

Демченко А.И.,
заслуженный деятель искусств РФ, доктор искусствоведения, профессор,
Саратовская государственная консерватория (академия) им. Л.В. Собинова,
действительный член (академик) Российской академии естествознания,
действительный член (академик) Европейской академии естествознания,
заслуженный деятель науки и образования РФ

Музыкальная летопись военных лет: к 75-летию Великой Победы

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, растапывала, 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 диктата. 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 мировой 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 «прораствания» Молóха войны из поначалу вроде бы совершенно безобидного и даже обаятельного исходного образа-зерна – позже, в ряде других произведений (например, во II части 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* «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 пока что 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.

* * *

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. Имеются 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 отстаивали 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 российского 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 (акцентировано 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 «Славию 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 (многokrатно 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 происходившему на рубеже 1940-х годов возникает новая волна романтизированных композиций поэмого 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-взвизренной, 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 художественного 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 требуются определённые пояснения.

Что касается преддверия Великой Отечественной, то стоит напомнить общеизвестные факты. 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 нарастающее размежевание тех категорий, которые соотносятся с представлениями о мире и войне.

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 (кантата С. Прокофьева *«Александр Невский»*, симфония-кантата Ю. Шапорина *«На поле Куликовом»*);

- 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 (Двадцать первая Н. Мясковского, Шестая Д. Шостаковича, *«Симфонические танцы»* С. Рахманинова).

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.

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.

Сложнее объяснить то, что происходило во второй половине 1940-х. Ведь когда весной 1945-го на землю пришёл долгожданный мир, с ним пришло и 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, активизация 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») осуществлялись 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 Мясковского 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. Даже такой жизнелюб, каким знали 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»* [14, 188].

(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». И естественно, если сознательно или интуитивно происходящее получало определённое отображение в искусстве.

* * *

Теперь можно 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 предвоенную Шестую (1939).

Эта тетралогия – из величайших достояний мирового искусства того времени. Значимость данного цикла подтверждается следующим фактом: 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. Полонинкин (Седьмая и Восьмая), В. Золотарёв (Шестая), Н. Пейко (Первая), М. Штейнберг (Симфония-рапсодия), В. Щербачёв (Пятая). В определённой степени по своей масштабности к эпопее Шостаковича приближается серия сочинений того же времени, принадлежащая перу Н. Мясковского (№ 19 – 1939, №№ 20 и 21 – 1940, №№ 22 и 23 – 1941, № 24 – 1943, № 25 – 1945–1946). Споры 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. Ковалёва, «Священная война» Ю. Левитина, «Героическая оратория» Б. Арапова, «Украина моя» А. Штогаренко) или кантата («Киров с нами» Н. Мясковского, «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 сюжетику 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 *фортепианной 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 видится 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.

Многokrato откликаясь на события войны, свою эпопею создал *Сергей Прокофьев*. Ещё в 1938 году в кантате «Александр Невский» на материале отечественной истории XIII века он 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 монументальной 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 слугителя 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), 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-последствием 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, тетралогия 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 хроникальную историю 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 также эпос Пятой симфонии (1944) продолжили оркестровая «Ода на окончание войны» (1945), а затем Шестая симфония (1945–1947), о специфическом ракурсе содержания которой уже говорилось.

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 (1941) и «Симфония в трёх движениях» Игоря Стравинского (1945). Рахманиновский шедевр открывал летопись Второй мировой, а симфония Стравинского в известной мере подводила её итоги.

Остаётся отметить 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.*

* * *

Выходя на итоговые обобщения, касающиеся музыкального искусства, связанного с военной эпопеей рубежа 1940-х годов, времени Великой Отечественной и первых послевоенных лет, начнём с необходимого постулата.

Вряд ли нужно доказывать, что искусство ведёт свою, причём весьма уникальную летопись происходящего с миром и человеком. Разумеется, многие 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 привести 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 тона и ощущения грозной 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 таранельного 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 уравновешеннее в своих очертаниях тот тип образности, который можно определить 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 удаля, 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 злое обличье передавалось в градациях от шумной помпы, крикливой похвалы и фанфаронской бравады до устрашающего милитаризованного напора механизированных 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 сблечь 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, названные выше фортепианные сонаты (особенно Шестая и Седьмая сонаты Прокофьева, а ещё в 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 называвшихся выше отдельных 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 того времени, 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, с шармом благородной роскоши и неотразимой мелодической пластикой. А с другой стороны, за пышным ампирическим 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 баталий 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 захватывающего 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 «гортанных», ревущих звучностях оркестра (фовистская специфика особенно очевидна в «Горской пляске» с её буквально вколачиваемой примитивистской формулой-

однотактом). Так рисуется ошеломляющий выплеск первоначальных сил, вырвавшихся на поверхность жизни и справляющих свой неистовый пир.

Но эта первоначальная 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 противовес 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.

* * *

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 сопровождается «разорванными» по структуре, судорожно-взвинченные по эмоциональному строю реплики и всплески оркестра. Рисуются 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 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 искусстве 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. Соге (1945), «Литургическая» А. Онеггера (1946), «Военная» У. Воан-Уильяма (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. Неядлы 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 оказались 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. Мессиа́н, Д. Мийо, Ж. Орик, А. Онеггер, Ф. Пуленк, А. Соре;
- Италия – Г. Петрасси, А. Казелла, Л. Даллапиккола;
- Чехия – Б. Мартину, В. Неядлы, Й. Станислав;
- Великобритания и США – Б. Бриттен, У. Воан-Уильямс, Р. Харрис;
- Бельгия – Э. Абсиль;
- Венгрия – Б. Барток.

Проделанный обзор претворений военной темы в зарубежном искусстве при достаточной их многочисленности 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 как в количественном, так и в аксиологическом отношении внесла в раскрытие этой темы несоизмеримо много.

Литература

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. – 396 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. Нестье, И. Жизнь Сергея Прокофьева. – М.: Сов. композитор, 1973. – 660 с.
11. Письма к другу. Дмитрий Шостакович – Исааку Гликману. – М.–СПб: DСH–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.