

УДК 78.071.1(470)«193»

## Концептуальный потенциал искусства: музыкально-исторический этюд на материале 1930-х годов

Демченко А. И.

Федеральное государственное образовательное учреждение  
высшего профессионального образования  
«Саратовская государственная консерватория (академия)  
имени Л. В. Собинова», Саратов

Автор статьи концентрирует научный интерес на отношении к художественному творчеству и его восприятию. Уникальность состоит в возможностях искусства проникать в такие сферы человеческого бытия, которые практически недоступны для научного познания. И в идеале законченная картина мира может быть сформирована только при условии объединения ее научной и художественной составляющих. Для конкретизации сказанного поводом к выбору художественного материала служат две большие юбилейные даты нынешнего года: 125-летие со дня рождения Сергея Прокофьева и 110-летие со дня рождения Дмитрия Шостаковича. Для непосредственного рассмотрения остановимся на показательных фрагментах их отдельных произведений 1930-х годов. Подобно тому, что К. Станиславский определял как «сверхзадачу» театральное искусство, и в осмыслении художественных произведений можно определить как «сверхпроблему» большого искусства. Подразумевается восхождение от привычных методов анализа технологии и образности художественного материала к выявлению в нем идей и концепций общечеловеческого содержания.

**Ключевые слова:** высокое искусство, музыка, сверхзадача искусства, Шостакович, Прокофьев.

(Искусство и культура. – 2016. – № 4(24). – С. 70–80)

## Conceptual Potential of Art: Musical and Historic Sketch on the Material of the 1930-s

Demchenko A. I.

Federal State Educational Establishment of Higher Professional Education  
«Saratov State L. V. Sobinov Conservatoire (Academy)», Saratov

The author centers round the scientific attitude to art creativity and its perception. The uniqueness is in possibilities of art to penetrate into such spheres of human being which are practically inaccessible for scientific cognition. The ideal complete picture of the world can be shaped only on condition of joining its scientific and artistic components. The reason for choosing artistic material is two big anniversaries of this year: 125 years since Sergei Prokofiyev's birthday and 110 years since Dmitri Shostakovich's birthday. We dwell upon demonstrative fragments of their pieces of the 1930s. What K. Stanislavski defined as a super objective of theatrical art, in understanding artistic pieces can be defined as a super issue of big art. Assent form habitual methods of analysis of the technology and the image of art material to finding out in it ideas and conceptions of general human content is meant.

**Key words:** high art, music, super objective of art, Shostakovich, Prokofiyev.

(Art and Culture. – 2016. – № 4(24). – P. 70–80)

Если воспользоваться аналогией с кругом прикладных и фундаментальных наук, то и в художествах разного рода находим, с одной стороны, легковесное чтение, лишенное малейших претензий на какую-либо значимость, а с другой – большую литературу. Или дизайн красочной обертки какого-либо предмета и проблемное живописное полотно. Если же обратиться к музыке, то она может служить сугубым фоном,

быть так называемой «музыкой отдыха», «музыкой быта», то есть выполнять развлекательные функции, а с другой стороны – ставить перед собой высокие концепционные цели.

Само собой разумеется: в отличие от «ширпотреба», только то, что касается любого второго случая (большая литература, проблемное полотно, концепционное музыкальное произведение и т. д.), то есть

---

Адрес для корреспонденции: 410031 г. Саратов, Трудовой пер. 3/19–105 – А. И. Демченко

---

сфера художественной культуры в лучших ее достижениях, может претендовать на роль нетленного достояния человеческой цивилизации.

Именно этот материал, естественно, и становится, как правило, основным предметом исследовательского внимания.

Этот своего рода антропологический подход, связанный с аксиологическими и герменевтическими ориентирами, представляет возможности высшего оправдания существования искусства. В таком своем качестве оно предстает не как некий вымысел, игра фантазии или даже занятая «игрушка», имеющая своим назначением сугубо гедонистические цели, а уникальный инструмент познания мира и человека.

Что касается художественной картины мира, то каждый из видов искусства располагает своими специфическими ресурсами в познании мира и человека. Музыка обычно соотносят главным образом с эмоциональными проявлениями (согласно известному определению Л. Толстого, она представляет собой «стенограмму чувств»).

Цель статьи – выявление картины мира в произведениях Дмитрия Шостаковича и Сергея Прокофьева.

Музыкальным образам зачастую присуща эмоциональная окрашенность, и никакой другой вид искусства не способен к столь непосредственной, гибкой и многообразной передаче всеобъемлющего спектра человеческих чувств и ощущений в их жизненной изменчивости и процессуальности. Но и за пределами сферы эмоций музыкальному искусству в сущности подвластно все в воссоздании происходящего с миром и человеком.

И еще одно необходимое из предварительных соображений. Разрабатывая названную выше «сверхпроблему», искусство нередко обращается к темам и сюжетам прошлого. В таких случаях мы ожидаем художественно убедительного воспроизведения общей атмосферы и конкретных примет ушедшего времени. И при условии такой убедительности, воспринимая подобное произведение, мы естественным образом погружаемся в предлагаемые обстоятельства, реагируем на них.

При всем том в ходе аналитического осмысления этого произведения сознание

побуждает нас признать: как бы ни были удалены воссоздаваемые события и образы от времени создания данного произведения, своей коренной сутью оно всегда принадлежит времени своего создания (что, как правило, распространяется даже на стилизации).

Иначе быть и не может, ибо творцы искусства всецело принадлежат породившему их времени. И потому актуализация исторического материала неизбежна, что чаще всего происходит непроизвольно, а когда мы начинаем говорить о сознательных намерениях художника, это именуется аллюзией или эзоповым языком.

**Время в творчестве великих композиторов.** В данном случае очень важным является следующее: если в предыдущий период (1910–1920-е годы для Прокофьева и 1920-е годы для Шостаковича) эти композиторы находились в условиях достаточной творческой свободы, то в 1930-е оба оказались в обстоятельствах неусыпного давления со стороны органов государственной власти (Шостакович был подвергнут открыто репрессивным мерам в разгромных статьях газеты «Правда»). Тем не менее будучи лидерами отечественного музыкального искусства тех лет, Прокофьев и Шостакович сумели в своих произведениях со всей отчетливостью высказаться «о времени и о себе».

Вот теперь можно поставить вопрос, касающийся заявленной выше «сверхпроблемы-сверхзадачи»: что иное привносит в картину мира видение-слышание 1930-х годов двумя выдающимися композиторами в сравнении с общеизвестными представлениями о том десятилетии?

Историческая наука в основном оперирует фактами, и с ее позиций в самых общих чертах можно сделать следующие выводы. Они касаются безусловных достижений страны, но каждое из них неизбежно сопровождается определенными «но», то есть оговорками, которые отражают неоднозначность и противоречивость видимых успехов.

Прежде всего, рассматриваемый период характеризовался значительным ускорением индустриализации страны. К 1940 году по объему промышленного производства СССР вышел на первое место в Европе и вто-

рое в мире. Однако осуществлялось это за счет неимоверного напряжения сил и уже-сточения трудовой дисциплины.

Далее. Была проведена повсеместная коллективизация сельского хозяйства, установился колхозный строй, чему сопутствовало активное привлечение машинной техники. Но делалось это во многом насильственным путем и с явным закрепощением крестьянства, фоном чему стал страшный голод, разразившийся в начале 1930-х в самых плодородных регионах (Поволжье, Черноземье, Северный Кавказ, Украина).

Несомненной победой социалистического строя стали завоеванная практически всеобщая грамотность населения, интенсивное развитие образования и науки, радикальные изменения в культурном облике масс, что позволило говорить о «культурной революции».

Однако все в этой сфере было поставлено под идеологический контроль, жестко регламентировалось в соответствии с государственной доктриной и, в частности, при условии строжайшей цензуры установилась централизованная система творческих союзов (писателей, художников, композиторов, кинематографистов).

Это явилось составной частью общей системы диктата по всем направлениям социальной, экономической и духовной жизни общества. Установление подобной системы шло в ходе беспощадной борьбы с инакомыслием, путем жестокого подавления оппозиции (государственный террор, массовые репрессии, в том числе и по сфабрикованным обвинениям).

В результате утвердилось господство верхушки партийного аппарата, которую возглавлял Сталин, провозглашенный вождем партии и народа, что означало режим единоличной власти. Таким образом, после крушения в 1917 году Российской империи, к 1930-м была возрождена крупнейшая мировая многонациональная держава, но возрождена она была в облике тоталитарного государства.

То, о чем может поведать музыка Сергея Прокофьева и Дмитрия Шостаковича 1930-х годов, содержит в себе определенные переключки с только что сказанным, и это относится главным образом к юрисдикции социума. Попытаемся скор-

релировать сказанное путем осмысления отдельных фрагментов некоторых показательных произведений.

**Анализ контента произведений Прокофьева.** Начнем с того, что музыкальное искусство искало возможности своими средствами отобразить сложную политическую обстановку в СССР, особенно накалившуюся к середине 1930-х годов. Судя по уровню конфликтности образно-драматургического профиля ряда произведений, в стране кипели настоящие социальные битвы. И оказалось, что это можно было передать даже в формате так называемого госзаказа, но пользуясь языком аллюзий.

В этом отношении чрезвычайно показательна «Кантата к XX-летию Октября». Мысли о ней возникли у Прокофьева с момента возвращения в 1932 году в Советский Союз. Находясь за границей, его живо интересовало происходящее на родине ее после-революционных времен, чему прямым свидетельством служили его балеты «Стальной скак», «Блудный сын», «На Днепре».

Непосредственно соприкоснувшись с новой реальностью, он задумал монументальное полотно, в котором можно было бы реконструировать поэтапное движение от зарниц коммунистической идеи на Западе до ее воплощения в жизнь в России. При этом его не устраивал проторенный путь литературных сценариев. Он, который и в своих операх отвергал традиционный поэтический слог, искал для оратории о Революции нечто адекватное в вербальном отношении.

Так возникла дерзкая мысль опереться на тексты тех, кого именовали классиками марксизма-ленинизма, к которым в 1930-е годы, помимо Маркса, Энгельса, Ленина, был причислен и Сталин. Мысль эта, окончательно созревшая к 1936 году, не без затруднений, но все-таки получила одобрение у руководителей советского искусства, и композитор получил заказ на создание «Кантаты к XX-летию Октября».

Обратимся к кульминационной, наиболее развернутой, многообразной и динамичной *VI части* произведения, основанной на текстах из статей и писем Ленина, относящихся ко времени октябрьских событий 1917 года. Почти два десятилетия назад под непосредственным впечатлением

от этих событий композитор запечатлел стихию грандиозной ломки мира в кантате «Семеро их».

Но то была полуфантастическая метафора и стилистически то была совершенно иная музыка. Теперь, обозначая данную часть «Октябрьской кантаты» словом «Революция», Прокофьев всем строем художественного высказывания явно актуализирует вербальную канву, проецируя ее на реалии середины 1930-х годов.

Начальные эпизоды данной части, составляющие ее пролог, передают ситуацию собирания сил и решены преимущественно в психологическом плане. В зыбкой, полупризрачной атмосфере настороженного затишья зарождается диалог колеблющихся (женские голоса) и радикалов (мужской хор).

Вторые настаивают на решительном немедленном перевороте и, в отличие от робких констатаций первых («кризис назрел»), императивно требуют незамедлительно одолеть «капиталистическое чудовище», абсолютно уверенные в том, что «победа восстановления обеспечена». И их твердый, волевой настрой одерживает верх в горячих дебатах *pro et contra*.

Последующее действие разворачивается в виде грандиозной панорамы стремительно сменяющих друг друга батальных сцен. Этой событийной динамике соответствует обилие ярких тем, сцепленных в единый поток идущими от кинематографа монтажными приемами кадровой драматургии. Исключительный накал противоборства, его поистине огнедышащее клокотание подхлестывается горячей пульсацией зажигательных ритмов и «мотором» однотактовых *ostinati*.

Атмосфера уличных боев воссоздается средствами виртуознейшей звукописи: молниеобразные пассажи, сигнальность, порой непосредственно идущая от пронзительно-острого выстукивания морзянки (на малосекундовых созвучиях), цепная реакция переключек хоровых групп и прямые «съемки с натуры» (вой сирен и изобразительные эффекты ружейной перестрелки, треска пулеметов, орудийной канонады).

Стремясь подчеркнуть воспроизводимый дух массовки, композитор вводит гармошечные наигрыши и присоединяет

к симфоническому составу оркестр баянов. Плакатную заостренность образности подкрепляют бросаемые в гущу людской толпы зажигательные агитационные лозунги (от лица вождя, с использованием микрофона): «Мы отнимем весь хлеб и все сапоги у капиталистов. Мы оставим им корки, мы оденем их в лапти...»

В своей музыке Прокофьев явно актуализирует описываемые события двадцатилетней давности, с захватывающим темпераментом передавая вздыбленную атмосферу и кипение ожесточенных схваток середины 1930-х годов. Вероятно, он воспринимал происходящие тогда в стране партийные чистки, борьбу с «врагами народа» и государственный террор как некую необходимость.

Композитор отстраняется от оценок (позитив – негатив), не вникает в подоплеку, ему важно было в этой драматической фреске воспроизвести общую атмосферу времени с ее остротой и высочайшей напряженностью.

**Анализ контента произведений Шостаковича.** Другое дело – Дмитрий Шостакович с его внутренней ранимостью и почти болезненным реагированием на проявления социального зла, что побуждало композитора расставлять соответствующие акценты. Причем делал он это преимущественно средствами «чистой», непрограммной музыки, то есть в завуалированной форме, однако смыслы подразумеваемого им были чуткому слушателю вполне доступны.

Что касается происходящего в социуме «страны Советов», увиденного вначале глазами Прокофьева, то теперь по контрасту предлагаем обратиться к кульминационному разделу *I части Пятой симфонии Шостаковича* (написана в печально известном 1937 году), который открывается эпизодом, где лирико-философская тема главной партии трансформируется в марш.

Перед этим, в начале разработки, в сферу возвышенно-благородных образов экспозиции происходит вторжение надличного, враждебного человеку социума, что осуществляется путем коренного преобразования того же тематизма главной партии. Раскрывая диалектику бытия, композитор показывает его прямо противоположные

ипостаси, рисуя своего рода изнанку этого бытия посредством использования так называемых тем-оборотней.

Исходный материал предстает теперь искаженным до неузнаваемости, обретая личину грубой, прямолинейно-топочущей, одиозной силы (чего хотя бы стоит открывающее разработку *solo* низкой трубы на сухом «выстукивании» рояля). Негативная сущность этой экспансии со всей очевидностью обнаруживается в маршевом эпизоде с его резко очерченным абрисом, властной поступью и хлещущим ритмом фанфаронской бравуры.

В торжественно-зловещей характеристике данного образа и в свойственном ему отчуждающе холодном стальном блеске армейского сапога без труда угадываются контуры механизма НКВД, родственного установлениям «нового порядка» фашистского образца.

Возникающие в качестве реакции попытки противостояния насилию связаны с колоссальным духовным напряжением (смятенная патетика струнных). Максимального накала конфликт достигает к началу репризы, где приемами сложного контрапунктического наслоения в единый узел стягиваются все основные тематические элементы.

Мучительность превозмоганий свидетельствует о фатальной обреченности гуманных начал перед беспощадным натиском подавляющих воздействий. К концу кульминационного раздела I части становится совершенно очевидным неравенство сил, что подтверждают буквально вколачиваемые устрашающие императивы тяжелых духовых и ударных.

Остается заметить, что обрисованная выше картина по своему стилевому модусу отнюдь не локализована на происходившем в нашей стране – художественные обобщения Шостаковича выводили в общечеловеческое пространство жизни XX века и в плоскость ключевой для прошлого столетия проблемы столкновения гуманизма с противостоящими ему силами.

Во всей своей масштабности и впечатляюще-импозантном контуре лик тоталитаризма 1930-х годов обрисован в *коде финала Четвертой симфонии* Шостаковича. В звучащих здесь могучих провозглашениях чувствуется стальная воля, невероятная

мощь, всепокрушающая и всеподавляющая неодолимая сила.

Вместе с тем торжествующая победность величественного *grandioso*, поддержанного гулом-грохотом литавр и тарелок, пронизана колоссальным внутренним напряжением преодолевающих усилий, поскольку система «нового порядка» брала на себя бремя державы, являя способность концентрировать все ресурсы нации, сосредоточивая их в определенном направлении.

Этот титанизм непререкаемой императивности заставлял только принимать его и подчиняться ему – без каких-либо альтернатив и отклонений. Олицетворяя веление Истории, данный феномен предстает в образе некой фатальной громады, вздымающейся над всем и вся, карающая длань которой требует для себя жертв и жертвенности, так что музыка коды финала может восприниматься как литургия заклания.

То был триумф «сталинской эпохи» (с прямой параллелью в самоутверждении Третьего рейха) – триумф вдохновенный и устрашающий, суровый и мрачный (господство тяжелого массива духовых). И стояла за ним отнюдь не единичная воля «великого вождя и учителя», а державный монолит, воздвигнутый на базисе всеобщего и надличного.

Констатируя непререкаемое верховенство тоталитарного диктата, музыкальное искусство 1930-х годов стремилось всемерно проакцентировать присутствие здоровых начал жизни того времени и ее позитивных ценностей. Одной из таких ценностей был переживаемый страной пафос созидания и то, что прокламировалось тогда как «*всенародный энтузиазм*».

Действительно, общественно полезный труд был возведен в высшую доблесть и, к примеру, наряду с орденом Боевого Красного Знамени существовал орден Трудового Красного Знамени, а наряду со званием Герой Советского Союза присуждалось звание Героя Социалистического Труда. На переднем крае жизни «страны Советов» неизменно находились так называемые стройки социализма. Однако созидание созиданию рознь, и это можно проиллюстрировать на двух контрастных примерах.

Вначале еще раз обратимся к *Четвертой симфонии* Шостаковича. В ее I части вос-

создается тот тип созидательной деятельности, который был специфически присущ именно эпохе тоталитаризма (нечто аналогичное можно отметить и в нацистской Германии тех лет).

Имеется в виду монолит масс, шагающих в едином строю, и это шествие сомкнутых колонн отличается стремительной, твердой поступью и воинственным, ощетинившимся характером, так что боевитость и грозная экспансия подобного движения приобретает отчетливо военизированный склад. Вот почему в таком ходу были тогда определения «страна на марше», «трудовой фронт», «армия труда».

Мощный напор энергии, опирающейся на жесткий, механичный ритм-*ostinato*, властно подчиняет себе, отчуждая все хоть сколько-нибудь личное и эмоциональное. В результате складывается неопределенный баланс «позитив-негатив», по отношению к которому автор настроен достаточно критически.

Это отчетливо сказалось в выборе выразительных средств: общий мрачный колорит и холодный «стальной» блеск тембровой палитры, плакатные черты, угловатый рельеф и нарочитая прямолинейность его очертаний, пронзительное звучание массивованных *tutti*, включая «гортанную», почти варваристскую окрашенность призывных кличей.

Совершенно иной подход к теме созидания демонстрирует Прокофьев. В отличие от Шостаковича, столь тяготевшего к аналитизму, он трактует ее в сугубо положительном ключе. Возвращаясь к его «Кантате к XX-летию Октября», находим образец такого подхода во II части («Философы»).

На фоне неспешного (*Andante assai*), но неутомимо-деятельного репетиционно-го движения (оркестр и мужской хор, в непрерывной пульсации восьмых скандирующий слово «философы») женские голоса в широких длительностях интонируют необычайно красивый, привольный и величавый распев знаменитой фразы «Философы лишь различным образом объясняли мир, но дело заключается в том, чтоб изменить его» («Тезисы о Людвиге Фейербахе» Маркса).

Незамирающий фоновый ритм наполняет пластику мелодической линии, и это

сопряжение двух взаимодополняющих фактурных пластов (мерная поступь верхнего и неустанный «рабочий мотор» нижнего) создает удивительное полнозвучие.

Кроме того, впечатляющая объемность образа в немалой степени определяется также богатейшей ладогармонической светотенью в чисто прокофьевской расширенной диатонике (условно: *C-G-F-Des-d-A-B-H-C*). Так складывается вдохновенный гимн, утверждающий дух созидания, несущий в себе спокойствие и уверенность.

Одним из важнейших принципов тоталитаризма была установка на господство всеобщего, надличного с соответствующим нивелированием индивидуального начала, с его безусловным подчинением массовому потоку, а в идеале – и с полным его подавлением (пресловутая теория гаек и винтиков). Тем не менее государственная система при всем желании была не в силах контролировать то, что происходило в недрах человеческих душ, и именно искусство исподволь или даже открыто говорило о его присутствии и его нетленной ценности.

Важнейший ресурс обеспечения относительно независимого существования личности как раз и был связан с утверждением ею автономии своего внутреннего мира. Именно в имманентных богатствах собственного духа и души более всего приходилось искать спасения и утешения среди угроз и опасностей, исходящих от внешнего мира. Какими были эти богатства внутреннего мира воочию демонстрирует III часть Пятой симфонии Шостаковича.

Это то, что мы традиционно именуем «лирическим центром» многочастного циклического произведения. О лиризме высказывания здесь говорит его самоуглубленность, монологичность, исповедальность, чему отвечает сумеречный колорит ноктюрна.

Сокровенные думы и ощущения, которыми индивид делится наедине с самим собой, выливаются в безостановочно текущий процесс, в ходе которого состояние представит во множестве градаций: от почти экстазной экспрессии на кульминации до тихого катарсического просветления в конце.

В данной части наиболее зримое воплощение получило характерное для творчества Шостаковича органическое сопряжение двух ипостасей образности подобного

типа: мысль, согретая эмоциональной прочувствованностью, и чувство, одухотворенное мыслью.

К большой содержательной наполненности этой образности присовокупляются такие качества, как тонкость нюансировки, возвышенность, благородство и при всем личностном посыле – общезначимость изъяснения. Мелос поразительной красоты и проникновенности звучит преимущественно уструнных с частичным присоединением прозрачных *sol*i деревянных духовых.

Участки хоральной фактуры перемежаются эпизодами полифонического сопряжения взаимодополняющих линий, и эта стереофония подчеркивает собой ощутимый противовес разгулу антигуманизма, олицетворяя некое прибежище человечности, позволяющее хоть в чем-то оставаться самим собой и хранить в глубинах своего «я» то, что было недоступно для посягательств извне. Необходимо заметить, что музыка такого рода подразумевала в первую очередь ауру интеллигентной натуры.

Может быть, самым поразительным отличием 1930-х годов было присущее этому времени исключительное, несравненное и неискоренимое жизнелюбие. При всех лишениях и суровых испытаниях оно помогло людям относительно легко переносить невзгоды, в том числе как бы огибая смертоносные рифы «железного порядка».

Сильнейшим противовесом тяготам существования служила тогда советская массовая песня, о которой действительно можно было говорить, что она «*строить и жить помогает*». Первой «ласточкой» в этом ряду стала «*Песня о встречном*», написанная Шостаковичем в 1932 году к фильму «Встречный». Она же была и первой советской песней, пришедшей в быт из кино, открыв этим большую традицию шлягеров, сошедших с экрана.

Наконец, являясь яркой музыкальной эмблемой 1930-х годов, она первой перелетела границы страны. В Швейцарии на мелодию Шостаковича создали свадебную песню, в 1941-м она вдохновляла заключенных в концлагере героев французского Сопротивления, несколько позже на эту мелодию был создан гимн Объединенных наций, боровшихся против фашизма, а в 1945-м она была принята в качестве

гимна только что созданной Организации Объединенных Наций.

По тексту (Б. Корнилов) «Песня о встречном» воспринималась как символ вхождения в светлую созидательную эпоху первых пятилеток, поскольку *встречным* в фильме называли план, выдвигаемый передовиками социалистического производства. Но даже изначально этому придавался более широкий смысл, отмеченный фразой «*Страна встает со славою на встречу дня*», где «*на встречу*» прочитывается как «*навстречу*».

Это определило присущую мелодии свежесть чувств, молодость духа, радостную окрыленность, бодрую устремленность «*вперед и выше*» («*И радость поет не кончая... И ты улыбнешься друзьям, // С которыми труд и забота, // И встречный, и жизнь – пополам*»).

Легкий, упруго-стремительный ритм напева поддержан слегка подтанцовывающим аккомпанементом, в котором улавливаются отголоски приемов шубертовской фактуры. И это не случайность – в подчеркнутой ясности и простоте песенно-демократической формы здесь хорошо ощутимы связи с музыкальной классикой.

Подобного рода классичность станет характерной для многих образцов советской песни 1930–1950-х годов и сохранится постоянной приметой других песен самого Шостаковича («Фонарики», «Родина слышит»).

Естественным было ожидать, что упомянутая классичность уже в совершенно открытом виде проявится у Шостаковича в академических жанрах. Причем даже при всей его склонности к конфликтно-драматургической концепционности на общей волне ярко выраженных оптимистических настроений 1930-х годов не могло не появиться произведений соответствующего характера.

Одно из них – *Первый квартет*, в котором роде увенчавший последовательную эволюцию мироотношения композитора в предвоенное десятилетие: от исключительной противоречивости (Четвертая симфония, 1935–1936) через поиск компромисса с реалиями бытия (Пятая симфония, 1937) к обретению гармонии и жизненной удовлетворенности (Первый квартет, 1938).

Классичность этого Квартета состоит в абсолютной уравновешенности форм, в подчеркнутой мягкости звуковой палитры (господствует *piano*) и в той прозрачности фактуры, которая роднит с музыкой Гайдна и Моцарта. Обаяние особой деликатности высказывания указывает на то, что оно исходит от лица тонкой интеллигентной натуры.

«Беспроблемность» данной композиции повлекла за собой ее предельную компактность, почти миниатюризизм, так что перед нами скорее «квартетино». Композитор говорил на сей счет: «*Не ищите в этом моем Первом квартете никакой особенной глубины. Я бы назвал его "Весенним" квартетом.*»

И действительно, колорит здесь чрезвычайно высветленный, интонационность отличается особой свежестью и непосредственностью, все исполнено радостных ощущений, передавая только отрадное в жизни.

В Первом квартете разрабатывается очень характерная для отечественной музыки конца 1930-х годов лирико-скерцозная образность (в той же линии находятся, к примеру, такие произведения, как опера С. Прокофьева «*Дуэнья*» и музыка Т. Хренникова к спектаклю «*Много шума из ничего*»). Причем в Квартете Шостаковича эта двуединая образная сфера представлена в прямом своем выражении: первая половина цикла (I и II части) – лирика, вторая половина (III и IV части) – скерцозность.

Взаимодополняющий контраст между частями первой половины составляет то, что можно обозначить понятиями *идиллия* (безмятежно блаженствуя и нежась в «поэтических грезах») и *элегия* (задумчивость с налетом легкой грусти). Музыка второй половины цикла направлена вовне, к деятельно-игровым проявлениям, по-разному преподнося настроение веселья и радостных утех.

Жемчужиной Квартета является его *III часть*, и в этой радужно-шаловливой музыке в высшей степени притягательно то, что она изнутри пронизана нежным лиризмом, чем отдаленно напоминает юношескую романтику «порхающих» скерцо Мендельсона.

**Контрасты в музыке Прокофьева.** Если для Шостаковича образы, подобные только что рассмотренным, находились преимуще-

ственно на периферии творческих интересов, то для Прокофьева на данном этапе это составляло едва ли не магистраль художественного продуцирования, и он, как никогда до и после, выступал правофланговым жизнелюбией.

Очень примечательно свидетельствует о том балет «*Ромео и Джульетта*» (1936). Являясь центральным произведением композитора 1930-х годов и, возможно, всей отечественной музыки рассматриваемого периода, оно чрезвычайно характерно преобразует шекспировский сюжет, актуализируя его в соответствии с реалиями переживаемого исторического момента.

В частности важной составляющей драматургического каркаса балета-трагедии становится то, что совершенно отсутствует в литературном первоисточнике – широко разработанные народные сцены, включающие в свою орбиту и образ Меркуцио.

Эти сцены до краев наполнены светом, юмором, задорной радостью, праздничным ощущением бытия. Представленное в них бурное цветение жизни, идущее рука об руку с красотой лирических чувств, как бы бросает вызов царящей вокруг атмосфере вражды и насилия.

В качестве одного из ярких образцов оптимистического «шумства» толпы можно привести № 12 («*Маски*»), где характерный для многого в балете дух молодости выражен с поразительной непосредственностью и поразительным обаянием. В облике неунывающих натур подчеркнуты легкость, раскованность, шалость, озорство, склонность к добродушному подтруниванию, конечно же, с непрременной улыбкой. Все это базируется на открытой жанрово-танцевальной подаче материала и его броской, нарядной «шлягерности».

В ходе рассмотрения Первого квартета Шостаковича в качестве параллели была упомянута опера Прокофьева «*Дуэнья*» (ее другое название – «*Обручение в монастыре*», 1940). Выше говорилось о принадлежности Квартета к лирико-скерцозной линии, а при переходе в сферу театральных жанров правомерно воспользоваться обозначением *лирическая комедия*, и в «*Дуэнье*» комическое и лирическое сосуществуют на паритетных началах, равно как и соотношение быденного, бытового и возвышенного.



С одной стороны, это типичная комедия характеров и положений, искрящаяся юмором, наполненная сочным жанризмом и чисто буффонными перипетиями. С другой – светлый лиризм, воспевание любви, романтика чувств молодых влюбленных, которая в орбиту своей поэзии втягивает и остальных персонажей оперы.

Все вместе взятое так или иначе передает упоение жизнью, ее радостное, праздничное ощущение, способность человека шутить, наслаждаться и быть счастливым, что делает «Дуэнью» одной из высших кульминаций в траектории оптимизма, каким он запечатлен в музыкальном искусстве 1930-х годов.

Характерная для всей оперы тесная связь комического и лирического нашла превосходное отражение в сцене Дуэньи и Мендозы из 4-й картины. Именно Дуэнья (исп. няня) и здесь, и для сюжета в целом становится главной пружиной действия. Выдав себя за свою воспитанницу, она сумела заморочить голову богатому торговцу и выйти за него замуж.

В данной сцене мы становимся свидетелями удивительно живого, непосредственного диалога двух людей в возрасте. Дуэнье удается ловко одурачить Мендозу, и ее хитроумное плутовство замечательно обыгрывается в прихотливых изгибах интонационного рисунка. При всей эффектности буффонных приемов композитор подает их очень тонко, и вкупе с обольстительным кокетством субретки это сообщает музыке неотразимое поэтическое обаяние.

Появление произведений, подобных «Дуэнье», убедительно свидетельствовало: помимо удивительного жизнелюбия как такового, мироощущению человека того времени нередко сопутствовала несомненная удовлетворенность сущим. И более того – уже говорилось о посещавшем этого человека счастливом состоянии духа, что к концу 1930-х годов не раз выливалось в претворение мотивов благоденствия.

К слову, страну облетела тогда ставшая крылатой фраза вождя «Жить стало лучше, жить стало веселее». И как бы откликом на нее стала прокофьевская кантата «Здравица» (1939), в которой есть соответствующий словесный посыл: «Никогда нам не была жизнь так весела».

Ее можно считать еще одним из образцов так называемого госзаказа, потому что она была приурочена к широко отмечавшемуся 60-летию со дня рождения «великого вождя и учителя всех народов». По официальной версии ее текст составлен на основе компиляций из песенного фольклора ряда народов СССР – русского, украинского, белорусского, кумыкского, курдского, марийского и мордовского.

Однако многие справедливо полагают, что это – псевдонародное «творчество», то есть неизвестно кому принадлежащие неуклюжие, слащаво-умилительные подделки к юбилею высокочтимой персоны («По-иному светит нам // солнце на земле. Знать оно у Сталина // побыло в Кремле... Это свет, тепло и солнце // Сталин нам принес»).

Столь выпяченному тексту в музыке вполне соответствует набор плакатно-примитивных славословий, нашедших место в эпизодах семичастного рондо. Современные исследователи во спасение репутации выдающего композитора чаще всего заняты поиском критических подтекстов, но похоже, что это напрасный труд, особенно если иметь в виду те случаи, когда Прокофьев действительно хотел излить свое саркастическое отношение к политическому режиму (например, финал Симфонии-концерта для виолончели с оркестром, 1952).

От забвения этот конформистский опус спасает только рефрен, ставший истинным художественным откровением. И как в отношении к рассмотренной выше коде Четвертой симфонии Шостаковича было бы недопустимым упрощением видеть только роковую длань «хозяина» (как иногда именовали тогда между собой Сталина), так и здесь за славицей вождю стоит неизмеримо большее. Это образ Родины-России, пребывающей в полноте своих сил (пользуясь хрестоматийной строкой – «Ты и обильная...»), в величавом покое, в необъятной шири и неоглядности далее родного приволья.

Светозарный лик образа дополняется теплотой, мягкостью и красотой мелодического распева с его интонационной раскидистостью и близостью к песенной, запевно-припевной структуре. Полный спектр оркестровых красок при главенстве «по-

ющих» струнных, густая фактура с широкими тоническими педалями, на которые накладывается аккордика свободно трактованной диатоники (блики *B, Es, As, Des, d* и *c* в *C-dur*) – все это создает впечатление особой насыщенности, всеохватности лиро-эпического чувства.

Тому же впечатлению способствует многообразный жанровый синтез: песня, колыбельная, серенада, ода с ведущей ролью признаков гимна, что во всей очевидности открывается в последнем проведении рефрена, вырастающем в апофеоз могучей державы.

Свидетельством того, насколько отрадным было ощущение жизненной благодати, посетившее страну в конце 1930-х годов, может служить тот великолепный отсвет счастливого состояния духа, который находим в балете «Золушка».

Работа над ним протянулась с 1940 по 1944 год, то есть во многом совпадая со временем Великой Отечественной войны и как бы в противовес ее неслыханным тяготам. Определенную параллель подобного противостояния можно усмотреть в балете А. Хачатуряна «Гаянэ», исходный вариант которого, созданный в 1939 году (с «демонстративным» заголовком «Счастье»), дорабатывался затем вплоть до конца 1942-го.

И как в «Гаянэ», где есть сильнейшие отзвуки воинственного запала (например, «Горскую пляску» или знаменитый «Танец с саблями»), так и у Прокофьева в общем контексте лучезарного сказочного сюжета непомерно устрашающим представляется дважды возникающий эпизод боя часов, отбивающих свой роковой ритм и нависающих своей громадой как прямая угроза жизни.

В остальном «Золушка» продолжает пребывать в гавани благоденствия, достигнутой в конце 1930-х годов, во многом являя собой аналог опере «Дуэнья» по части получившей тогда широкое хождение жанровой ветви *лирическая комедия*.

Действительно, все здесь разворачивается прежде всего как игровое действие в театрально зримых, красочных образах. Господствует стихия жизненных утех и радостей, что определяет, в сущности, беспроblemный настрой произведения.

Это предстает преимущественно во всевозможных преломлениях скерцозности:

от озорства, шутки и разного рода юмористических деталей до отнюдь не акцентированной иронично-гротесковой трактовки жанрово-бытового материала, подчас с пародийными штрихами (у Мачехи и сестер Золушки).

Комедийное выступает здесь как выражение живости и веселости молодого, даже юного нрава, ярким олицетворением которого становится фигура Принца с его галопами и задорно-экспансивной лейттемой. Импульсивной энергии непоседливой молодости сопутствует возвышенно-романтическая поэтика светлых лирических грез, изредка оттеняемых опечаленностью их ожидания («тема обиженной Золушки»).

И эти мечтания о счастье полнокровно предстают в сказочных видениях добрых фей, в притягательное пластике нескольких *Adagio*, в пленительном изяществе трех вальсов и в великолепном *Amoroso*, которое обрамляет повествование роскошной аркой от оркестрового Вступления к эпилогу.

Итак, балет-сказка, балет-игра, балет-скерцо, балет-празднество, балет-феерия. Слагаемые этой череды в равной мере правомерных обозначений в разных гранях отмечают то, что прокофьевская «Золушка» воспекает свет и радость бытия, утверждая мысль о непреходящем торжестве добра и справедливости.

И вовсе не случайно свою чудесную хореографическую поэму композитор создавал в истинно классическом роде – и по духу, и по формам. Так сложилось одно из его самых гармоничных творений, прежде всего предпосланных, подобно «Щелкунчику» Чайковского, юношеской аудитории.

**Заключение.** Прежде всего, отталкиваясь от названной в самом конце «Здравницы», можно прийти к следующему выводу: даже если мы имеем дело с так называемым соцзаказом/госзаказом и перед нами несомненный шедевр, то у нас нет никаких оснований для пренебрежительного отношения и для обвинений в конъюнктуре и фальши. Художественный шедевр – это всегда истина в последней инстанции.

И если Исаак Дунаевский, имея в виду свои лучшие песни, называл себя «*певцом социалистического преуспевания*», то в 1930-е годы подобным образом именовать себя в некотором роде мог бы и Сергей

Прокофьев. И никто не вправе судить его за то, что он «не видел» или не хотел замечать прегрешений сталинизма и искренне радовался позитивным сдвигам в жизни своего народа.

В связи с этим и личная нота. Вспоминаю свои разговоры с моей матерью, ровесницей «великого Октября» (родилась в 1917 году). Она никак не могла смириться с постперестроечными суждениями о закабаленном, терроризированном советском народе.

Зная о проявлениях несправедливости и о репрессиях, воспринимала их как частные моменты и, исходя из своего большого жизненного опыта, уверяла, что основные слои нашего народа были вполне удовлетворены своей жизнью, а в чем-то даже счастливы (по крайней мере в наиболее благополучные периоды истории Советского государства). Противоположные этому версии она считала измышлениями журналистов, озабоченных поиском «жареного», и вечно недовольной индивидуалистически настроенной интеллигенции.

Остается предположить, что моя хорошо образованная мать, преподававшая в профессиональных учебных заведениях, была, подобно среднестатистическим массам населения, необратимо зомбирована советской агитацией и пропагандой.

Но столь же мыслимо предположить и то, что расхожее ныне мнение о тотально несчастном советском народе также несет в себе немалую долю субъективности, а порой и намерений провокационного толка, в том числе из стремления начисто переписать хронику XX столетия, вычеркнуть из нашей истории семь с лишним десятилетий коммунистического прошлого – прошлого той страны, которая еще в недавние времена гордилась тем, что была самой читающей в мире и располагала самой передовой системой образования.

Искусство Сергея Прокофьева и Дмитрия Шостаковича, относящееся к 1930-м годам, рассказывает о том, что это была сложная, противоречивая эпоха, полная испытаний, но отнюдь не столь мрачная и безысходная, как можно представить себе по современной публицистике и трактатам нынешних историков. Судя по художественной летописи, у суровой яви того десятилетия были мощные противовесы, которые не только давали гуманистическую опору, но и позволяли ощущать жизнь полнокровной и радоваться ей.

Предложенный выше обзор был сделан на материале фрагментов всего восьми произведений. Если бы мы раздвинули панораму рассматриваемых опусов, даже исходя только из творчества Прокофьева и Шостаковича, то получили бы множество других смысловых граней и оттенков. Но и отмеченное выше позволяет утверждать, что музыка, которую нередко считают искусством эмоций, на самом деле способна преподнести удивительные глубины и высоты в осмыслении того, что происходит с человеком и человечеством.

Если же присоединить к ней литературу, изобразительное искусство, архитектуру, театр и кино, то КПД этого осмысления увеличится во сто крат. Когда-то в своей «Поэтике» Аристотель уверял: *«Поэзия философичнее и серьезнее истории, поскольку она говорит более об общем, в то время как история – о единичном».*

К этому необходимо добавить то, что в отличие от исторической науки мощные внутренние резервы художественной истории связаны с постижением духа и души человеческой, к чему присоединяется трансцендентный ресурс гениальной интуиции творцов искусства.

*Поступила в редакцию 06.09.2016 г.*