по имени Д.Маккарти, председателя сенатской Комиссии по расследованию антиамериканской деятельности.

В Советском Союзе после окончания Великой Отечественной многие ожидали определённого реформирования социального уклада победившей страны, в том числе ослабления идеологического диктата, но получилось наоборот, и во второй половине 1940-х годов прокатилась последняя волна сталинского террора.

Одна из причин этого видится в следующем. Правящей элите в условиях военного времени под лозунгом *«всё для фронта, всё для победы»* удалось добиться максимальной консолидированности общества. С точки зрения практики тоталитарного правления был достигнут некий идеал безоговорочного подчинения масс верховной воле.

Разумеется, властным структурам этот идеал отлаженной работы механизма командного администрирования хотелось бы закрепить и на последующую перспективу мирной жизни. А для того, чтобы держать народ в узде повиновения, посчитали необходимым в очередной раз включить рычаги устрашения.

Полным ходом шло развитие репрессивной роли государства. Выросла численность арестованных и осуждённых. К концу 1949 года в системе ГУЛАГа находилось более 2,5 миллионов человек, то есть почти в полтора раза больше, чем в 1938-м.

Сильнейший удар был направлен против интеллигенции, которая ещё сохранила способность к критическому анализу, к сомнениям и колебаниям разного рода. В том числе был объявлен настоящий поход против малейшего инакомыслия в науке и культуре.

В 1946–1948 годах вышли партийные постановления и ряд редакционных статей в газете «Правда», где под знаком борьбы с «антинародным искусством», с формализмом и космополитизмом («низкопоклонство» перед Западом и его «тлетворным влиянием») осу-

шествлялись беспрецедентные гонения на ряд ведущих представителей советского художественного творчества.

Эта очередная чёрная полоса жизни «страны Советов» вошла в историю под названием *ждановщина*. Подобно тому, как более широкое понятие *сталинщина* служит обозначением всего негативного в жизни Советского государства конца 1920-х – начала 1950-х годов (дискредитация коммунистической идеи, порочные методы управления, массовые репрессии), так и лексема *ждановщина* применительно к более локальной ситуации первых послевоенных лет служит своеобразным ярлыком всякого рода перегибов, коснувшихся прежде всего культуры.

Происхождение данного понятия связано с деятельностью секретаря ЦК ВКП(б) А.Жданова, который в то время был вторым человеком в государстве, ведал вопросами идеологии и культуры и лично руководил (разумеется, с ведома Сталина) пропагандистскими кампаниями в сфере искусства.

* * *

В печально известном 1948 году, когда ждановщина обрушилась на музыкальное искусство, Н.Я.Мясковский, С.С.Прокофьев, А.И.Хачатурян, Д.Д.Шостакович и некоторые другие композиторы были объявлены формалистами и космополитами, что ставило их в положение изгоев.

Подобные обвинения в адрес Дмитрия Дмитриевича Шостаковича можно было расценивать как смехотворную нелепость – ведь всего несколько лет назад композитор создал Седьмую симфонию, которая для всего мира стала знаменем битвы с фашизмом.

Но можно понять и то, какой удар был нанесён всесветно известному музыканту, тем более что тогда же по инициативе ретивых коллег он был изгнан из числа педагогов Московской консерватории. О степени нанесённой обиды можно судить по тому факту, что Шостакович никогда уже не вернулся в консерваторию несмотря на самые настойчивые просьбы.

Что касается Мяковского и Прокофьева, то как ни мужались они тогда, но тот вопиющий факт, что композиторы, составлявшие цвет отечественной музыки того времени, оказались «вне закона», несомненно ускорил их уход из жизни.

Сергей Сергеевич в силу свойственной ему натуры пытался отшутиться по адресу злокозненного партийного постановления. Хуже

обстояло дело в случае Николая Яковлевича, который воспринял партийное постановление 1948 года совершенно всерьёз.

И если, положим, к Прокофьеву и Шостаковичу, которые иногда обращались к интернациональной лексике и изредка прибегали к радикальным приёмам композиторской техники, предъявленные обвинения могли иметь хотя бы чисто условное отношение, то обратиться к ним в адрес Мясковского было чистейшим абсурдом, так как он всегда был глубоко национальным художником и давно уже не выходил за пределы традиционного музыкального языка.

Д.Д.Шостакович рассказывал в узком кругу: *«Знаете, я был у Николая Яковлевича буквально накануне его смерти, дня за два, он лежал страшно исхудалый, бледный, слабый, и вдруг спрашивает тихим-тихим голосом: “Я вот лежу и думаю, неужели всё, чему я учил и что делал – антинародно?”»*.

И печальная подробность: свой последний шедевр, Двадцать седьмую симфонию, самому автору услышать не довелось – он ушёл из жизни за несколько месяцев до её первого исполнения.

Даже такой жизнелюб, каким знали Арама Ильича Хачатуряна, оказался на грани отчаяния: *«Это были для меня трагические дни. Одиннадцать лет отдал я работе по организации и руководству Союзом композиторов. Как все мы ждали нашего учредительного съезда! И здесь-то, именно в это время меня стукнули по голове так незаслуженно и несправедливо. Я был подавлен, я был уничтожен. Я всерьёз помышлял о смене профессии»*.

(Учредительный съезд – имеется в виду Первый съезд Союза композиторов СССР, состоявшийся в 1948 году, хотя реально композиторская организация существовала в стране уже с 1932-го).

То был зловещий «постскрипtum» недавно прошедшей «горячей войны», явная *аномалия* (стоит напомнить толкование этого греческого слова – *отклонение от нормы, неправильность*). И естественно, если сознательно или интуитивно происходящее получало определённое отображение в искусстве.

Что касается отечественной музыки, то драма времени ощутимо сказывалась и в случае обращений к теме прошедшей войне (например, в операх «Семья Тараса» Д.Кабалевского, «Молодая гвардия» Ю.Мейтуса, «Повесть о настоящем человеке» С.Прокофьева), но с наибольшей явственностью эта острая проблема первых послевоенных лет разрабатывалась либо в неподконтрольных цензуре бестекстовых инструментальных жанрах, либо в произведениях с сюжетно-

вербальной канвой, отсылающей к прошлым эпохам (так называемый «эзопов язык»).

В числе подобных произведений в первую очередь нужно назвать Шестую симфонию С. Прокофьева (1947) и балет «Медный всадник» Р. Глиэра (1949).

* * *

Переходя к конкретному анализу, в ряде случаев можно отметить своего рода «предыкты» – имеется в виду то, что в образной ткани опусов, относящихся к завершающей фазе Великой Отечественной, содержались симптомы предстоящей «холодной войны». С этой точки зрения обратимся вначале к рассмотренным ранее «симфониям Победы» – Девятой Шостаковича и Третьей Хачатуряна.

В предыдущем очерке истолкование **Девятой симфонии** *Дмитрия Шостаковича* было сведено к её характеристике именно как «симфонии Победы». Теперь попытаемся за этим «текстом» обнаружить таившиеся в ней «подтексты» и начнём с частей, контрастирующих к трём скерцо I, III и V частей.

II часть поначалу воспринимается как лирическое интермеццо: светлая грусть уединения в мягком покачивании вальсообразного ритма, не без оттенка русской унывости. Но по мере развёртывания усиливаются сумеречные тона, растёт психологическое напряжение, возникают приливы тоскливости, что в конечном итоге выливается в тягостно-опечаленное состояние (с наибольшей явственностью через причетные интонации и в щемящей заключительной каденции флейты).

В резком противопоставлении к этому проникновенному воспоминанию выступает IV часть, где, выражаясь поэтическим языком, «память сердца» репрезентируется *«по долгу службы, а не по душе»* (позволим себе такую препарацию смысла). Обрисованный здесь официальный обряд поминовения павших отталкивает своей показной патетикой и внелично-отчуждённым характером.

Однако следует признать, что атрибутика столь характерного для послевоенных лет ампира воспроизведена превосходно – в плакатной мощи грозных императивов меди и в торжественной помпезности надгробных произнесений. Следует признать и другое: тонкость того налёта пародийности, который автор сообщает этой квазипассакалье.

Теперь стоит вернуться к ранее рассмотренным скерцозным частям, чтобы выявить те подтексты, которые таятся за жизнерадостным «фасадом». В каждой из этих частей в ходе развития так или иначе набегают сумрачные тени, изложение заметно драматизируется, что особенно касается второй половины III части, где праздничные звучания неуклонно снижают, подводя к трауру следующей части.

Но более всего настораживает разного рода следы «военщины», внедряемые по нарастающей. В I части с «интеллигентской» скерцозностью тематизма главной партии сопоставлен терпкий «солдатский» юмор побочной, нарочитая грубоватость которого приобретает в репризе площадной, залихватский, едва ли не разнузданный характер.

В ходе последующего развития это «солдатское» трансформируется в образ власти – самодовольной и самодурствующей. То был чрезвычайно настораживающий подтекст «военного сапога», который в первые послевоенные годы вышел на поверхность советского жизнеустройства.

Бурлеска III части отдаёт военной бравурой не только чрезмерно шумной, но и с привкусом фанфаронской крикливости. Наконец, в финале, как бы наследующем дух предыдущей части-ритуала, на кульминации прорывается экспансивная, грубо топочущая помпа «официоза» и гротескно гиперболизированное громогласие воинского парада.

Этот эпизод написан словно бы для духового оркестра, и надо отметить, что соответствующий «окрас» вообще характерен для всей симфонии – не случайно здесь солируют только духовые (флейта и флейта пикколо, кларнет, фагот, труба, а в какой-то степени тромбон и туба).

Таким образом, «симфония Победы» не раз оборачивается присутствием военного кулака, что нужно расценивать как провидческую акцию её автора, который чутко предчувствовал подспудно зревающие симптомы нездоровой социальной ситуации второй половины 1940-х годов.

Ещё один «предыкт» к флюидам «холодной войны» находим в **Третьей симфонии Арама Хачатуряна.**

Триумфальная музыка её первого раздела настолько грандиозна, что в своей непомерной величественности несёт в себе нечто подавляющее, обусловленное обстоятельствами существования сплошь милитаризованной державы. И в трубных фанфарах, звучащих на фоне

оглушительной барабанной дробью и гулко-го боя литавр, настораживает подтекст, напоминающий помпезный грохот возле эшафота.

Второй раздел симфонии – это как бы торжественная песнь-ода, но в ней улавливается затаённая боль, мотивы скорби (печальные воспоминания о тяготах недавней войны или страдания, уже выпавшие на долю человека послевоенные годы?), а на кульминации возникает свойственная будущему балету «Спартак» потенция к мятежному противлению.

* * *

Теперь необходимо сказать нелицеприятное слово в адрес столь высокочтимого прокофьевского опуса, коим числится **Пятая симфония** с её авторским посылом, выраженным фразой «*Симфония величия человеческого духа*».

Дело в том, что в отдельных её эпизодах безусловно позитивной нацеленности восприятие наталкивается на несколько настораживающие моменты. Допустим, на кульминации III части ввиду привнесения чисто внешней атрибутики траурный ритуал приобретает официальный оттенок, сопровождаемый пышным церемониальным «шумом».

Далее. Утверждаемое на протяжении всей I части чувство уверенности в своих силах временами отдаёт духом превосходства, самодовольного и напыщенного в своей подчёркнутой тяжеловесности. В коде финала этот фанфаронский тон закрепляется чуть ли не в характере воинственного шапкозакидательства, и вколачивание «армейского кулака» по причине заведомой огрублённости и прямолинейности производит впечатление агрессивного солдафонства.

Конечно же, то были не погрешности композиторского замысла, а художественная фиксация тех внутренних червоточин, которые коренились в недрах «советского образа жизни» и особенно в государственной системе силового администрирования. Во что вылились эти червоточины в первые послевоенные годы, рассказывает Шестая симфония Прокофьева.

И всё-таки, если в случае Пятой симфонии почти всё достаточно просто и ясно, то облик Шестой способен привести в определённое замешательство. В самом деле, сопоставляя датировку их написания (Пятая – 1944, Шестая – 1947), Б.Ярустовский писал: «*Казалось бы, Шестая должна быть светлее и оптимистичнее Пятой. Но характер её, особенно I части, оказался трагедийным*» и все её части «словно

отравлены тревожной атмосферой войны» [16, 103]. Исследователь, не уточняет, какой войны, явно подразумевая Великую Отечественную. Попытаемся исторически конкретизировать данное обстоятельство.

Итак, **Шестая симфония Сергея Прокофьева**, которую с точки зрения проблематики «холодной войны» можно считать центральным произведением данного этапа, поскольку в ней, пожалуй, с максимальной силой и особой рельефностью запечатлено противостояние двух начал – агрессивно-подавляющего, с одной стороны, и олицетворяющего гуманистические ценности человеческого существования, с другой.

В каждой из трёх частей это противостояние предстаёт по-своему, но суть конфликтного противопоставления едина, что позволяет дать суммарную характеристику столь категорически сопоставленных образных сфер.

Первая из них – заведомо негативная по всем своим параметрам, так что можно говорить о явно «тенденциозном» её портретировании. То, что было намечено в предыдущей, Пятой симфонии (1944), а также представлено отдельными бликами в Девятой симфонии Шостаковича (1945), разрастается здесь в настоящую лавину злобы и попрания.

Подобное впечатление достигается благодаря гиперболизму средств выразительности с обнажением их брутально-плакатных свойств:

- предельно грузная, тяжеловесная фактура;
- сухие, отрывистые, резко диссонирующие аккорды-удары оркестровой массы;
- грубые вколачивания или устрашающие «раздувания» звучностей;
- темброво жёсткая атмосфера с выделением пронзительной фоники высоких деревянных духовых и громогласия низких медных, нередко воспроизводящих поистине «рёв» и «рык».

Этот силовой напор зачастую приобретает отчётливо военную окрашенность ввиду «топочущих» ритмов шествий и маршей, а тем более в случае вторжений батальной изобразительности с характерной для неё сигнальной интонационностью и угрожающими кличами.

В центре II части композитор почти карикатурно цитирует старую армейскую песню «Соловей, соловей пташечка», трансформируя

её в образчик тупого солдафонства или ефрейторского самоуправления.

Кульминации симфонии однозначно воспринимаются как грохот и скрежет подавления, что вкупе с властным «указующим перстом» отторгает любые представления о гуманности.

Таким, безусловно враждебным человеку, отталкивающим в своей обезличенности и искажённости черт предстаёт монстр воинствующего тоталитаризма. В его личине явственно проглядывает примесь имперской амбициозности и помпезного фанфаронства, а диковато-скифские звуковые потрясения говорят о признаках «азиатчины» восточного деспотизма.

* * *

В контексте подобных воздействий лирические образы Шестой симфонии воспринимаются как нечто особенно желанное и драгоценное. Ведущим антиподом агрессивно-враждебному началу выступает побочная партия I части, значимость которой подчёркнута её реминисценцией в коде финала. За опечаленностью этой певучей музыки таится тоскующая душа как средоточие гуманного, чему отвечает мягкое звуковедение и теплота тембров, часто с выделением *solì*.

В меланхолии побочной темы чувствуется ностальгия по миру покою и в ней, выражаясь пушкинской строкой, *«что-то слышится родное»*. Родное, то есть глубинно русское (в отдельных проведениях эта мелодия напоминает свирельные наигрыши), что естественно ассоциируется с образом Родины и являет собой то жизненно важное, что необходимо было сохранить в себе независимо от внешних коллизий и преткновений. Такое же устремление наполняет и смысл распевной лироэпики II части.

Иную грань человечности преподносит основной материал финала. Он непосредственно перекликается с тематизмом аналогичной части предыдущей симфонии. Это опять-таки скерцо-празднество юной жизни с её задором, стремительной полётностью, игровой настроенностью и, как это водится у позднего Прокофьева, в бодрых «пионерских» тонах. Однако на сей раз этот неугомонный бег «живой жизни» либо стремится промчаться стороной от недремлющего диктатора свыше, либо ему приходится пробиваться сквозь «проволочные заграждения».

Странную двойственность общему звучанию придаёт постоянно напоминающий о себе фон с отзвуками батальности, с грубыми бря-

цаниями «ухающей» фактуры и с прямолинейными до тупости провозглашениями медных (их гортанные, зычные тембры резко контрастируют струнным, которые ведут основной тематизм). Создаётся впечатление, что утверждаемый здесь оптимизм вынужден существовать в осаде слезки и властного окрика.

Это был своеобразный «подтекст», и уже «текстом» все точки над *i* расставляет кода финала. В туманной элегической дымке возвращается на краткий миг тема побочной партии I части с её сдержанно-щемящим распевом. Затем следует психологически настораживающий наплыв томительно-тревожных ожиданий и, наконец, поистине оглушительный, на пределе форсированного звучания обвал внелично-фатальных повелений.

Так, по-своему впечатляюще окончательно подтверждается безусловное главенство всепопирающей силы военного кулака, олицетворявшего тяжёлый пресс государственной системы командного администрирования.

Можно сказать, что в некотором роде Шестая симфония, как драматический эпос о России её тревожных, тяжёлых времён (не случайно сгущённо мрачная краска тональности *es-moll*), создавалась Сергеем Прокофьевым преимущественно с позиции антигуманных сил, и он в известной степени выступил здесь адептом официального курса.

Конечно же, уразуметь подобное в содержании непрограммной инструментальной музыки неспособна никакая власть, и в 1948-м, то есть в следующем году после написания данного произведения, режим нанесёт жестокий удар по, казалось бы, «правоверному» автору, что резко сократит срок его пребывания на земле (словно по иронии судьбы композитор скончался в один день с И.Сталиным).

* * *

Балет *Рейнгольда Глиэра «Медный всадник»*, созданный в 1949 году по одноимённой поэме А.С.Пушкина, содержит в себе массу характерного как с точки зрения бережно-адекватной интерпретации литературного первоисточника, так и в плане неизбежной его актуализации, вызванной запросами соответствующего времени.

Бережность отношения к пушкинской поэме проявляется в сохранении сюжетной канвы и в аналогичной трактовке основных характеров. Адекватность поэтическому строю оригинала состоит в убедительной обрисовке атмосферы исторических эпох (начало XVIII

века – времена Петра I, первая треть XIX-го – пушкинское время) и в отвечающем стилю великого поэта сочетании примет классики и романтики (к примеру, первое – в воссоздании облика Петербурга и образа Параши, второе – в образе Евгения и в передаче драматических коллизий).

Кроме того, адекватность первоисточнику сказывается в законченной стройности композиции, в строго продуманной драматургии целого и составляющих его частей, в безупречной мотивированности сценических ситуаций и положений, в высоком мастерстве разработки тематического материала, скрепляемого системой лейтмотивов.

При всём соответствии первоисточнику столь же очевидна и его актуализация. Не может быть сомнений в достаточно непосредственном воздействии на концепцию данного балета со стороны царившего в СССР тех времён тоталитарного режима.

Глиэр был в числе вполне «правоверных» представителей советской интеллигенции, всегда отличался полной лояльностью в отношениях с властью, поэтому его никак нельзя заподозрить в сознательном проведении каких-либо аллюзий, но, будучи большим музыкантом, он не мог чисто интуитивно не спроецировать на пушкинский сюжет своего подспудного восприятия происходившего вокруг него.

Помимо этого общего для всей «сталинской эпохи» отпечатка, нельзя снимать со счетов и естественного воздействия на концепцию балета более локализованного психологического пресса «холодной войны» с давящим грузом очередной волны бедствий и жертв.

Так на пересечении многослойного исторического прошлого (эпоха петровская – эпоха пушкинская) и актуально переживаемой современности рождалось музыкально-хореографическое повествование о жизни России и драме человека в его столкновении с надличными силами.

Преобладающая часть обрисованного здесь национального мира в его проекциях на современность достаточно благополучно огибала рифы тоталитаризма, но какая-то часть неизбежно попадала под пресс господствующего режима и оказывалась раздавленной им.

* * *

На большом протяжении этого балета безусловно господствуют образы, полные жизни и света, вплоть до идиллического любования

столь милой сердцу автора картины мира и благодати бытия. Но из этой картины постепенно вырастает история трагически оборвавшейся любви.

Именно постепенно, поскольку «сигналы» предстоящего бедствия слушатель может почувствовать задолго до возникновения драматических коллизий. Уже в исходной экспозиции главного героя намечены те неожиданные психологические «срывы» в рефлексии и меланхолию, по которым нетрудно предугадать его потенциальную склонность к возможно неадекватным реакциям на воздействия извне. И далее по ходу действия мало-помалу вкрадываются разного рода предчувствия.

Очень показателен в данном отношении № 28 («Свидание»), где страстно-порывистая кульминация окрашивается оттенком страдания, а распевная лейттема Параши звучит фрагментарно и элегично (впервые в миноре), приобретая черты смятения и тревожной взволнованности, и в прорывах лирической экзатичности содержится легко прочитываемый намёк на то, что это *последнее* свидание. Кроме того, в средний эпизод данной сцены вплетается грозная тема Петра – Медного всадника, что привносит не просто тревожную, но даже пугающую ноту.

Этот акцент был заложен ещё в начальной точке соприкосновения героев балета и знаменитого памятника. Имеется в виду № 21 («Рассказ Евгения о делах Петра»). В окружении светлых по колориту сцен не может не насторожить возникающая здесь тревожность ощущений. Она никак не оправдывается внешней торжественностью момента: Евгений, как во всех отношениях осведомлённый горожанин, разъясняет несведущей девушке из предместья величие деяний столетней давности.

Лейтмотив Петра при всей импозантности очертаний неожиданно предстаёт здесь как грозно-внеличная, наступательная в своей сути, неумолимая и открыто зловещая данность. Примечательна и реакция Параши: её лейттема подаётся в сильнейшей трансформации, напоминая драматические страницы музыки Чайковского. Так заранее программируется заведомая обречённость лирических героев.

Эта запрограммированная обречённость поэтапно реализуется в большой череде сцен с их неуклонно проведённой драматизацией, что начинается уже в конце II действия (№ 33 «Расставание» и № 34 «Предчувствие»). Последовательное нагнетание экспрессии без каких-либо отстранений продвигается в III и IV актах от предчувствий

беды (№№ 35–36) через осознание происшедшего (№№ 42–43 с характерными названиями «Танец отчаяния» и «Сцена сумасшествия») к неотвратимой гибели (№ 45 «Кумир на бронзовом коне» и № 46 «Бег Евгения»).

На всём этом протяжении в сгущающейся мрачной, гнетущей атмосфере происходит нагнетание катастрофичности. Фатальные предзнаменования, патетические взывания, боль, отчаяние, фигура человека, изнемогающего под бременем невыразимых страданий и необратимых психических потрясений – всё это передаётся путём кардинальной трансформации тематизма обоих героев.

Композитор находит новые и новые резервы всё более динамичной и обострённо драматичной разработки лейтматериала. Нарастает бурное движение, выдержанное в характере *agitato*, усиливается значимость тех мотивов, которые фиксируются как навязчивая идея.

Один из ключевых приёмов состоит в том, что, начиная с № 43 и до конца, основная тема Евгения звучит в *обращении*: мир в его представлении *перевернулся*. После судорожной моторики, так отличающей музыку этих сцен, история померкшего сознания закономерно завершается погребальными ритмами в предельно «чёрной» тональности *ces-moll*.

Свою зловещую роль в происходящей гибельной эволюции играет образ Петра. В его тематизме с самого начала (середина № 1) акцентируется властная императивность. Эта скрытая потенция разворачивается во всю мощь с того момента, когда Евгений, считая его виновником гибели Параши, посылает ему проклятья.

Соответственно – тематизм Медного всадника пронизывает сцены развязки, каждый раз возникая величественной, давящей глыбой, неумолимо настигая жертву. Контрапунктом к этой плакатно очерченной звуковой глыбе проводится лейтмотив Евгения, модифицированный в плоскость эмоций нервной дрожи, испуга, страха, а затем «гибнущий» под тяжёлой дланью роковой десницы в волнах жестокого жизненного водоворота.

Именно *водоворота*, поскольку, помимо психологических воздействий, в судьбу героев вторгается и фактор пейзажно-географический. Он заявляет о себе изначально, в № 1 (Вступление). Это образ Невы, всечасно грозящей бедствием наводнений. Её мотив-символ изобразительного склада, основанный на хроматической цепочке секстаккордов, до поры до времени олицетворяет облик спо-

койной, но сумрачной стихии, предстающей как замкнутый в себе исполин, наделённый потенцией затаённой фатальной угрозы.

Эта угроза с нарастающей активностью заявляет о себе с конца II акта (Нева начинает выходить из берегов), в следующем действии становится внутренней пружиной происходящего и во всём своём зловещем величии предстаёт в № 39 («Наводнение»). Здесь грозное бушевание водной стихии достигает апогея. Изложение основного мотива доводится до абсолютной хроматизации, чем своеобразно передаётся её беспощадность, мрачная неумолимость.

Человеческая судьба, подобно песчинке, бессильно бьющаяся и мечущаяся в тисках этой пучины, в конце концов оказывается безвозвратно захлестнутой циклопической волной. Эта ситуация обрисована «осколками» темы Параши, которые воспринимаются как тоскливо-смятенные взывания, а на кульминации – как крик отчаяния.

* * *

За историзированной событийной канвой балета «Медный всадник» незримо, но вместе с тем вполне отчётливо вставали реалии актуально переживаемого этапа второй половины 1940-х годов и шире – «сталинской эпохи» в целом. Композитору удалось (по всей видимости, чисто интуитивно) со всей остротой раскрыть драму личного, индивидуального в его столкновении с надличным, всеобщим.

Лирическая пара, раздавленная всемогуществом обстоятельств – это только внешняя оболочка сюжета. Его глубинная суть состоит в воссоздании характерного для отечественной действительности середины XX столетия безусловного господства идеи государственности, идиллически-прекраснодушной в нейтральных ситуациях (досуг, празднество, лироэпика) и угрожающе-деспотической в случаях несогласия, противления, конфликта.

Образ Невы олицетворяет собой мрачную, тяжёлую, давящую стихию, поглощающую индивидуально-личное, и в этой фатальной громаде, нависающей над человеческим существованием, без особого труда угадывается лик тоталитаризма.

Образ Петра становится носителем идеи государственности, в его обрисовке композитором чувствуется преклонение перед крупной исторической личностью, наделённой миссией ниспосылать императивы (здесь просматривается мифологизированная фигура «вождя народов»).

За этими сущностями стоит торжествующая сила всеобщего, поток которого «смыкает» индивидуальное настолько, что от происшедшей личной драмы не остаётся даже следа. Её совершенно перекрывает течение всенародного бытия, так корреспондирующего паразитическому жизнелюбию 1930–1950-х годов, и триумфальное утверждение некой «вечной истины» (увенчано заключительным *Maestoso* музыки «Гимна великому городу»).

Соответствие господствующей мировоззренческой парадигме явлено со всей очевидностью и по всевозможным параметрам. Сходная концепция отмечалась выше в Шестой симфонии Прокофьева, написанной двумя годами ранее – и естественно, это произведение, в согласии с жанром, выдержано в обобщённом, а не сюжетно-повествовательном ключе.

Кроме того, прокофьевскую симфонию отличает отчётливо современный интонационный абрис, в то время как музыка балета Глиэра во всём отвечала возобладавшей тогда установке на приверженность традициям. Стилиевые истоки «Медного всадника» ограничиваются в основном почерпнутым в искусстве рубежа XX века: поздние Чайковский и Римский-Корсаков, а также Рахманинов и отчасти Скрябин, но более всего Глазунов.

Вообще свойственное отечественной музыке этого времени тяготение к такому качеству, как *классичность* (ориентация на дух и принципы классики), вылилось в творчестве Глиэра в то, что именуется традиционализмом. В данном случае это проявилось в прямом родстве с позднеклассической культурой в целом и с балетной культурой рубежа XX столетия в частности (явные связи с поэтикой балетов Чайковского и Глазунова).

Классичность сказывается в общем благородстве художественного высказывания и в превосходном владении всеми компонентами композиторского письма. Впечатляющая рельефность звукового материала обеспечивается благодаря опоре на выразительную, пластичную мелодику.

Присоединим к этому ясность гармонического языка и классическую стройность форм. Безупречно выстроена драматургия балета – здесь всё логично, взаимосвязано, демонстрирует выдающееся мастерство симфонического развития (использование системы лейтмотивов, разработка тематизма).

Крен в традиционность наиболее ощутим в чисто дансанных номерах (к примеру, в № 28 «Большой вальс»). В остальном мы имеем де-

ло с вполне приемлемой адаптацией поздней русской музыкальной классики к художественным запросам середины XX века. В качестве аналога этому особому глиэровскому стилизовому сплаву можно привести Двадцать седьмую симфонию Мясковского (тот же 1949 год), которую справедливо относят к истинно классическим партитурам.

В «букете» характерных примет времени, отличающих балет «Медный всадник», возможно, самой отчётливой следует признать то, что для отечественного музыкального искусства он стал самым значительным памятником того стиля, который получил наименование *ампир* – с добавлением *послевоенный* или *сталинский* (как известно, наиболее ярко он заявил о себе в архитектуре).

У Глиэра это сказалось в эпической трактовке сферы государственно-исторического, которая обрела черты особой весомости, полноты, «изобильности» и фундаментальности. Величественно-монументальный лик данного звукового «сооружения» базируется на великолепии мелоса, гармонии и оркестровки, на чрезвычайной насыщенности фактуры и на выверенной симметричности архитектоники.

Ампир даёт свои проекции и на сферу лирических образов, которой в ряде случаев присущи балетная пышность, декоративная роскошь, красочные аккордовые «гирлянды», подчёркнутая импозантность вальсовых эпизодов («Большой вальс», «Вальс-кода»).

Квинтэссенцией ампира становится «Гимн великому городу». В его величавой стати, торжественной размеренности и внушительности заложено неизмеримо большее, нежели прославление единичного населённого пункта. Через исключительную репрезентативность выражены триумф «сталинской эпохи» на её завершающем витке и горделивая мощь великой державы, только что одержавшей победу в войне, самой страшной за всю историю человечества.

* * *

Столь же традиционным по своей стилистике оказалось третье по счёту ораториальное полотно *Юрия Шапорина* – «**Доколе коршуну кружить?**» (1945–1947, вторая редакция 1963). В эпическом раздумье о судьбах Родины автор концентрирует своё внимание на временах сурового лихолетья её истории.

Таковы I часть («Годы 1914–1918»), II-я («Годы 1941–1945»), а по существу и III-я («Послевоенные годы»), где после лаконичной картины мирного дня (№ 6 «Опять послышался над лугом...») звучит

широкое поминовение павших (№ 7 «Куда б ни шёл, ни ехал ты»), которое является вокально-симфоническим вариантом оркестрового номера предшествующей части (№ 5 «Памяти павших за Родину»).

В свою очередь, переключки с первым из своих созданий этого ряда (симфония-кантата «На поле Куликовом») подчёркнуты опять-таки обращением к стихам Александра Блока, на этот раз посвящённым событиям Первой мировой войны (№ 1 «Коршун», № 2 «Петроградское небо мутилось дождём»).

И в том, и в другом случаях сказалась столь свойственная эпической манере Шапорина склонность к широким обобщениям, к взгляду не конкретно-локальному, а укрупнённо-суммирующему, с высоты Времени, с позиций отдалённой исторической дистанции. И этот взгляд «с высоты птичьего полёта» позволяет композитору, отталкиваясь от более частных фактов, распространять повествование на весь период социальных бурь первой половины XX века.

Таким образом, уже исходя из контекста разразившейся во второй половине 1940-х годов «холодной войны», актуализирующей сутью данного произведения становится именно то, что заложено в его названии – «Доколе...», то есть когда же, наконец, придёт на нашу землю мир и покой? Этот вопрос был тем более злободневен, что предыдущую ораторию («Сказание о битве за Русскую землю») венчала весна долгожданного мирного дня.

* * *

Завершив рассмотрение основного материала, связанного с военной эпопеей рубежа 1940-х годов, времени Великой Отечественной и первых послевоенных лет, имеет смысл сделать итоговые обобщения, касающиеся музыкального искусства данного периода.

Начнём с необходимого постулата. Вряд ли нужно доказывать, что искусство ведёт свою, причём весьма уникальную летопись происходящего с миром и человеком. Разумеется, основные вехи этого летописания созвучны тому, что нам преподносит историческая наука. Но, помимо того, что художественная хроника отличается от показаний науки ярко выраженным своеобразием, она способна порой привнести в наши представления о том или ином времени совершенно неожиданные ракурсы и нюансы.

Концепционная и стилистическая созвучность большого массива рассмотренных произведений определялась тождеством социально-исторической обстановки, в которой они создавались. И подобно

тому, как в годы Великой Отечественной войны перед лицом смертельной опасности весь народ, отринув былые разноречия, стал грандиозным монолитом, так консолидировались и его творческие силы, сосредоточившиеся на единой цели.

Отсюда проистекала естественная, порой чрезвычайная близость творческих решений. Этот факт позволяет, переходя к итоговым обобщениям, ограничиться сугубо суммарной характеристикой образно-семантического пространства отечественной музыки 1940-х годов.

Прежде всего наметим общие черты того, что можно обозначить словом *militaris* (лат. *военный*). Всё начиналось с повышенной напряжённости тонуса и ощущения грозовой атмосферы, что заведомо определяло суровый колорит музыкальных повествований и часто сопутствующую им ремарку *inquieta* (итал. *беспокойно, тревожно*).

Собственно герою таких повествований был присущ сильный волевой посыл, подчёркнутая собранность, подтянутость, решимость, нередко черты резкости и угловатости, а также экспансивный настрой и радикализм проявлений. В энергетике такого героя много бурного, возбуждённого, порой даже лихорадочного, и в ней в различной степени присутствуют черты механичности, поскольку это человек XX века.

Базис выразительных средств в обрисовке данного персонажа обычно составляют:

- интонирование инструментального типа, часто построенное на фанфарно-сигнальных оборотах;
- острота упругих, пружинящих ритмов с использованием синкопированных рисунков;
- токкатная пульсация на маршевой основе, а также различные виды вращательной моторики, вихревого движения или стремительного кружения тарантельного типа;
- ключевая роль духовых инструментов вообще и медных в особенности с характерным для них холодным блеском;
- общий импульсивно-взрывчатый, жёсткий звуковой строй с диссонирующей аккордикой и форсированной артикуляцией.

В разветвлённом комплексе военной образности выделим три наиболее значительных типа. Ведущий из них связан с запечатлением батальной стихии в амплитуде от исходного мощного силового напора до шквала яростных схваток. Этому отвечает соответствующая

звукозапись вплоть до зримых ассоциаций с ружейной перестрелкой, треском пулемётных очередей, грохотом артиллерийский канонады.

Много уравнивленное в своих очертаниях тот тип образности, который уже приходилось определять формулой *война – это работа*. Практически всегда он основан на деятельной разработке урбанистической «механики».

Наконец, совершенно особой специфичностью отличаются военные скерцо с их азартным запалом, в котором обнаруживают себя удаль, геройство, молодечество, способность рисковать или откровенная бравада демонстрации силы.

Отмеченные выше грани *militaris* имели место в целом ряде произведений как бы вне аксиологических критериев с точки зрения гуманного и негуманного – таков был человек войны вообще. Но чаще мы находим отчётливое расслоение этой образности на позитивную и негативную.

Вторая из них, как правило, определялась соотносённостью с воинством завоевателей. Его зловещее обличье передавалось в градациях от шумной помпы, крикливой похвальбы и фанфаронской бравады до устрашающего милитаризованного напора машинизированных полчищ и сатанинского шабаша вооружённой нечисти, несущей с собой разгул чудовищных злодеяний. Изобличение смертоносной мясорубки войны потребовало соответствующих звукоизобразительных эффектов:

- гипертрофированная острота рельефа с гротескным изломом интонационных линий, стучащими и хлещущими ритмами, колкой или «долбящей» артикуляцией;
- «злая» фоника с имитацией лязга металла, пронзительным свистом деревянных и «рёвом» медных духовых, а также оглушительным грохотом ударных;
- бездушная механистичность яростно «топочущей» фактуры с форсированной динамикой.

Позитивные грани военной образности одухотворяются патриотической идеей служения Отечеству и тем, что ведётся битва против поработителей, за правое дело. Нередко сигналом к ней служит грозовой набат, звучащий знаком бедствия и призывом к мщению. Страна поднимается несокрушимой твердыней, способной на самый действенный отпор врагу, и её воинство вершит свой ратный подвиг, неуклонно продвигаясь к всепобеждающему итогу.

Уже само по себе сопоставление двух ипостасей военной образности – негативной и позитивной – составляло кардинальную антитезу, и неизмеримо более острой её делало присутствие образа мира, повергнутого войной.

Тяготы, лишения, жертвы и скорби этих лет нашли экспрессивное преломление в картинах траурных шествий, погребальных образов и горестных поминовений, порождая страстную патетику гнева, сурового порицания, протеста и противления.

Другая реакция на бедствия времён лихолетья состояла в напряжённейших осмыслениях, в результате которых взыскующий дух человеческий взывал к разуму, совести и состраданию.

Свои возможности нравственного отпора давало и погружение в сокровенные глубины внутреннего мира, где удавалось сберечь нечто недостижимое для разрушительных воздействий извне.

Наконец, спасительной была и столь присущая человеку тех лет всепобеждающая жажда жизни, вера в её неискоренимость.

Последнее из названных качеств входило важным составным элементом в эпическое начало, которое было поистине всепроникающим, воздействуя даже на малые и камерные жанры.

Так, к примеру, рассмотренные в предыдущем очерке фортепианные сонаты (особенно Шестая и Седьмая сонаты Прокофьева, а в ещё большей степени Соната Свиридова) отличаются поистине богатырской мощью и монументальным размахом, чему соответствуют фресковая манера письма, укрупнённость звукового мазка, раздвинутость регистрового пространства и подчас гиперболизированность очертаний.

Эта масштабность драматического эпоса военных лет, конечно же, была инспирирована эпохальностью происходящего. Причём в ряде случаев складывается впечатление, что воспроизводимые в музыке события и ситуации лишены какой-либо локализованности и разворачиваются на просторах планеты в целом.

Подобный глобализм и общечеловеческое звучание легко объясняет феноменологический дискурс: только в отечественном искусстве жанр фортепианной сонаты пережил столь могучий взлёт, и, пользуясь художественными возможностями этого жанра, Сергей Прокофьев, Дмитрий Шостакович, Георгий Свиридов и Герман Галынин сумели сказать исключительно весомое слово о том, что волновало тогда всех и вся.

Охватывая единым взглядом гигантскую панораму отечественной музыки 1940-х годов, включающую в себя поистине исполинские сказы о войне, можно с полным основанием утверждать, что тогда нашими композиторами была создана всеобъемлющая летопись огненных лет, уникальная эпопея самого грандиозного глобального катаклизма XX века.

* * *

За пределами рассмотренных выше избранных произведений отечественной музыки 1940-х годов остались не только многие из тех опусов, которые имели прямое касательство к военной тематике, но и целый ряд сочинений, в музыкальную ткань которых вольно или невольно проникали флюиды переживаемого исторического времени. С этой точки зрения обратим внимание, к примеру, на несколько соответствующих «бликов» в творчестве А. Хачатуряна.

Музыка к пьесе Лопе де Вега **«Валенсианская вдова»** (1940) явилась важным звеном той жанровой ветви отечественной музыки предвоенных лет, направленность которой можно определить словосочетанием *лирическая комедия* (в числе лучших образцов – опера Прокофьева *«Дуэнья»*, Первый квартет Шостаковича и музыка Хренникова к спектаклю *«Много шума из ничего»*). Хачатурян, будучи несравненным гимнотворцем *«советского благоденствия»*, разворачивает здесь широкую панораму гедонистических настроений как сплошной праздник жизни.

Но в музыке ряда номеров таится некая амбивалентность, когда в бурное безоглядное пиршество вкрадывается ощущение несколько судорожной жажды утех и наслаждений. Так, праздничная бравада Мазурки и особенно Галопа чем-то напоминает «танец на пороховой бочке» (чуть настораживающая взбудораженность, даже оттенок лихорадочности, включая «дребезжание» малых секунд, которыми проводится мелодическая линия Галопа).

Подобные психологические подтексты получили распространение в искусстве накануне Великой Отечественной войны, и отмеченное у Хачатуряна отдалённо перекликалось с тем, что со всей явственностью удалось выразить Шостаковичу в двух последних частях написанной немного ранее Шестой симфонии (1939).

Это предощущение грозных канунов особое наполнение получило в той прекрасной поэме, в которую вылился Вальс из музыки к спектаклю **«Маскарад»** (1941). Казалось бы, здесь от композитора

требовался просто вальс – желательно классический и светски красивый, под который было бы приятно танцевать на сценических подмостках и который соответствовал бы словам Нины «*Как новый вальс хорош!*»

Конечно, предпочтительно было бы заложить в музыку и тень предчувствий героини («*Мне что-то грустно ...*»). Но то, что предложил композитор, выводит далеко за пределы прикладного жанра музыки к театральному спектаклю. Структура этого танцевального образа почти парадоксальна.

В самом деле, с одной стороны, впечатляющий синтез традиций большого вальса (от «Вальса-фантазии» Глинки до балетных вальсов Чайковского) с соответствующей парадной величавостью, шармом благородной роскоши и неотразимой мелодической пластикой.

А с другой стороны, за пышным ампирным фасадом таится ностальгически-тоскливая нота, тщательно скрываемая боль страдания (она прорывается на кульминациях в стонущих задержаниях). Сумрачным оттенком и настроением «прощального бала» всё это явственно корреспондирует вальсу II части «Симфонических танцев» Рахманинова (1940).

И мы по достоинству оценим столь психологически сложное наполнение вальсового ритма, эту потрясающую объёмность образа, его внутренний драматизм, если вспомним, что на следующее утро после премьеры «Маскарада» началась Великая Отечественная война. И только тогда мы поймём, почему кружение этого танца идёт под непрерывную дробь малого барабана.

Совершенно своеобразные отзвуки гремевших тогда баталлий находим в балете «**Гаянэ**» (исходный вариант под названием «Счастье» – 1939, окончательная редакция – 1942). Его парадоксальность состоит в следующем: казалось бы, здесь раскрывается вполне мирный сюжет из жизни армянского села, но целый ряд сцен балета заряжен настолько воинственной энергией, что возникают совершенно однозначные ассоциации с происходящим на полях сражений.

Надо полагать, что к постановке такого рода акцентов композитора интуитивно побуждала атмосфера предвоенных и военных лет, когда создавался данный балет (симптоматично, что чертами воинственности наделены даже отдельные женские танцы).

Парадокс состоит и в том, что эта «милитаристская» в своей сути стихия оказывается в художественном преломлении весьма притягательной по причине своей неотразимой эффектности и захватыва-

ющего темперамента (мощный запал силового воздействия, буйственный азарт).

Как известно, нечто подобное присутствует в «Болеро» Равеля и в «эпизоде нашествия» из Седьмой симфонии Шостаковича. Огромная популярность такого рода музыки отчасти можно объяснить тем, что раскрытый в ней дух агрессивности резонировал некой внутренней сущности человека XX столетия.

В «Гаянэ» эта стихия своё наиболее яркое выражение получила в «Горской пляске» (иногда фигурируют также названия «Танец горцев» и «Курдский танец») и в знаменитом «Танце с саблями» (в данном обозначении примечательным ориентиром становится указание «с саблями»).

В обоих случаях воспроизводится не просто огненно-воинственный танец, а поистине яростный пляс, буйственное выплясывание (в «Танце с саблями» оно оттеняется контрастом лирической мелодии, восточный характер которой подчёркнут тембром саксофона, напоминающим звучание зурны).

«Дикий» горский темперамент приобретает здесь явственно варваристскую окрашенность – в грубо топочущем ритме и в «гор-таных», ревущих звучностях оркестра (фовистская специфика особенно очевидна в «Горской пляске» с её буквальным вколачиваемой примитивистской формулой-однотактом). Так рисуется ошеломляющий выплеск первозданных сил, вырвавшихся на поверхность жизни и справляющих свой неистовый пир.

Но эта первозданная мощь выступает в альянсе с «железным мотором» современности, восточная экзотика обретает «механизированные» очертания («Горской пляске» сопутствует эффект звукового скрежета), а «скифская» бравада и молодечество сопровождается грохотом батареи ударных, так что складывается портрет воинства середины XX века и образ всё сметающей на своём пути лавины экспансивной сверхэнергии – в «Горской пляске» с её жёстко впечатываемой поступью *ostinato* как неумолимо надвигающаяся армада, в «Танце с саблями» с его невероятно стремительной пульсацией отбиваемого ритма как неостановимо катящаяся звуковая масса, безудержный полёт на железных скакунах.

В параллель отмеченному в творчестве Хачатуряна можно привести отдельные «блики» времени в балете Прокофьева «Золушка». Работа над ним протянулась с 1940 по 1944 год, то есть во многом совпав со временем Великой Отечественной войны и как бы в проти-

вовес её неслыханным тяготам. Как и в «Гаянэ», у Прокофьева в общем контексте лучезарного сказочного сюжета невольно обращают на себя внимание следующие моменты:

- затаённо-ностальгическая нота обоих вальсов;
- приближение к характерности военных скерцо в шумной бравуре галопов Принца;
- эпизоды повышенно возбуждённого экспансивного напора (они связаны по преимуществу с образом Мачехи);
- явно чрезмерная ламентозность «лейттемы обиженной Золушки» с её тоскливыми вопрошаниями и тягостной опечаленностью (стонущие хроматизмы и щемящее малосекундовое сопоставление двух «миноров» *e – dis*).

Но самое неожиданное несёт в себе дважды вторгающаяся в действие балета сцена «Часы». Согласно фабуле, здесь следовало ожидать того, что героине просто подаётся знак: пора покинуть бал. Однако знак этот превращается у Прокофьева в некую фатальную громаду, в донельзя устрашающее видение с чертами погребального шествия и с «перестуком костей».

Подобный гиперболизм явно выводит за пределы, мыслимые в милой хореографической сказке. И совершенно очевидно, что в данном случае свою печать наложило время с нависающим над ним бременем утрат и катастрофичности.

Контексты

Прежде имеет смысл напомнить то основное, что было создано в нашей словесности времён Великой Отечественной (в нижеследующих перечнях называются только наиболее значимые имена и произведения).

В связи с остро актуальными потребностями активно развивалась очерковая литература – в формах единичного отклика («Наука ненависти» М.Шолохова, 1942) и в огромных сериях (четыре книги К.Симонова «От Чёрного до Баренцева моря», 1942–1945).

Точно так же в условиях повышенной оперативности особой востребованностью пользовались рассказы различного формата, и по мере их накопления у ряда писателей складывались целые циклы («Морская душа» Л.Соболева, 1942, «Ленинградские рассказы» Н.Тихонова, 1943, «Рассказы Ивана Сударёва» А.Толстого, 1944).

Вслед за рассказом, постепенно всё больший вес набирала повесть («Радуга» В.Василевской, «Народ бессмертен» В.Гроссмана, 1942, «Непокорённые» Б.Горбатова и «Взятие Великошумска» Л.Леонова, 1943, «Волоколамское шоссе» А.Бека и «Дни и ночи» К.Симонова, 1944).

Естественно, что менее результативными в количественном отношении были крупные жанры – роман («Они сражались за Родину» М.Шолохова, создавался с 1943, «Молодая гвардия» А.Фадеева, 1945) и драма («Нашествие» Л.Леонова и «Русские люди» К.Симонова, 1942).

Поэзия военных лет начиналась с песенных текстов: «Священная война» В.Лебедева-Кумача (1941) и вслед за ним – С.Алымов, Е.Долматовский, А.Жаров, М.Исаковский, А.Сурков, А.Фатьянов.

Отдельно взятые стихотворения писались в огромном числе на всём протяжении Великой Отечественной (М.Алигер, О.Берггольц, М.Дудин, Д.Кедрин, С.Наровчатова, К.Симонов, С.Щипачёв), но параллельно им не менее интенсивно развивался жанр поэмы: «Киров с нами» Н.Тихонова (1941), «Зоя» М.Алигер (1942), «Февральский дневник» и «Ленинградская поэма» О.Берггольц (1942), а затем её

«Пулковский меридиан» (1943), «Россия» А.Прокофьева (1944), «Василий Тёркин» А.Твардовского (создавалась с 1941, закончена 9 мая 1945).

Понятно, что по свежим следам прошедшей войны литература о ней продолжала свою жизнь и во второй половине 1940-х: поэма А.Твардовского «Дом у дороги» (1946), роман И.Эренбурга «Буря» (1947), повести «В окопах Сталинграда» В.Некрасова, «Спутники» В.Пановой и «Повесть о настоящем человеке» Б.Полевого (все 1946), «Звезда» Э.Казакевича (1947) и многое другое.

Теперь остановимся подробнее на нескольких отдельно взятых из упомянутых имён, чтобы, хотя и «пунктиром», но в конкретике литературных текстов прочертить самую общую траекторию создававшейся тогда летописи огненных лет. И начнём с исходных этапов Великой Отечественной, какими они предстали в произведениях нескольких авторов: блокадный Ленинград, оборона Москвы, Сталинградская битва.

* * *

Для всего творчества *Михаила Дудина* сквозной темой стала фронтовая лирика, острие которой было нацелено на испытания, будни и праздники города на Неве суровых военных лет. Множество стихотворений и поэм, так или иначе посвящённых данной теме, собрано в большой фолиант под названием **«Всё с этим городом навек...»** с подзаголовком *«Ленинградская книга»*. В предисловии к ней, симптоматично поименованном как *«Объяснение в любви»*, он обозначает *«свой Ленинград»* следующим образом: *«моя судьба, моя любовь»*.

Уроженец ивановской земли, Дудин связал жизнь с этим городом с конца 1939 года, когда впервые увидел его, направляясь со своим полком на финскую войну, а позднее, уже во время Великой Отечественной, защищая Ленинград, стоял с однополчанами насмерть на *«полуострове Гангут, где когда-то Пётр окончательно и навсегда разгромил шведов»*.

Центральным в поэтическом приношении великому городу и его создателю становится большое стихотворение **«Пётр»** (1943), где приметой актуальной реальности служат последние строки: *«Над медной статуей Петра // Уже скрестили в небе шпаги // Косых лучей прожектора»*. «Без оглядки» на творение Пушкина, Дудин предлага-

ет своё видение знаменитого памятника, продиктованное временем героического противостояния фашизму.

*В лучах оранжевого света,
Над изумрудною травой
Не медным слепком Фальконета –
Ты встал воистину живой.*

*Коня разгневанная морда
Сквозь дым видна издалика.
И над Невой подъята твёрдо
Мужская грубая рука.*

*Пятипудовые копыта
Занесены над мостовой,
Густая грива ветром сбита.
По ветру волосы копной.*

*И, разрывая грудью путы,
Ты рвёшься, радостен и зол,
По ветру плащ летит раздутый,
Расстёгнут вышитый камзол.*

Поэт собирает здесь то, что разбросано порознь в его многочисленных стихотворных описаниях Петербурга.

*Твои спокойные рассветы,
Зола полуночных костров,
Коричневые парпеты,
Полёт стремительных мостов.*

*В зелёном оперенье парки,
Решётки кованых оград,
Дугою выгнутые арки,
Тяжёлый мрамор колоннад!..*

В качестве ключевых предстают две фразы патриотического характера: «Как необыденно и просто // Седое слово – Петербург» и «Товарищ! Мы с тобой потомки, // Сыны Великого Петра». Вновь и

вновь звучат тирады о «русской отваге» нынешнего солдата, «благословенного Петром». И все стихи Михаила Дудина военного лихолетья пронизывает твёрдая уверенность в том, что город Петра Великого не мог не выстоять в горниле страшной ленинградской блокады.

*Для трижды ненавистного врага,
С какой бы он сюда не рвался силой,
С времён Петра вот эти берега
Холодной раскрываются могилой.*

(«Для трижды ненавистного врага», 1943)

Поэт ведёт читателя буквально по всем знаменательным местам Петербурга-Ленинграда и его пригородов. В веренице образов непрерывно возникают всевозможные аллегории и параллели военной яви и прежних времён.

Так, в стихотворении «Самсон» (1944), рассказывая о разрушенном Петергофе, «Где голые безрукие деревья // Стоят, как привиденья из поверья; // Где старый храм с глазницами пустыми, // Где пахнет мёртвым запахом пустыни...», он рисует былое величие, в том числе «До синих звёзд летящие фонтаны». И как всегда, прочно связывает прошлое с настоящим, черпая в былом опору для предстоящего торжества над врагом (в данном случае подразумевая известнейшую скульптуру М.Козловского).

*Я вижу ясно, как на поле сечи
Идёт, крутые разгибая плечи,
Неистовый, разгневанный Самсон.*

В стихотворении «Идёт весна весенним Ленинградом» (1944), подробно поведав об увечьях, нанесённых городу войной («Пролом в стене, обрушенный карниз, // Разрывом развороченные ниши...»), поэт восклицает: «Но ничего на целом свете нет, // На всей земле – прекрасней Ленинграда». Это восклицание можно считать завершающим аккордом-кульминацией в приношении Михаила Дудина великому городу – в приношении, которое правомерно обозначить заголовком отдельного цикла стихотворений 1946 года «Ода Ленинграду».

Александр Бек в серии романов, основанных на тщательной проработке большого документального материала, освещал различные стороны жизни России первой половины XX века, в том числе стремился с достаточной объективностью показать истоки негативных сторон сталинской эпохи («На другой день» 1970). Его наиболее значительным творческим достижением стал роман **«Волоколамское шоссе»** (1944).

Основная сюжетная канва здесь такова: несколько недель битвы за Москву осенью 1941 года, когда вокруг Волоколамска было сосредоточено главное направление удара немецких войск, и именно здесь стояла насмерть ставшая легендарной дивизия Панфилова. Описываются действия одного из её батальонов, который неоднократно оказывался в самом горниле событий.

Эта кульминационность найденного жизненного материала, дополненная документальной достоверностью (всё основано на конкретных фактах), определила большую творческую удачу писателя. Оставалось отыскать наиболее подходящую форму, и он повёл повествование от лица главного героя, прошедшего со своим батальоном череду смертельных испытаний.

Естественным следствием кульминационности найденного материала становится предельная заострённость, которую приобретает главная идея романа Александра Бека: активное утверждение советского образа жизни в его безусловно положительных сторонах. Эта заострённость определялась самой исторической ситуацией, когда всё потребовало максимальной концентрации основополагающих качеств человека того времени: патриотизм, интернационализм, коллективизм и т.п.

Сразу же заметим, что слово *советский* произносится здесь многократно и с неизменной гордостью. И если какое-либо дело сделано людьми хорошо, то самым отрядным откликом на похвалу было для всех скандируемое организованной массой *«Служим Советскому Союзу!»*

Советский народ выступает здесь как безусловная общность. Это персонифицировано спаянным многонациональным составом того батальона, который возглавляет герой романа. Нет даже намёка на какую-либо этническую рознь и малейшую противоречивость в данном отношении. Важно и то, что сам комбат – казах, проявляющий

себя с лучшей стороны и именно как «стопроцентный» *советский* человек.

В романе «Волоколамское шоссе» отчётливо зафиксировано весьма своеобразное, но в данном случае вполне органичное сочетание безусловной гуманности и жёсткой требовательности к человеку – это было вообще характерным свойством этической платформы отечественного бытия середины XX века. Средоточием человечности становится генерал Иван Васильевич Панфилов – второй герой романа. Он отличался исключительно бережным отношением к каждому (от командира до рядового), его девизом было: не умирать, а жить – то есть воевать, чтобы жить.

Панфилов мог и строго спросить. Но этим качеством особенно наделён главный герой романа, командир батальона лейтенант Баурджан Момыш-Улы. Он оказывается здесь олицетворением важнейших установок тоталитарной системы: дисциплина (в данном случае военная), единым строем (военной колонной, шеренгой) и всеобщий труд как главное, определяющее в жизни (в данном случае воинский труд).

Что касается последнего момента, то, согласно установкам главного героя, всё в существовании человека должно быть нацелено на созидательное деяние: дело – прежде всего. Поэтому и в романе почти нет того, что именуют лирическими отступлениями. Практически всё устремлено к единственному: ратный труд и совершенствование в нём – то, что вылилось в главный лозунг военных лет *«всё для фронта, всё для победы»*.

Другие названные формулы советского государственного механизма (дисциплина и единым строем) в обстоятельствах военного времени перерастают в требование беспрекословного подчинения младшего чина старшему. То есть единоличная, непререкаемая власть того, кто поставлен руководить людьми, могла проявлять себя на любом уровне управления.

Строжайшая дисциплина, организованность, иерархическое подчинение – всё это несёт на себе совершенно явный «тоталитарный» налёт, но главный герой романа категорически настаивает на выполнении названных требований и, надо признать, благодаря этому ему со своим батальоном удаётся достичь очень многого и преодолеть, казалось бы, непреодолимые затруднения.

Принцип единоначалия, доведённый до крайнего предела, он формулирует в экстремальной ситуации, когда его батальон оказыва-

ется во вражеском окружении. Происходит это в тот момент, когда военврач в звании капитана, которого комбат, всего-навсего старший лейтенант, отстраняет от должности за проявленную трусость, и тот пытается протестовать, на что получает жёсткую отповедь.

– Я имею на это право. Мы, четыреста пятьдесят советских воинов, оторванных от нашей армии. Наш батальон – это остров. Советский остров среди захваченных врагами мест. На этом острове высшая власть принадлежит мне. Здесь я главнокомандующий всеми Вооружёнными Силами Советского Союза. На этом куске земли, где впереди и сзади, справа и слева находится враг, я здесь – Советская власть! Вот кто я такой, командир батальона, отрезанного от своих войск. Я имею право не только разжаловать тебя, не только расстрелять за измену долгу, но и на куски разорвать.

Подобная позиция главного героя выковывается в тяжёлой внутренней борьбе привычных норм человечности и требований долга, определяемых обстоятельствами военного времени. Беспрекословного подчинения от вверенного ему батальона он добивается всеми возможными способами, включая и самые беспощадные. В этом отношении очень характерен эпизод, когда Момыш-Улы принимает решение расстрелять перед всем батальоном своего соотечественника-казаха Барамбаева, который бежал с поля боя.

Я скомандовал:

– По трусу, изменнику Родины, нарушителю присяги... отделение...

Винтовки вскинулись и замерли. Но одна дрожала. Мурын стоял с белыми губами, его прохватывала дрожь.

И мне вдруг стало нестерпимо жалко Барамбаева.

От дрожащей в руках Мурина винтовки словно несло ко мне: «Пощади его, прости!»

И люди, ещё не побывавшие в бою, ещё не жестокие к трусу, напряжённо ждавшие, что сейчас я произнесу: «Огонь!», тоже будто просили: «Не надо этого, прости!»

И ветер вдруг на минуту стих, самый воздух замер, словно для того, чтобы я услышал эту немую мольбу.

Далее описывается мучительная раздвоенность в душе командира и то желанное облегчение, которое испытали бы его подчинённые, если бы он отменил свой приказ.

А между тем было не так. Это я увидел лишь в мыслях; это мелькнуло, как мечта.

Было иное.

... Заметив, что у Мурина дрожит винтовка, я крикнул:

– Мурин, дрожишь?

Он вздрогнул, выпрямился и плотнее прижал приклад; рука стала твёрдой. Я повторил команду:

– По трусу, изменнику Родиной, нарушителю присяги... отделение... огонь!

И трус был расстрелян.

Судите меня!

Когда-то моего отца, кочевника, укусил в пустыне ядовитый паук. Отец был один среди песков, рядом не было никого, кроме верблюда. Яд этого паука смертелен. Отец вытащил нож и вырезал кусок мяса из собственного тела – там, где укусил паук.

Так теперь поступил и я – ножом вырезал кусок из собственного тела.

Я человек. Всё человеческое кричало во мне: «Не надо, пожалей, прости!» Но я не простил.

Я командир, отец. Я убивал сына, но передо мной стояли сотни сыновей. Я обязан был кровью запечатлеть в душах: изменнику нет и не будет пощады!

Я хотел, чтобы каждый боец знал: если трусишь, изменишь – не будешь прощён, как бы ни хотелось простить.

Насколько важной была для писателя тема, заявленная в «Волоколамском шоссе», говорит тот факт, что продолжением этой, лучшей его книги стали повести «Несколько дней» и «Резерв генерала Панфилова», законченные в 1960 году.

* * *

Повесть Виктора Некрасова «В окопах Сталинграда» (1946) – одно из лучших произведений советской литературы о Великой Отечественной войне. Всего в полугодовой отрезок времени автору удалось впрессовать, в сущности, весь путь тех лет: начиная с трагиче-

ских тягот бесконечного отступления и заканчивая светлой радостью первых победных дней, завершавших эпопею Сталинградской битвы.

Пишется об этом просто, сдержанно, сугубо реалистично, «обыкновенно», без малейшего пафоса. И то, что повествование ведётся от лица офицера Юрия Керженцева, только подчёркивает правдивость описания фронтовых будней.

Вчитываясь в эту «прозу» войны, ничуть не менее остро осознаёшь, насколько тяжёлые испытания выпали на долю тех, кто прошёл через неё как на передовой, так и в тылу. Драматизм происходящего писатель нередко обнажает посредством включения экспрессивных психологических моментов. В том числе через мысли, которые неизбежно порождало то невероятно суровое время.

Есть детали, которые запоминаются на всю жизнь. И не только запоминаются. Маленькие, как будто незначительные, они въедаются, впитываются в тебя, начинают прорастать, вырастают во что-то большое, значительное, вбирают в себя всю сущность происходящего, становятся как бы символом.

Я помню одного убитого бойца. Он лежал на спине, раскинув руки, и к губе его прилип окурок. Маленький, ещё дымившийся окурок. И это было страшней всего, что я видел до и после на войне. Страшнее разрушенных городов, распоротых животов, оторванных рук и ног. Раскинутые руки и окурок на губе. Минуту назад была ещё жизнь, мысли, желания. Сейчас – смерть.

Тем же драматическим психологизмом наполнены страницы повести, передающие чувство жгучего стыда за то, что отступали – чувство стыда перед теми, кого оставляли беззащитными перед наседающим врагом. (Фраза в тексте «На воротнике у меня два кубика» отмечает тот факт, что герой-рассказчик был в чине лейтенанта.)

Бабы спрашивают, где же немцы и куда мы идём. Мы молча пьём холодное, из погреба, молоко и машем рукой на восток.

Туда... за Дон...

Я не могу смотреть на эти лица, на эти вопросительные, недоумевающие глаза. Что я им отвечу? На воротнике у меня два кубика, на боку пистолет. Почему же я не там, почему я здесь и на все вопросы только рукой отмахиваюсь? Ведь я же командир...

Что я на это отвечу? Что война – это война, что вся она построена на неожиданности и хитрости, что у немцев сейчас больше самолётов и танков, чем у нас, что они торопятся до зимы закончить войну и поэтому лезут на рожон. А мы хотя и вынуждены отступить, но отступление – это ещё не поражение; отступили же мы в 41-м году и погнали же потом немцев от Москвы...

Да, да, да – всё это понятно, но сейчас, сейчас-то мы всё-таки идём на восток, не на запад, а на восток... И я ничего не отвечаю, а машу только рукой на восток и говорю:

– До свидания, бабуся, ещё увидимся, ей-Богу, увидимся...

И я верю в это. Сейчас это единственное, что у нас есть – вера.

И опорой этой веры является то, что в страшной битве за правое дело, при необходимости люди способны забыть о сохранении собственной жизни и бросить её на жертвенный алтарь грядущей Победы. Таким предстаёт один из них, когда приказано пусть и горсткой бойцов, но во что бы то ни стало ночью взять высоту.

Я бросаю гранату наугад вперёд, во что-то чернеющее. Бросаюсь рывком. Чувствую каждую мышцу в своём теле, каждый нерв. Мелькают в темноте, точно всполохнутые птицы, фигуры. Отдельные вскрики, глухие удары, выстрелы, матерщина сквозь зубы. Траншея. Осыпающаяся земля. Путаются под ногами пулемётные ленты. Что-то мягкое, тёплое, липкое...

Ночной бой. Самый сложный вид боя. Бой одиночек. Боец здесь всё. Инициатива, смелость, инстинкт, чутьё, находчивость – вот что решает исход. Здесь нет массового, самозабвенного азарта дневной атаки. Нет чувства локтя. Нет «ура», облегчающего, всё закрывающего, возбуждающего «ура». Нет кругозора. И пути назад нет.

Конца боя не видишь, его чувствуешь. Потом трудно что-либо вспомнить. Наутро находишь на себе ссадины, синяки, кровь. Но тогда ничего этого нет. Есть траншея... заворот... кто-то... удар... выстрел... гашетка под пальцем, приклад... шаг назад, опять удар. Потом тишина.

В этом мрачном, но красочном живописании писателя-баталиста обращает на себя внимание лаконизм и острота того, что можно

назвать «телеграфным стилем». Скупость слова, за которой стоит концентрированная экспрессия выражения.

В таких случаях автор может намеренно пропускать то существенные, то глаголы, но тем сгущённое оказывается выразительность и по-особому ёмким предстаёт информационное наполнение происходящего. Примером может служить рассказ об эвакуации из Сталинграда гражданского населения.

На улицах люди с тюками, тележками. Бегут, спотыкаются. С тележек всё валится. Останавливаются, перекладывают, молча, без ругани, с расширенными, остановившимися глазами. Дым, едкий, скребущий горло, вылезает из домов, расползается по улицам. Хрустит стекло под ногами. Кирпичи, куски бетона, столы, перевернутый шкаф. Кого-то несут на одеяле. Старушка в клетчатом платке тащит табурет и гигантских размеров узел.

– Господи, Боже... Пресвятая Богородица...

Узел сползает. Платок свалился с головы и волочится по земле.

И ещё один фрагмент повести, показательный в смысле изложения.

На переправе, как и всегда, трудно что-либо понять. Лошади, повозки, пушки с передками, птящиеся в темноте машины. И люди. Людей больше всего – ругающихся, сталкивающихся, отнимающих друг у друга что-то. Кто-то на кого-то наехал. Забыли какие-то ящики. Ищут какого-то Стеценко. Ждут кáтера. Ругают его. Уже давно должен быть и всё нет.

В ходе своего повествования писатель не раз возвращается к мысли, что человек привыкает ко всему, и даже в столь ужасающей, совершенно неподобающей для этого обстановке могут возникать мгновения довольства, почти счастья. Вот, скажем, настала минута затишья, и герой после миски супа может повалиться в землянке на тюфяке.

И я лежу, уставившись в потолок, и размышляю о высоких материях, о том, что всё в мире относительно, что сейчас для меня идеал – вот эта землянка и котелок с лапшой, лишь бы горячая только была, а до войны мне какие-то костюмы были нужны и гал-

стуки в полосу, и в булочной я ругался, если давали недостаточно поджаренный калач за два семьдесят. И неужели же после войны, после всех этих бомбёжек мы опять... и так далее, в том же духе.

Именно в таких эпизодах в изложение проникает лирически наполненная поэтическая нота. И, как правило, она рождается при воспоминаниях о недавнем прошлом: война заставила человека с особой силой ощутить драгоценность мирной жизни.

Допустим, когда герой повести ворошит порой в своей памяти страницы юности, прошедшей в Киеве, он тихо восклицает про себя ностальгическое *«Милый, милый Киев...»*.

Или когда он с сослуживцами попадает на переформировку в Сталинград и оказывается ненадолго в обстановке семейного быта, где их накормили домашним обедом, то для сравнения с фронтовым бытом достаточно единственной фразы: *«Мы сидим на веранде, за столом, покрытом скатертью, и едим **сверхестественно вкусный суп из фасоли**»*.

Написанная в первый послевоенный год, повесть «В окопах Сталинграда» благодаря своей впечатляющей правдивости и неприкрашенности изображения оказала впоследствии заметное влияние на развитие военной романистики 1960–1970-х годов (Ю.Бондарев, Г.Бакланов, В.Быков и др.).

* * *

Среди литераторов, создавших всеохватывающую панораму военного времени – *Константин Симонов*. Главной и едва ли не единственной темой его стихов и прозы, театральных пьес и киносценариев, стала военная тема. Раньше всего, в самые первые месяцы войны она заявила о себе в поэтической лирике. Стихотворений такого рода было много написано и потом (собраны в книгах «С тобой и без тебя» 1942, «Друзья и враги» 1948), но сильнейший всплеск вдохновения приходится именно на вторую половину 1941 года.

В военной лирике Симонова поражало соединение, казалось бы, столь далёких качеств, как патриотическая героика и личное чувство, переданное очень доверительно и даже исповедально. Обратимся к трём разноплановым её образцам, появившимся в первые месяцы войны.

Стихотворение *«Жди меня...»*, наряду с «Землянкой» А.Суркова и песней Н.Богословского «Тёмная ночь», стало своего

рода «лирическим знаменем» години тяжких испытаний. Стало ясно, что проникновенное слово, полное нежности и любви, необходимо людям в пору неслыханного нашествия не меньше, чем патриотические призывы о защите Отечества.

Это проникновенное слово получило здесь очень своеобразное выражение. Высказываемое от лица человека середины XX века, оно восходит к экспрессии таких древних сакрально-поэтических форм, как заклинание, заговор и даже заклятие.

Слово *жди* повторяется одиннадцать раз с добавлением однокорневых *ждать*, *ждёт* и т.п. – их семь. И троекратно, в начале каждой строфы, произносится ключевая фраза-зачин: *Жди меня, и я вернусь*. Смысловая значимость неумолкающего *жди* и та сила внушения, которую оно несёт, подводят к результирующему итогу последних строк.

*Жди меня, и я вернусь,
Всем смертям назло.
Кто не ждал меня, тот пусть
Скажет: – Повезло. –
Не понять, неждавшим им,
Как среди огня
Ожиданием своим
Ты спасла меня.
Как я выжил, будем знать
Только мы с тобой –
Просто ты умела ждать,
Как никто другой.*

В сознании героя стихов Симонова с образом женщины связано не просто очень многое, а главное в оставшейся за спиной фронтовиков мирной жизни. Сильный резюмирующий акцент на этот счёт проставлен в конце стихотворения «**Хозяйка дома**» (1942).

*Сияньем женским, девочкой, женой,
Невестой – всем, что уступить не в силах,
Мы умираем, заслонив собой
Вас, женщин, вас, беспомощных и милых.*

Но вернёмся в 1941-й. Черты заклинательности перешли и в другое знаменитое стихотворение Константина Симонова – «**Ты помнишь, Алёша...**» Она есть и в заглавной строке *Ты помнишь, Алёша*, повторяемой затем ровно в середине текста, к чему добавляются сходные фразы: *Ты знаешь, Ты помнишь* и т.д. Это придаёт высказыванию тон по-особому доверительного разговора.

Стихотворение посвящено Алексею Суркову, такому же поэту-фронтовику, но воспринимается скорее как обращение к очень близкому по духу фронтовому другу. И заклинательность здесь особая: говорится тихо, с нежностью, но взывая. На адресат этих взываний как раз и нацелен основной пафос заклинательности: слово *русский* звучит многократно в различных оттенках, дополняемых торжественными речениями *на великой Руси* и *вся Россия*.

В час больших испытаний резко обострилось чувство России – именно России в прямом значении данного понятия как Русской земли. И это чувство пронизывает здесь всё, от первой до последней строки. Вдобавок к тому оно локализуется на коренном русском, сходящемся на образе Смоленщины, и усугубляется чувством вины за горечь отступления, когда приходилось отдавать врагу родную землю пядь за пядью вместе с беззащитными детьми, женщинами и стариками, которым оставалось говорить единственное: «*Мы вас ждём*». Так что конечной сутью заклинательность этого стихотворения сводилась к тому, как защитить и сберечь самое драгоценное для всех – Родину.

В связях с этим высоким понятием у поэта вновь превалирует образ женщины: начиная с первых строк («... *кринки несли нам усталые женщины... слёзы они вытирали украдкой... снова себя называли солдатками...*») и кончая последними («... *в бой провожая нас, русская женщина // По-русски три раза меня обняла*»). Так что неизбежно встают извечные для национального сознания категории *Родина-мать, Русь-жена*, а вслед за ними идут сёстры и дочери.

Но появилась здесь и новая краска: на смену былым чаяниям «мировой революции» и «Коммунистического Интернационала» к русскому человеку вернулось исконно православное. Поэтому «... *вслед нам шептали: “Господь вас спаси!”*» и «*Всем миром сойдясь, наши прадеды молятся // За в Бога не верящих внуков своих*». И сама лексика стихотворения многим обращена к исконным приметам национального уклада: «*Как встарь повелось... вёрстами... тракт...*

деревни с погостами... за каждою русской околицей... просёлки... по-куда... пажити».

*Ты помнишь, Алёша, дороги Смоленщины,
Как шли бесконечные, злые дожди,
Как кринки несли нам усталые женщины,
Прижав, как детей, от дождя их к груди,*

*Как слёзы они вытирали украдкою,
Как вслед нам шептали: «Господь вас спаси!»
И снова себя называли солдатками,
Как встарь повелось на великой Руси...*

В подобных произведениях Константин Симонов покоряет точностью, реальностью, достоверностью изъяснения и способностью донести мысль и чувство от сердца к сердцу, так что напряжённая эмоциональность высказывания соединяется с почти документальной очерковостью. Этому по-своему служит и строй повествовательного стиха – в сущности, проза, но ритмованная и с рифмой.

И ещё один образец его военной лирики 1941 года – *«Родина»*. К общему понятию, поставленному в заголовок, здесь присоединяется не менее значимое, именуемое малой родиной. И поэт ведёт разговор об этих ключевых для жизни категориях опять-таки с удивительной проникновенностью.

*...Вот где нам посчастливилось родиться,
Где на всю жизнь, до смерти, мы нашли
Ту горсть земли, которая годится,
Чтоб видеть в ней приметы всей земли.*

*Да, можно выжить в зной, в грозу, в морозы,
Да, можно голодать и холодать,
Идти на смерть... Но эти три берёзы
При жизни никому нельзя отдать.*

* * *

Константин Симонов одним из первых обратился к теме русского человека на войне в драматургии (пьеса «Русские люди» 1942) и прозе (повесть «Дни и ночи» 1944). В пьесе, которая обошла почти

все театры страны, трудности войны показаны как непрерывное испытание всех человеческих сил. Повесть рассказывает о сталинградских днях как о трагическом времени огромных, невосполнимых жертв.

В книгах о войне, написанных в последующие годы, неизменными оставались гражданственно-патриотический настрой и публицистический нерв, простота и человечность повествования, которое чуждается внешнего пафоса. Герои Симонова – обычные люди, но это люди высоких моральных качеств, наделённые мужеством и стойкостью, верностью в любви и дружбе, пронесённой сквозь суровые испытания. Создавая насыщенную и динамичную событийную канву народной драмы, писатель стремился постичь логику поведения человека, мотивы его поступков в поворотные моменты жизни.

Итогом и кульминацией военной прозы Симонова стала трилогия романов **«Живые и мёртвые»**, которую сам он считал своей главной книгой. Первая из трёх книг (1954–1959) так и называется, рассказывая о начальном полугодии войны (июнь – декабрь). Вторая книга («Солдатами не рождаются» 1963–1964) – эпопея Сталинграда и лето 1943 года. Третья («Последнее лето» 1970–1971) – действительно, события лета 1944-го.

В них воссоздаётся чрезвычайно широкая панорама трудного и долгого пути от тяжёлых поражений к близкой победе. Это достоверная летопись основных вех военной страды, увиденной глазами её свидетеля и участника. В воспроизводимой здесь исторической хронике достигнута такая масштабность изображения Великой Отечественной войны, которой нет ни в каком другом произведении нашей литературы.

Обратимся к первой части грандиозного военного цикла, сосредоточенной в основном на военных действиях первого лета войны с его трагическими неудачами, отступлениями и окружениями. Лишения, жестокие испытания, кровь и смерть – всё здесь подаётся на пределе мыслимого, но очень реально. Главным героем является военный корреспондент Синцов, фигура которого скрепляет множественную мозаику различных эпизодов этого реалистического повествования. Он всеми силами стремится воевать не пером журналиста, а винтовкой и пулемётом, и это ему удаётся.

Перед нами тот самый «настоящий человек», которому присущи мужество и отвага, но в известной мере и слабости, в том числе страх, потому что это живой, реальный человек. Очень важны в его харак-

тере гуманность и обострённое стремление сделать всё для победы над врагом. И рядом с ним много таких же людей – самоотверженность, желание послужить общему делу в крови у них.

Убедительно описываются первые дни войны с их хаосом, паникой, полной неразберихой и чувством кошмара от того, что немцы уверенно и стремительно продвигались вперёд, сея смерть и разрушения.

Никогда потом Синцов не испытывал такого изнурительного страха: что же будет дальше?! Если всё так началось, то что же произойдёт со всем, что он любит, среди чего рос. Ради чего жил со страной, с народом, с армией, которую он привык считать непобедимой, с коммунизмом, который поклялись истребить эти фашисты?

Он не был трусом, но, как и миллионы других людей, не был готов к тому, что произошло. Большая часть его жизни, как и жизни этих других людей, прошла в лишениях, испытаниях, борьбе, поэтому, как выяснилось потом, страшная тяжесть первых дней войны не смогла раздавить их души. Но в первые дни эта тяжесть многим из них показалась нестерпимой, хотя они же сами потом и вытерпели её.

В романе тщательно исследуется психология людей, впервые столкнувшихся с такой войной и с таким врагом – сильным, беспощадным и снабжённым первоклассной техникой. На первых порах среди советских солдат и офицеров преобладали те, кто вынуждены были признать превосходство противника.

Среди них было много людей, которые знали только одно – что немец несёт смерть, но не знали второго – что немец сам смертен. Наибольшего доверия заслуживали те люди, которые убедились на собственном опыте, что немцы смертны и, когда их убивают, они останавливаются.

Конечно же, Симонов писал о людях советской формации. Его герои при возможных сомнениях и колебаниях глубоко верят в Советскую власть, дорожат партбилетом – и это тоже придаёт повествованию безусловную объективность. Веришь: именно так всё и бы-

ло, именно такими были советские люди середины XX века, в целом достойные уважения.

Характерно отношение персонажей романа к Сталину: в подавляющей своей части они верят ему, считают главной опорой страны, и только те, которые попали под Молох репрессий, иногда задаются вопросом: неужели ничего не знал? неужели без его ведома творились беззакония. И относительно войны: если страна оказалась неподготовленной к ней – кто же в этом повинен? и что же главная голова? почему не захотел прислушаться к сигналам о готовящемся нападении?

Выразительно подаётся восприятие первого выступления Сталина по радио в начале войны.

Сталин говорил глухо и медленно, с сильным грузинским акцентом. Один раз, посередине речи, было слышно, как он, звякнув стаканом, пьёт воду. Голос у Сталина был низкий, негромкий и мог показаться совершенно спокойным, если б не тяжёлое усталое дыхание и не эта вода, которую он стал пить во время речи.

Но, хотя он волновался, интонации его речи оставались размеренными, глуховатый голос звучал без понижений, повышений и восклицательных знаков. И в несоответствии этого ровного голоса трагизму положения, о котором он говорил, была сила. Она не удивляла: от Сталина и ждали её.

Его любили по-разному: беззаветно и с оговорками, и любясь и побаиваясь; иногда не любили. Но в его мужестве и железной воле не сомневался никто. А как раз эти два качества и казались сейчас необходимей всего в человеке, стоявшем во главе воевавшей страны.

В конце жизни Константин Симонов написал книгу «Глазами человека моего поколения. Размышления о И.В.Сталине» (опубликована только в 1988 году, хотя сам писатель умер в 1979-м). В этом исповедальном произведении шестикратный лауреат Сталинской премии стремился объективно проанализировать то, что именовали культом «вождя народов», и дать мотивацию своего активного участия в идеологической борьбе 1940–1950-х годов. Евгений Евтушенко на сей счёт отмечал следующее.

Сталинисты-догматики говорят о нём как о человеке, который, прославив Сталина при жизни, предал его после смерти. Анти-

сталинисты-максималисты недовольны его половинчатостью в оценках Сталина и его эпохи. Я видел Симонова на траурном митинге в марте 1953 года, когда он с трудом сдерживал рыдания. Но, к его чести, я хотел бы сказать, что его переоценка Сталина была мучительной, но не конъюнктурной, а искренней... Кто-то назвал Симонова «советским Киплингом». Но как примитивно приписывать Киплинга к английскому империализму, так примитивно приписывать Симонова к сталинизму – они отражали в своих произведениях и империализм, и сталинизм как историческую данность.

Есть под Могилёвом большое поле под названием Буйническое, где Константин Симонов в июле 1941 года видел, как «*наши сожгли тридцать девять немецких танков и бронетранспортёров*». Это для него было далёкой зарницей Победы, ради которой воевал он и все остальные. И это было для него столь важно, что, согласно завещанию, его прах развеяли именно над этим полем.

* * *

Завершая краткий обзор литературы военных лет, обратимся к наследию поэта *Сергея Наровчатова*. Начинал он со стихов о войне, которую прошёл солдатом от первых до последних дней.

В те годы (1941)

*Я проходил, скрипя зубами, мимо
Сожжённых сёл, казнённых городов,
По горестной, по русской, по родимой,
Завещанной от дедов и отцов.*

*Запоминал над деревнями пламя,
И ветер, разносивший жаркий прах,
И девушек, библейскими гвоздями
Распятых на райкомовских дверях.*

*И вороньё кружилось без боязни,
И коршун рвал добычу на глазах,
И метил все бесчинства и все казни
Паучий извивающийся знак.*

*В своей печали древним песням равный,
Я сёла, словно летопись, листал
И в каждой бабе видел Ярославну,
Во всех ручьях Непрядву узнавал.*

*Крови́ своей, своим святыням верный,
Слова старинные я повторял, скорбя:
Россия, мати! Свете мой безмерный,
Которой местью мстить мне за тебя?*

Военной теме посвящены не только его поэтические сборники послевоенных лет («Костёр» 1948, «Солдаты свободы» 1952), но и многое в более поздних книгах, где она осознаётся ключевой для поколения середины XX века.

О главном (1970)

*Не будет ничего тошнее –
Живи ещё хоть сотню лет –
Чем эта мокрая траншея,
Чем этот серенький рассвет.*

*Стою в намокшей плащ-палатке,
Надвинув каску на глаза,
Ругая всласть и без оглядки
Всё то, что можно и нельзя.*

*Сегодня лопнуло терпенье,
Осточертел проклятый дождь –
Пока поднимут в наступленье,
До ручки, кажется, дойдёшь.*

*Ведь как-никак мы в сорок пятом,
Победа – вот она! Видна!
Выходит срок служить солдатам,
А лишь окончится война,*

*Тогда – то, главное, случится!..
И мне, мальчишке, невдомёк,
Что ничего не приключится,
Чего б я лучше делать смог.*

*Что ни главнее, ни важнее
Я не увижу в сотню лет,
Чем эта мокрая траншея,
Чем этот серенький рассвет.*

Именно так и оказалось для тех, кто прошёл ту войну – она навсегда осталась для них главным событием жизни. И это понятно: на полях испытаний, бедствий, сражений решались судьбы Отечества, и людям тех поколений удалось совершить невероятное для своей страны и всего мира.

Присоединим к сказанному Сергеем Наровчатовым то, о чём говорит один из героев повести Фазиля Искандера «Стоянка человека» (1990): *«Никогда, ни до, ни после войны, я не чувствовал себя на таком подъёме, как во время войны. Я не чувствовал себя в таком полном соответствии внутреннего состояния и окружающей жизни. Все проклятые вопросы были отброшены реальной общенародной бедой, реальным участием в борьбе с этой бедой».*

* * *

Как уже было показано на материале музыкального искусства, военные грозы современности искусство того времени нередко преломляло в призме исторической тематики. В обиход отечественной живописи этого времени полноправно вошли большие полотна с широким панорамированием стана русского воинства – так представал укрупнённый эпос страны, поднявшейся на защиту своих рубежей.

В многофигурной композиции **Александра Бубнова «Утро на Куликовом поле»** (создавалась с 1943 года), выдержанной в широкой живописной манере, обращает на себя внимание облик могучего всадника на белом коне – так изображён Дмитрий Донской, зорко всматривающийся вдаль, за пространство холста, где, как следует вообразить, расположилось вражеское войско.



Александр Бубнов Утро на Куликовом поле

Аналогичное художественное решение можно отметить в целом ряде произведений исторического жанра, в том числе в работе *Владимира Фаворского «Битва»* (1937), которая является одной из иллюстраций к нашему древнему манускрипту «Слово о полку Игореве». В исполнении этой гравюры выдающийся мастер оформления книги соответствующим образом подчеркнул такие черты, как суровый лаконизм и строгая классичность.



Владимир Фаворский Битва (гравюра)

Кстати, создавался данный шедевр в том же году, что и знаменитый фильм С.Эйзенштейна «Александр Невский» с музыкой С.Прокофьева. Композитор на её материале сформировал масштабнейшую кантату аналогичного названия, что вместе с фильмом Эйзенштейна и иллюстрациями Фаворского составило грандиозный художественный пролог предчувствия надвигающейся войны.

В подобных вещах через обрисовку воинства с возвышающейся над ним фигурой полководца всемерно утверждалась идея безусловного единения большой людской массы и её вождя. В этом нетрудно усмотреть проекцию того, что отмечалось выше в общеисторическом масштабе – столь характерное для тоталитарных режимов стремление превратить национальную общность в «железный» монолит. Однако в данном случае, в контексте патриотических побуждений, подобное приобретало несомненную оправданность и истолковывалось в сугубо позитивном ключе.

В связи с теми же побуждениями искусство не раз акцентировало мысль о значимости отдельно взятой крупной исторической личности, которая фокусирует в себе устремления нации и в час испытаний берёт на себя всю полноту ответственности. Таков принадлежащий *Павлу Корину* триптих «Александр Невский», созданный в кульминационный момент Великой Отечественной войны (1942–1943).

Образ, составивший центральную часть триптиха, являет собой олицетворение гневной решимости и непреклонного, «стального» мужества – фигура целиком закована в кольчугу и латы. Перед нами современно поданный облик могучего русского витязя, что выявлено через фресковую манеру письма и по-особому точёный рельеф (изображение напоминает скульптурный монумент).

Свойственные данному образу предельная волевая собранность и высокое духовное напряжение передаются подчёркнутой строгостью композиции и суровым блеском насыщенного цвета.



Павел Корин Александр Невский (центральная часть триптиха)

В только что названных изображениях нетрудно усмотреть один общий признак: эпическая весомость и укрупнённость, посредством которой раскрывалась подчёркнутая значительность образа. Зачастую за этим стояло чувство силы, мощи человеческого характера. В качестве определённого образца на этот счёт можно привести иллюстрации *Евгения Кибрика* к повести Гоголя «**Тарас Бульба**».

Используя чёткую контурную линию и энергичную светотеневую лепку формы, художник убедительно воплотил облик недюжинных натур, мужественных и непреклонных в ощущении правоты своих действий и поступков. Прежде всего это касалось обрисовки Тараса Бульбы и сына его Остапа.



Евгений Кибрик Иллюстрации к повести Н.Гоголя «Тарас Бульба»
Тарас Бульба



Остап

Эти иллюстрации выполнялись в 1943–1945 годах, и по своему образному строю они напрямую корреспондировали героике бушевавшей тогда войны.

* * *

С первых дней Великой Отечественной войны художники начали трудиться над созданием всеобъемлющей летописи происходившего тогда. Исходным моментом этой летописи стало то, что великий испанский художник Франсиско Гойя когда-то обозначил названием своего большого цикла офортов – «Бедствия войны».

В картине «**Фашист пролетел**» (1942) бесхитростный сюжет подан в ракурсе характерной для *Аркадия Пластова* крестьянской темы:

- на горизонте – улетающий вражеский самолёт;
- в берёзовом перелеске – разбредшееся, наполовину погибшее стадо;
- на переднем плане – уткнувшийся лицом в землю бездыханный мальчик-пастушок и собачонка, лающая вслед улетающему самолёту.

Всё предельно просто и обыденно, но можно ли с более щемлящим чувством рассказать о невинных жертвах войны?!



Аркадий Пластов Фашист пролетел

И можно ли при той же простоте сюжета и художественных средств более выразительно передать внутреннюю силу русского характера, его непоказной героизм перед лицом врага, чем сделано это в картине *Сергея Герасимова «Мать партизана»* (1943)?!

В сопоставлении двух фигур переднего плана (босая крестьянка в бедной, домотканой одежде и эсэсовец с бычьей шеей и с хлыстом в руках) передано противостояние *«фашистской силе тёмной»* (слова из песни А.Александрова «Священная война», ставшей музыкальным знаменем Великой Отечественной войны). И сколько стойкости, спокойного непокорства в лице и позе этой русской женщины!



Сергей Герасимов Мать партизана

В панораме отечественного искусства начала XX века одним из ярких художественных документов времён Гражданской войны стала картина *Александра Дейнеки* «Оборона Петрограда» (1928). Пятнадцатилетием позже из-под его кисти вышло полотно сходного названия – «**Оборона Севастополя**» (1942). Художник как бы возвращается к суровости и лаконизму цветового решения своей давней работы.

Это призвано подчеркнуть, что запечатлённая здесь схватка идёт не на жизнь, а на смерть. Вот чем определяется исключительный динамизм композиции: резко контрастное сопоставление пространственных планов, усиленное противоборством белого (наши) и тёмнокоричневого (немцы), и всё это – на фоне вздымающихся к небу дымовых полос от полыхающего города (фон этот вдобавок прочерчен зловещей тенью пикирующего истребителя).

Динамизм композиции дополнен заострённой чёткостью обрисовки фигур, и присущее им состояние безудержного порыва особенно наглядно в выделенной на переднем крае полотна коренастой фигуре матроса – воплощение безоглядной отваги русского человека на поле брани.



Александр Дейнека Оборона Севастополя

Раскрывая суровую атмосферу времени, грандиозность потрясений и остроту переживаний, художественная летопись Великой Отечественной всеми силами акцентировала присущий людям тех лет заряд неискоренимого жизнелюбия. Иллюстрацией этому может послужить картина *Юрия Непринцева «Отдых после боя»*. Сочная, живая сценка, от которой веет улыбкой, смехом, весельем. И какая точность и свежесть обрисовки реальных человеческих характеров!



Юрий Непринцев Отдых после боя

Всё это самым непосредственным образом перекликается с поэмой Александра **Твардовского** «**Василий Тёркин**» (1941–1945), которую считают вершинным произведением русской поэзии военных лет и где есть такие строки:

*Балагуру смотрят в рот,
Слово ловят жадно.
Хорошо, когда кто врёт
Весело и складно.
В стороне лесной, глухой,
При лихой погоде,
Хорошо, как есть такой
Парень на походе.*

* * *

Приведённый выше краткий обзор отдельных произведений изобразительного искусства дополним перечнем наиболее существенного из сделанного в данной области художественного творчества.

Помимо постоянного обращения к военной истории прошлого (например, в картинах «Ледовое побоище» В.Серова, 1942, «Лористон в ставке у Кутузова» Н.Ульянова, 1945 или цикл Е.Лансере «Трофеи русского оружия», 1942), мастера живописи детально проследили весь путь страны этих лет: А.Дейнека – «Окраина Москвы. Ноябрь 1941 года» (1941), Г.Нисский – «На защиту Москвы. Ленинградское шоссе» (1942), В.Мешков – «Залпы Балтики» (1942), В.Одинцов – «За Сталинград» (1945), Я.Николаев – «На большую землю» (1945), В.Шегаль – «В свободную минуту! Медсестра» (1945), П.Гапоненко – «После изгнания фашистских оккупантов» (1946), В.Костецкий – «Возращение» (1947). С точки зрения воссоздаваемой хроники примечательна серия работ Кукрыниксы: «Таня» (1942–1947), «Бегство фашистов из Новгорода» (1944–1946), «Конец» (1947–1948). Названные полотна были дополнены портретами героев Великой Отечественной («И.В.Панфилов» В.Яковлева, 1942, «С.А.Ковпак» А.Шовкуненко, 1945 и т.д.).

В скульптуре господствовал именно персональный воинский портрет: «Б.А.Юсупов» и «И.Л.Хижняк» (оба 1942) В.Мухиной, «М.Г.Гареев» (1947) и «А.С.Смирнов» (1948) Н.Томского, «Л.М.Доватор» А.Грубе (1942), «М.Ф.Сельницкий» З.Азгура (1943),

участники штурма Рейхстага работы И.Першудеева («М.А.Егоров», «М.Л.Кантария», «К.Е.Самсонов», А.В.Соколовский» – все 1945). Началось возведение памятников – Зое Космодемьянской (1942, М.Манизер), И.В.Панфилову (1942, А.Мануйлов и О.Мануйлова), М.Г.Ефремову (1949) и монумент Воину-освободителю в берлинском Трептов-парке работы Е.Вучетича (1949). Создавались и свободные композиции: «Николай Гастелло» А.Бембея (1943), «Непокорённая» Е.Белашевой (1943), группа «Победа», Ю.Микенаса (1945–1946), одноимённые скульптуры «Мать» С.Орлова (1943) и В.Лишева (1945).

Среди графических работ выделились цикл Д.Шмаринова «Не забудем, не простим!» (1942) и серия литографий А.Пахомова «Ленинград в годы блокады и восстановления» (1941–1949).

* * *

Остаётся назвать основные произведения, составившие ядро кинолетописи Великой Отечественной.

Собственно в годы войны её панорама хронологически была представлена следующим образом: 1943 – «Она защищает Родину» (режиссёр Ф.Эрмлер), «Два бойца» (Л.Луков), «Радуга» (М.Донской); 1944 – «Нашествие» (А.Роом), «Зоя» (Л.Арнштам), «Большая земля» (С.Герасимов); 1945 – «Великий перелом» (Ф.Эрмлер), «Человек № 217» (М.Роом),

В первые послевоенные годы эта тематика получила своё непосредственное продолжение: 1947 – «Подвиг разведчика» (Б.Барнет); 1948 – «Третий удар» (А.Первенцев), «Молодая гвардия» (С.Герасимов), «Повесть о настоящем человеке» (А.Столпер); 1949 – «Сталинградская битва» (В.Петров), «Константин Заслонов» (А.Файнциммер и В.Корш-Саблин); 1950 – «Падение Берлина» (М.Чиаурели).

Послесловие

Обрисовав в предыдущем очерке общехудожественный контекст советской музыки военных лет, для большей полноты картины сделаем краткий обзор зарубежного искусства той поры, обращённого к событиям Второй мировой.

Один из таких откликов в музыкальном искусстве принадлежит австрийскому композитору *Арнольду Шёнбергу*, которого мы обычно называем в числе лидеров экспрессионизма.

Используя свой специфический музыкальный язык с его опорой на технику додекафонии он сумел дать яркое и очень своеобразное решение темы геноцида евреев – о значимости явления, обозначаемого словом *холокост*, говорит факт гибели свыше 60% еврейского населения Европы в ходе его преследования нацистами в 1933–1945 годах.

Кантата **«Последний из Варшавы»** (вариант названия – «Уцелевший из Варшавы») повествует об узниках гетто польской столицы. Именно повествует, поскольку здесь чрезвычайно важна функция чтеца. Текст идёт на английском языке с вкраплениями отдельных немецких слов (например, неоднократно слышится выкрик *Achtung! – Внимание!, Берегись!*).

Чтение сопровождают «разорванные» по структуре, судорожно-взвинченные по эмоциональному строю реплики и всплески оркестра. Рисуется атмосфера жестокости, диктата, насилия над человеком, и её нагнетание приводит на кульминации к прорыву гуманистического протеста, гневной отповеди.

Суровое звучание унисона мужских голосов в точности напоминает то, что можно слышать на упоминавшемся выше пике развития Восьмой симфонии Шостаковича. Схожесть художественного решения красноречиво свидетельствует о том, как многое в искусстве определяется происходящим в окружающей действительности.

Этот голос гневного протеста, голос разума и человечности вызвал к жизни мощное движение *Сопротивления*. В музыкальном ис-

кусстве оно породило достаточно обширный круг произведений, в различной степени овеянных дыханием войны.

Как и в отечественной музыке, важнейшие позиции занимала симфония: Вторая А.Онеггера (1941), Пятая У.Воан-Уильямса и Пятая Р.Харриса (обе 1943), Третья Б.Мартину (1944), в том числе программная симфония – «Трагическая» К.Хартмана (1940), «Красноармейская» Й.Станислава (1942), «Война и мир» М.Рубина и «Советскому народу» Р.Харриса (обе 1943), «Искупительная» А.Соре (1945), «Литургическая» А.Онеггера (1946), «Военная» У.Воан-Уильямса (1947).

Отдельный жанровый раздел составили Симфония-реквием Б.Бриттена (1940), Симфония для струнных Э.Майера (1947), *Concerto funebre* К.Хартмана (1939) и Концерт для оркестра Б.Бартока (1943), а также ряд оркестровых композиций («Памяти Лидице» Б.Мартину, 1942, «Песни мёртвых» Ж.Абсиля и «Ода погибшим в войне» Д.Мийо – обе 1943).

Широко были представлены произведения различных хоровых и вокально-симфонических жанров: «Полевая месса» Б.Мартину (1939), «Песни заключённых» Л.Даллапикколы и «Кантата войны» Д.Мийо (обе 1940), «Хор мёртвых» Г.Петрасси (1941), «Тебе, Красная Армия» В.Неедлы и «Песня освобождения» А.Онеггера (обе 1942), «Кантата о войне» Э.Кшенека и «Лик человеческий» Ф.Пуленка (обе 1943), «Торжественная месса во славу мира» А.Казеллы (1944), «Немецкое *Miserere*» П.Дессау (1945), «*Te Deum*, посвящённый победе» Д.Мийо, «Тем, кого любим» и «Реквием памяти жертв мировой войны» П.Хиндемита (все 1946), «Песни страждущей Франции» Ж.Орика и «Последний из Варшавы» А.Шёнберга (обе 1947).

Вероятно, по вполне естественным причинам на периферии намеченной жанровой панорамы сказались такие произведения, как «Квартет на конец времени» О.Мессиана (1941) и опера «Узник» Л.Даллапикколы (1944).

Как видим, картина созданного в зарубежном музыкальном искусстве складывается достаточно впечатляющей, и это при том, что названо отнюдь не всё. И если оттолкнуться от приведённого перечня имён, то баланс вклада отдельно взятых национальных школ будет выглядеть следующим образом:

- Германия и Австрия – П.Дессау, Э.Кшенек, Э.Майер, М.Рубин, К.Хартман, П.Хиндемит, А.Шёнберг;

- Франция – О.Мессиян, Д.Мийо, Ж.Орик, А.Онеггер, Ф.Пуленк, А.Соге;
- Италия – Г.Петрасси, А.Казелла, Л.Даллапиккола;
- Чехия – Б.Мартину, В.Неедлы, Й.Станислав;
- Великобритания и США – Б.Бриттен, У.Воан-Уильямс, Р.Харрис;
- Бельгия – Э.Абсиль;
- Венгрия – Б.Барток.

* * *

Движение Сопротивления, о котором идёт речь, вызревало и *внутри* – в самой стране, развязавшей войну. Лучшие представители художественной интеллигенции Германии, ушедшие в эмиграцию, все силы отдавали борьбе против фашизма и милитаризма. Наиболее непримиримыми в этой борьбе были писатели Л.Фейхтвангер и Б.Брехт.

Лион Фейхтвангер создал тетралогия антифашистских романов, которая, как и тетралогия военных симфоний Шостаковича, не уступает в своей художественной ценности знаменитой оперной тетралогии Вагнера «Кольцо нибелунга».

Эти романы («Успех» 1929, «Семья **Опперман**» 1933, «Изгнание» 1938, «**Братья Лаутензак**» 1943) были дополнены рядом других книг, в которых сквозь исторические сюжеты так или иначе высвечивалось происходящее в Европе 1930–1940-х годов (со всей прозрачностью в романе «**Лже-Нерон**», 1936).

К указанному перечню романов Лиона Фейхтвангера следует присоединить также роман *Эриха Ремарка* «**Триумфальная арка**» (1946).

Переходя к творчеству *Бертольда Брехта*, отметим, что в 1930-е годы сутью его произведений становится трезвая и суровая правда без прикрас. Он просто и доступно говорит о вещах, важных для больших масс людей. Определяющая задача, которую ставил писатель перед собой – вести хронику преступлений, совершаемых нацизмом в Германии.

Одно из свидетельств этой хроники называется стихотворением, но по существу это даже не верлибр (белый стих), поскольку изложение идёт не только без рифмы, но и без ритма как такового. То есть перед нами обыкновенная проза, но разбитая на лесенку строк.

*При налёте на рабочий квартал в Альтоне
Они захватили четверых наших товарищей.
Быть свидетелями их казни
Они приволокли ещё семьдесят пять наших.
И те увидели следующее:
Самый младший – высокий парень – на вопрос,
Каково его последнее желание (так предусмотрено правилами),
Сухо ответил, что хочет перед смертью потянуться.
Его развязали, он потянулся и изо всей силы
Обоими кулаками нанёс удар в челюсть
Нацистскому вожаку. После этого
Они прикрутили его к доске, лицом вверх,
И отрубили ему голову.*

(«Последнее желание»)

Как видим, повествование выдержано в манере газетного репортажа, суховатого по тону, избегающего каких бы то ни было авторских комментариев и тем более «лирических отступлений». Факт должен говорить сам за себя о масштабах творящегося в стране насилия и о существовании сопротивления ему.

А теперь обратимся к другому образцу творчества Брехта, который даёт ясное представление о его писательской позиции: беспощадно в своей разоблачительной силе и вместе с тем проникновенно, что проистекает из душевной боли за тех, кого силой поставили под ружьё.

Стихотворение **«Немецким солдатам на Восточном фронте»** написано в 1942 году, ещё до Сталинградской битвы, но Брехт без малейших сомнений предрекает соотечественникам неминуемую гибель. Он говорит от лица простого солдата, который не по своей воле «напялил одежду громилы, // Камзол поджигателя, рубаху убийцы» и теперь «должен сдохнуть, как злобная крыса».

Душа солдата тоскует по родной стороне и томится в предчувствии того, что из снегов России возврата не будет.

*Мне не увидеть боле
Страны, откуда пришёл я –
Ни баварских лесов, ни горных кряжей на юге,
Ни моря, ни пустоши бранденбургской, ни сосен,*

*Ни виноградных склонов у франконской реки.
Всего этого я не увижу боле
И ни один из тех, что рядом со мною,
Этого не увидит боле.
Ни ты, ни я, никто
Голосов наших жён не услышит, ни голосов матерей,
Ни шёпота ветра в трубах отчего дома,
Ни весёлого шума на площадях городских.
Нет, я в нынешнем сгину году,
Никем не любим, не оплакан,
Безмозглый прислужник военной машины.
Я буду лежать в земле,
Разорённой мною,
Жалкий вор, которого некому пожалеть.
Вздых облегченья проводит в могилу меня.
Ибо что же в ней будет погребено?
Центнер полуистлевшего мяса в искалеченном танке,
Насквозь замороженный сохлый куст,
Вышвырнутое на лопате дерьмо,
Ветром развеянное зловонье.*

Вот так, жёстко и без каких-либо околичностей, задолго до окончания войны, Брехт предрекал неизбежный крах гитлеровской авантюры.

Самый широкий размах приобрело движение Сопротивления *извне*, то есть в странах, оккупированных фашистским режимом. И здесь возникла соответствующая литература, давшая свои наиболее значительные результаты во Франции.

Поэтическим гимном французского Сопротивления стало одно из стихотворений *Поля Элюара*, который выпустил в годы войны несколько антифашистских сборников («Поэзия и правда 1942 года», «Лицом к лицу с немцами», «Достойные жить»).

В одном из его стихотворений, созданном в том же 1942 году, что и приведённое выше стихотворение Брехта, каждая из двадцати строф завершается фразой *«Имя твоё пишу»*, звучащей как заклинание.

Всё более настойчивое повторение данного «лейтмотива» подводит к завершающей строфе, где поэт, наконец, называет слово, во имя которого люди Сопротивления без колебаний шли на смерть. Вот несколько строф в авторской записи, исключаяющей знаки препинания.

*На чудесах ночей
На будничном хлебе дней
На помолвках зимы и лета
Имя твоё пишу*

*На лоскутках лазури
На тинистом солнце пруда
На зыбкой озёрной луне
Имя твоё пишу*

*На каждой лампе горящей
На каждой погасшей лампе
На всех домах где я жил
Имя твоё пишу*

*На руинах своих убежищ
На рухнувших маяках
На стенáх печали своей
Имя твоё пишу*

*На безнадёжной разлуке
На одиночестве голом
На ступенáх лестницы смерти
Имя твоё пишу*

И, наконец, последняя строфа с выходом в конце на столь желаемое слово-чаяние.

*И властью единого слова
Я заново жить начинаю
Я рождён чтобы встретить тебя
Чтобы имя твоё назвать*

Свобода.

(«Свобода»)

Сопротивление могло быть и «незримым». Обратимся для примера к наследию соотечественника Поля Элюара. Один из веду-

щих мастеров неоклассицизма скульптор *Аристид Майоль* работал в формах, созвучных античным образцам. Основу созданной им галереи образов составило множество обнажённых женских фигур. Последняя из них известна под названием «Гармония» (1944).

Здесь ясно чувствуются прямые отзвуки древнегреческой классики, но это вовсе не что-то идеально-условное, это *реальная* человеческая красота и притом, по многим своим приметам, красота человека XX века: сам тип лица или хотя бы то, как уложены волосы девушки – такого в античные времена быть не могло.

Майоль всегда стремился вдохнуть в свои работы какое-либо обобщённое содержание. Воплощённому в этой скульптуре состоянию несомненно отвечает заявленный программный заголовок – ему самоочевидно резонируют черты спокойствия и глубокой человечности образа, переданные через предельно мягкую пластику.

Говоря о *гармоничности*, как свойстве данной работы, следует подчеркнуть, что она создавалась в оккупированном Париже как бы в противовес тяготам времени – в этом нетрудно усмотреть отражение имманентно присущих данному периоду константных свойств, проявлявших себя независимо от внешних обстоятельств.

Добавим также, что эта статуя несёт в себе ощутимый заряд жизнелюбия. Неискоренимый оптимизм, присущий человеку середины XX века сказался и в следующей юмористической детали. Работая над «Гармонией», скульптор, которому было уже за восемьдесят, шутил: «Скоро я предстану перед Всевышним. Посмотрим, такая ли у него пышная, как у меня, борода!»



Аристид Майоль Гармония

Но, разумеется, безусловно преобладали творческие решения совершенно иного рода. Выходец из России *Осип Цадкин* избирает для монумента «**Разрушенный город**», установленного в Роттердаме послевоенных лет, чрезвычайно драматический ракурс – вздыбленная, буквально искорёженная человеческая фигура, отлитая в бронзе как бы из разрозненных плоскостей.

Скульптура звучит страстным укором прошедшей войне, а экспрессионистская заострённость образа воздействует в данном случае неотразимо и в полном соответствии смысловому послы, заявленному в названии (Цадкин являлся одним из крупнейших представителей экспрессионизма в европейской скульптуре).



Проделанный обзор претворений военной темы в зарубежном искусстве позволяет прийти к следующему выводу: насколько на долю народов СССР выпала миссия сделать определяющий вклад в победу над фашистской Германией, настолько и советская художественная культура внесла в раскрытие этой темы несоизмеримо много.

* * *

Казалось бы, к концу 1950-х годов раны войны были залечены, и она уже стала забываться (по крайней мере, об этом можно судить по состоянию искусства тех лет). И вдруг, с 1960-х всколыхнулся исключительный интерес к тому, что происходило несколько десятилетий назад.

Теперь выбор военной темы определялся поиском крупной темы, тяготением к особым, исключительным и чрезвычайным ситуациям, стремлением исследовать человеческий характер в предельно сложных, часто критических условиях и обстоятельствах, тем самым опосредованно передавая высокое напряжение современной жизни.

И о войне заговорили совершенно по-новому – прежде всего те, кто в общем-то и не видел её, люди тогда только входившие в жизнь. Скажем, *Владимир **Высоцкий***, этот лидер российских бардов, обычно открывал свои концерты сериями военных песен (а ведь к началу войны он был двухлетним младенцем).

Или поэт *Роберт Рождественский*, который был немногим старше Высоцкого, не имея опоры на реально пережитые им события, даёт тем не менее очень сильные и совершенно неожиданные повороты в освещении военной темы.

*Был он рыжим,
как из рыжиков – рагу.
Рыжим, словно апельсины на снегу.
Мать шутила,
мать весёлою была:
«Я от солнышка сыночка родила!..»
А другой был чёрным-чёрным у неё.
Чёрным,
будто обгоревшее смольё.
Хохотала над расспросами она,
говорила:
«Слишком ночь была черна!..»
В сорок первом,
сорок памятном году
прокричали репродукторы беду.
Оба сына, оба-двое, соль Земли –
поклонились маме в пояс
и ушли.*

Здесь сразу же обращает на себя внимание неординарность ракурса – рассказать о войне через цвета («Баллада о красках», 1972): *«Был он рыжим, как из рыжиков – рагу. // Рыжим, словно апельсины на снегу... А другой был чёрным-чёрным у неё. // Чёрным, будто обгоревшее смольё...»*

Говоря о том, что ожидало их на передовой, поэт по-прежнему активно вводит метафорику цвета (*«Рыжий бешеный огонь и чёрный дым, // злая зелень застоявшихся полей, // серый цвет прифронтовых госпиталей...»*) И затем следует столь редкостный и столь отрадный для бесконечных ожиданий матери финал.

*Повезло ей.
Привалило счастье вдруг.
Повезло одной на три села вокруг.
Повезло ей.
Повезло ей!
Повезло! –
Оба сына
воротились в село!
Оба сына.
Оба-двое.
Плоть и стать.
Золотистых орденов не сосчитать.
Сыновья сидят рядом – к плечу плечо.
Руки целы, ноги целы – что ещё?
Пьют зелёное вино, как повелось...
У обоих изменился цвет волос.
Стали волосы
смертельной белизны!
Видно много
белой краски
у войны.*

Свежесть фольклорного элемента, бьющийся изнутри горячий публицистический нерв (особенно сильно он пульсировал именно в 1960-е годы) и вместе с тем проникновенность эмоционального тона нацелены здесь на то, чтобы передать жестокую правду о страшных тяготах войны (*«Повезло одной на три села вокруг... Стали волосы смертельной белизны! // Видно много белой краски у войны»*).

Именно этому была посвящена *военная проза*, которая составила мощный пласт отечественной литературы второй половины XX века. Одно из самых примечательных её явлений – многочисленные повести белорусского писателя *Василя Быкова*.

Прямой параллелью к военной прозе стали фильмы о войне. В числе кульминаций – фильм *«Восхождение»* Ларисы *Шепітько* (кстати сказать, поставленный по повести В.Быкова «Сотников»).

Ярким «предъёмом» всей этой линии (как для кинематографа, так и для литературы) явились переходные по стилистике ленты конца 1950-х годов: *«Летят журавли»* Михаила *Калатозова*, *«Баллада*

о солдате» Григория *Чухрая* и особенно «Судьба человека» Сергея *Бондарчука* (по одноимённому, художественно столь же сильному рассказу Михаила *Шолохова*).

Глубинная причина обострившегося интереса к военной тематике лежала, конечно же, в актуальной действительности, в её психологической «подпочве», в её *внутренней* напряжённости и сильнейшей конфликтности, что потребовало для своего адекватного выражения экстремальных сюжетных ситуаций, когда испытание человека на прочность доводилось до последней грани, а обострённый драматизм нередко обретал открыто трагедийные очертания.

Анализируя внешнюю картину существования этого времени, можно удивиться: давала ли действительность основания для столь сгущённо-драматического её восприятия, так ли уж тяжело жилось тогда человеку и так ли уж много было исторических потрясений и катастроф?

Разве можно в этом отношении сопоставить событийную канву второй половины XX века с тем, что происходило в середине столетия – чего стоили тогда, к примеру, чудовищные злодеяния тоталитаризма и жертвенный алтарь Второй мировой войны! А между тем, художественное творчество той поры тяготело в основе своей к жизнеутверждению и объективно-позитивной настроенности.

И совсем иное дело в 1960–1980-е годы. Казалось бы, необъяснимый парадокс, но следует помнить: искусство в первую очередь исследует то, что творится в душах человеческих и в глубинах человеческого духа. А там на данном этапе, по всей видимости, происходили драмы и трагедии. Тем более что фиксировалось это до болезненности чутким восприятием современных романтиков, которое обычно склонно всё гиперболизировать и обострять до предела.

Для пояснения сказанного ещё раз обратимся к *военной прозе*. Именно острота драматического жизневосприятия определила жгучий интерес нашей литературы к теме уже давно отгремевшей войны. И только в условиях особого, часто непривычного истолкования событий прошлого могло возникнуть то, что отмечено в названии одного из военных романов Юрия *Бондарева* – «*Горячий снег*».

Проза тех лет во всей полноте открыла жестокую правду о войне. Может быть, особенно этим отличался уже упомянутый *Василь Быков*, как никто другой преданный военной теме (повести «Альпийская баллада», «Мёртвым не больно», «Сотников», «Волчья стая» и многие другие).

Говорят об особой *быковской ситуации*: автор показывает своих героев в условиях крайней опасности, когда человек до конца проверяется на прочность и становится ясно, кто есть кто.

В чём-то сходный, столь же острый поворот находим в повести *Виктора Астафьева «Пастух и пастушка»* (первый вариант создан в 1967, обновлённые версии – в 1971 и 1989 годах).

Двадцатилетний лейтенант в несколько дней затишья испытал мгновенье счастья, встретив свою единственную и тут же потерявший её, вырванный роком войны из объятий возлюбленной. Писатель акцентирует жестокость жизни особым приёмом троекратной концовки.

Первая концовка: Борису (так зовут лейтенанта) удаётся вырваться с фронта на побывку, и он мчится в места, где нашёл своё счастье. И вот он уже возле дома возлюбленной, она бросается к нему в ноги, *«исступлённо целуя пыльные, разбитые в дороге сапоги...»* Вроде бы заслуженный *happу end*, но автор тут же выбивает почву из под ног читателя.

Ничего этого не было и быть не могло. Стрелковый полк не отводили на переформировку, его пополняли на ходу. Теряя людей, не успевая к иным солдатам даже привыкнуть, Борис топал вперёд со своим взводом всё дальше и дальше...

Вторая концовка уже совершенно реальна: тяжёлое ранение Бориса запущено по недосмотру врачей, и он умирает в санитарном поезде, который должен был доставить его в госпиталь. Мёртвого выгрузили на полустанке, оставив с ним медсестру, *«чтобы она похоронила покойного лейтенанта по всем человеческим правилам»*.

Однако автор отвергает даже такой исход. Опять следует фраза: *«Но ничего этого так же не было и быть не могло»*. На самом деле, когда санитарный поезд из-за неполадок сделал вынужденную остановку на глухом полустанке, умершего лейтенанта вынесли и оставили в брошенном товарном вагоне. Вот теперь следует *последняя, подлинная концовка*.

Мёртвый уже пахнул, в степи протяжно завывали волки и ночью пришли на полустанок, окружили старый вагон в тупике. Начальник полустанка догадался, в чём дело – не первый раз такое случалось, подкидывали в брошенный вагон, да и на ходу выбрасывали из поездов

умерших. Матерясь, кляня войну, покойника и злодеев, его подкинувших, начальник полустанка со сторожем завалили начавший разлагаться труп на багажную тележку, увезли за полустанок и сбросили в яму.

И это финиш парня, не щадя себя бившегося на фронте, имевшего медаль «За боевые заслуги» и две Красные Звезды! Можно ли с большей горечью сказать о так называемой бесценности единичной человеческой жизни, которая в реальности не имеет ровно никакой цены?!

Но даже при столь неожиданных актуализирующих поворотах тема Великой Отечественной войны была и остаётся для отечественного искусства подлинно священной и служит неисчерпаемым источником для непрерывно обновляющегося художественного процесса.

Библиография

1. История музыки народов СССР, т. III. – М.: Сов. композитор, 1972. 547 с.
2. Книга о Свиридове. – М.: Сов. композитор, 1983. 262 с.
3. *Левит С. Ю. А. Шапорин.* – М.: Наука, 1964. 336 с.
4. *Мазель Л.* О стиле Шостаковича // Черты стиля Шостаковича. – М.: Сов. композитор, 1962. С. 3–24.
5. *Мартынов И. Ю. Шапорин.* – М.: Музыка, 1966. 164 с.
6. Музыка в борьбе с фашизмом. – М.: Сов. композитор, 1985. 248 с.
7. Музыка XX века. Часть вторая. Кн. третья. – М.: «Музыка», 1980. 592 с.
8. Музыка XX века. Часть вторая. Кн. четвёртая. – М.: «Музыка», 1984. 512 с.
9. Музыка XX века. Часть вторая. Кн. пятая. – М.: «Музыка», 1987. 344 с.
10. *Нестьев И.* Жизнь Сергея Прокофьева. – М.: Сов. композитор, 1973. 660 с.
11. Письма к другу. Дмитрий Шостакович – Исааку Гликману. – М.; С-Пб.: DSCN–Композитор, 1993. 363 с.
12. С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания. – М.: Музгиз, 1961. 708 с.
13. *Сабина М.* Прокофьев // Музыка XX века. Часть 2, книга 4. – М.: Музыка, 1984. С. 7–44.
14. *Хубов Г.* Арам Хачатурян. – М.: Музыка, 1967. 380 с.
15. *Шостакович Д.* О времени и о себе. – М.: Сов. композитор, 1980. 375 с.
16. *Ярустовский Б.* Симфонии о войне и мире. – М.: Наука, 1966. 368 с.

Содержание

Предисловие	7
Кануны	20
Нашествие	37
Освобождение	56
Аномалия	82
Контексты	106
Послесловие	136
Библиография	150

Научное издание

Александр Иванович Демченко

ВОЕННАЯ ЭПОПЕЯ

Очерки отечественной музыки 1940-х

К 75-летию Победы

Редактор С.П. Шлыкова
Компьютерная вёрстка С.П. Шлыковой

Подписано к печати 27.01.2020 г. Гарнитура «Таймс». Печать «RISO».
Усл.-печ. л. 9,5. Уч.-изд. л. 7,07. Тираж 100. Заказ 5.

Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова
410012, Саратов, проспект имени Кирова С.М., 1