

**Демченко Александр Иванович**, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки, главный научный сотрудник и руководитель Центра комплексных художественных исследований Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова

**Demchenko Alexander Ivanovich**, Dr. Sci. (Arts), Professor at the Department of Music History, Chief Researcher of Center for complex artistic research of Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov

E-mail: alexdem43@mail.ru

### ВОЕННАЯ ЭПОПЕЯ СЕРГЕЯ ПРОКОФЬЕВА. К 75-ЛЕТИЮ ПОБЕДЫ

Круг сделанного С. Прокофьевым в предвоенные и военные годы весьма впечатляет: кантата «Александр Невский» (1938), где он на материале отечественной истории XIII века пророчески развернул полнометражный сюжет предстоящего вражеского нашествия и победы русского оружия; определённую параллель к этой кантате составила музыка Прокофьева к следующему фильму Эйзенштейна — «Иван Грозный» (1945); в окружении этих музыкально-исторических полотен появился непосредственный отклик на события Великой Отечественной войны — кантата «Баллада о мальчике, оставшемся неизвестным» (1943), а их эпосу резонировала своей историзированной громадой опера «Война и мир» (1942–1952); в некотором роде преддверием к ней явилась опера «Семён Котко» (1939) и актуализированным послесловием к «Войне и миру» стала «Повесть о настоящем человеке» (1947–1948); точно так же эпос Пятой симфонии (1944) продолжили оркестровая «Ода на окончание войны» (1945), а затем Шестая симфония (1945–1947); наконец, у созданных в военные годы Седьмой (1942) и Восьмой (1944) фортепианных сонат был мощный «предъям» грозовой Шестой (1940). Вряд ли нужно доказывать, что искусство ведёт свою, причём совершенно уникальную летопись происходящего с миром и человеком. В статье эта мысль проиллюстрирована анализом двух симфоний Прокофьева, написанных в 1940-е годы: Пятая (1944) и Шестая (1947) — сопоставление их образной сути позволяет сделать весьма примечательные выводы относительно жизненно важных процессов, свойственных времени Великой Отечественной войны и первых послевоенных лет.

**Ключевые слова:** творчество С. Прокофьева 1940-х годов, всеобъемлющая музыкальная летопись происходившего в стране и мире того времени.

### SERGEI PROKOFIEV'S MILITARY EPIC. TO THE 75TH ANNIVERSARY OF THE VICTORY

The range of works created by S. Prokofiev in the pre-war and war years is very impressive. First comes the cantata «Alexander Nevsky» (1938), in which on the material of the national history of the XIII century he prophetically unfolded the full-length plot of the upcoming enemy invasion and victory of Russian arms. A certain parallel to this cantata was Prokofiev's music for the next Eisenstein's film «Ivan the Terrible» (1945). In these musical and historical surroundings there appeared a direct response to the events of World War II — a cantata «The ballad of the boy who remained unknown» (1943). Their epic resonated with his large-scale historical opera «War and peace» (1942–1952); in a way, a preparation to «War and peace» was the opera «Semyon Kotko» (1939) and the updated epilogue to it was «The Story of a Real Man» (1947–1948). Similarly, the epic Fifth Symphony (1944) is continued in orchestral «Ode to the end of the war» (1945), and then in the Sixth Symphony (1945–1947). Finally, the Seventh (1942) and Eighth (1944) piano sonatas created during the war had a powerful «impulse» of the thunderous Sixth (1940). It is hardly necessary to prove that art keeps its own and quite a unique record of what is happening to the world and man. The article illustrates this idea by the analysis of two Prokofiev's symphonies written in the 1940s: the Fifth (1944) and the Sixth (1947). The comparison of their figurative essence allows the author to draw remarkable conclusions about the vital processes inherent in the time of the Great Patriotic War and the first post-war years.

**Key words:** Prokofiev's creative work of the 1940s, a comprehensive musical chronicle of what was happening in the country and the world at that time.

Прежде всего очертим общий абрис сделанного Сергеем Сергеевичем Прокофьевым в те годы. Ещё в 1938 году в кантате «Александр Невский» он на материале отечественной истории XIII века пророчески развернул полнометражный сюжет предстоящего вражеского нашествия и победы русского оружия. Определённую параллель к этой кантате составила музыка Прокофьева к следующему фильму Эйзенштейна — «Иван Грозный» (1945). На основе её 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 основу: основа была выполнена в 1942 году, в 1946–1947 добавлены три картины, в 1949 — несколько фрагментов и вариантов, а также сформирован однодневный спектакль, наконец, в 1952 сделана некоторая доработка и окончательная редакция. Следовательно, получилось так, что величественной патриотической музыкальной эпопее Прокофьева сопутствовала настоящая эпопея её создания.



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

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

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

Этот краткий обзор убедительно свидетельствует о многократном обращении композитора к военной тематике в её прямых и опосредованных воплощениях, что вместе взятое образует подлинную эпопею.

Многие из названных произведений так или иначе анализировались в III томе «Истории музыки народов СССР» [3] и в трёх частях коллективного сборника «Музыка XX века» [6–8], а также в помещённом в одном из них персональном очерке М. Сабининой [11] и особенно подробно в монографии И. Нестьева [9]. Различным образом близкая проблематика в музыке С. Прокофьева изучалась в ряде статей, например [1; 2; 4]. Непосредственно под углом зрения поставленной в статье задачи отдельные сочинения композитора освещались в обзорах эссе «Музыка в борьбе с фашизмом» [5] и в книге Б. Ярустовского «Симфонии о войне и мире» [12]. Тем не менее, специального рассмотрения музыки С. Прокофьева с позиций военной темы до сих пор не предпринималось, хотя данный ракурс чрезвычайно важен для его творчества и всей панорамы отечественного музыкального искусства 1940-х годов.

\* \* \*

Рассмотрение данного художественного феномена имеет смысл начать с того, что Сергей Сергеевич Прокофьев раньше, чем кто-либо другой из отечественных композиторов, сумел выразить предчувствие того, что Вторая мировая война вскоре придёт и на нашу землю. Сделал это он в кантате «Александр Невский», созданной в опоре на легендарную сюжетку и с впечатляющей определённой предвещающей ход надвигающихся бедствий и предстоящих смертоносных баталий.

Как известно, написано произведение на основе музыки к одноимённому фильму С. Эйзенштейна, вышедшему на экраны в 1938 году. Вслед за выдающимся кинорежиссёром, композитор зримо и во всей ясности воспроизводит на материале русской истории XIII века законченный цикл будущей Великой Отечественной войны. Но сравнение этих двух версий (музыка к фильму

и кантата) говорит о серьёзном преобразении материала при его оформлении в чисто композиторский опус, когда он обрёл истинно классическое совершенство.

Сразу же сделаем ещё одну оговорку. Сам автор назвал своё сочинение кантатой. Но по всем привычным параметрам представлений о данном жанре перед нами полнометражная оратория (то же самое можно сказать и о создававшейся несколько позже кантате-симфонии Ю. Шапорина «На поле Куликовом»).

Уходя в исторические дали, связывая нить времён, Прокофьев даёт прямые проекции на актуальную современность, моделируя вторжение иноземных полчищ и предстоящую битву с ними. Завоеватели предстают здесь в зловещем облике, соответствующем надвигающейся в конце 1930-х годов угрозе. Это тевтонский орден — то есть, выражаясь народным языком, неметчина, заведомо чужое и чуждое.

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

Всему этому резко противопоставлен образ русского народа, сублимирующий в себе представления о сугубо позитивном и гуманном. И соответственно тому — диатоника, песенный склад (причём нередко в прямых связях с фольклорными истоками), господствующая опора на полнокровное хоровое звучание, мягкость тембровой окраски с преобладанием струнных.

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

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

До предела заострённая конфронтация музыкального материала («наше» и «чужое») закономерно приводит к неминуемому столкновению враждебных сущностей. После грозового набата IV части, зовущего к оружию («Вставайте, люди русские»), начинается «Ледовое побоище», в котором сходится всё самое существенное для концепции прокофьевской оратории. Естественно, что этот самый многообразный номер является и самым развёрнутым по времени (почти четверть часа звучания против других, с их длительностью от 2 до 7 минут).



\* \* \*

Потрясающая по звукоизобразительному мастерству картина открывается пейзажной прелюдией, где пред-  
рассветная призрачность красок со зловещими бликами  
«бряцаний» оружия чутко передаёт насторожённо-тре-  
вожную атмосферу. И затем поэтапно реконструируется  
разгорающийся смертоносный конфликт.

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

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

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

Исход запечатлённой в «Алекサンドре Невском» ле-  
гendarной битвы был предрешён пронизывающей эту  
партитуру несокрушимой верой в торжество добрых  
начал жизни. Опорой ей в художественном плане по-  
служили прочные связи с классическими традициями  
и национально-эпическая фундаментальность. Но при  
всей «историзированности» это ораториальное пове-  
ствование с поразительной точностью прогнозировало  
сценарий Великой Отечественной. С той лишь разницей,  
что реальная война оказалась далеко не столь быстрой  
и лёгкой.

Безусловная актуализированность «Александра Не-  
вского» обнаруживается и ещё по одной линии. «Внесю-  
жетная» I часть, обращённая не на Запад, а на Восток,  
даёт проекцию на состояние «страны Советов» 1930-х го-  
дов: «Русь под игом монгольским» — это скорее десница  
тоталитаризма отечественного образца с его скифски-  
азиатскими корнями. И характерно, что после каждого  
из двух проведений «темы татар» надолго воцаряется  
образ народного подневолья.

Подтекст несколько иного рода можно почувство-  
вать в III части. Тематизм крестоносцев несёт в себе  
ощутимые приметы политики кованого сапога — такой,  
вероятно, и виделась Европа, зажата в тисках «корич-  
невой чумы», когда словно бы вернулись самые чёрные  
времена инквизиции.

В более широком плане семантическая структура  
прокофьевского творения позволяет говорить о проти-  
воборстве живого, человеческого начала с жестокостью  
и насилием, а также в определённой степени о проти-  
востоянии двух типов жизненности — западного  
и русского.

Только в отечественной музыке жанр фортепианной  
сонаты приобрёл в годы Второй мировой войны суще-  
ственную значимость. Значимость определялась тем, что  
в образной структуре ряда сочинений с исключительной  
рельефностью и остротой нашла своё преломление со-  
ответствующая историческая ситуация, и это вызвало  
к жизни ярко выраженное и весьма специфическое сти-  
левое наклонение. Уникальное своеобразие образной  
структуры и соответствующего стилового наклонения  
даёт достаточные основания для того, чтобы исполь-  
зовать обозначение *военная соната*.

Во всей отчётливости её черты и особенности зая-  
вили о себе в таких принадлежащих Сергею Прокофье-  
ву образцах, как Шестая (1939–1940), Седьмая (1942)  
и Восьмая (1939–1944) сонаты. В ряду музыкальных  
произведений, соотносимых с данной тематикой (это  
прежде всего симфонии и кантатно-ораториальные  
опусы), они выделяются радикализмом используе-  
мых выразительных средств и преломлением общей  
проблематики «войны и мира» в сугубо индивидуаль-  
но-личностной плоскости.

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

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

Ошеломляющий взрыв дерзкой новизны и почти  
нарочитой резкости выражения со всей явственностью  
был обозначен в хронологически первом образце рас-  
сматриваемого жанра — в Шестой сонате Прокофьева.  
В ней «флагманом» формировавшейся тогда военной  
образности становится тематизм главной партии I части.

Его суть — мощный силовой напор, в остро импуль-  
сивном контуре которого осязаемо чувствуется игра  
«железных» мышц. Интонирование с сильным, реши-  
тельным квартовым замахом, чрезвычайно жёсткая  
фоника (терпкие гармонии с тритоновыми ходами),  
«топочущая» фактура, форсированная динамика до-  
полняются по-особому трактованной колокольностью,  
в набатных звучаниях которой слышатся призывные  
клич и императивы публицистических воззваний.

Истолкования этого тематизма могут быть весьма  
многообразными: от достаточно позитивного вос-  
приятия, складывающегося под впечатлением захва-  
тывающей воображение могучей, даже титанической  
силы, до отчуждения от него, рождающего ассоциации



с милитаристской стихией и свойственным ей духом агрессивности, диктата, насилия, жестокости, зла.

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

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

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

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

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

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

Этому отвечают общая внетональная среда (с упором в *си бемоль*), резко диссонирующий звуковой строй и не столько фанфарное, сколько сигнальное интонирование, а также эффекты квазиморзянки, гипертрофированная острота рельефа, колкая или «долбящая» артикуляция, оглушительные обвалы звучности (главным образом в разработке), «лязгающая» фактура и её металлический блеск.

Так складывается невероятно выпуклый облик человека войны, который мобилизовал все внутренние ресурсы и с фанатичной целеустремлённостью ведёт

схватку не на жизнь, а на смерть.

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

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

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

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

\* \* \*

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

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

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

Побочная партия Седьмой сонаты даёт совершенно иной эталон лиризма военного времени. Это затаившаяся, замкнутая в себе нежность души — сугубо интимная,



истончённая, почти призрачная в своей бестелесности (интонационная усложнённая прозрачность звуковой вязи). Мир хрупкой тишины (только *p* и *pp*) несёт в себе ощущение тревожного оцепенения, боязливости и оттенок сдержанной ламентозности.

Следует признать, что образцы такой «мимозной», «охлаждённой» эмоции раньше С. Прокофьева дал Г. Галынин во втором из опусов, составивших его Сонатную триаду (1939–1941).

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

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

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

Подобные фазы полного торможения, связанные с погружением в глубины внутреннего, субъективно-личностного мира, вновь и вновь подтверждали сокровенную красоту и высшую драгоценность мгновений умиротворения, тихого счастья, добросердечия и душевной нежности. Именно это было желанным прибежищем человечности, что с особой остротой воспринималось на фоне смертоносного грохота батальных боев.

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

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

Симптоматично, что реприза-кода этой части подаётся в резком сокращении объёма, здесь происходит

своего рода распыление тематического материала, и его истаивание подводит к выводу о драматизме происшедших перемен: красота исходного состояния покоя и умиротворённости предстаёт надломленной.

В данном отношении среди военных сонат особенно примечательной оказалась Вторая Шостаковича (1943). Определённую параллель к ней находим в последней из военных сонат Прокофьева. Для Шостаковича важнейшей стала мысль о том, что в условиях исключительной непрочности существования, когда тонкая нить бытия в любое мгновение может прерваться, дух человеческий закономерно стремится к уходу в себя, в свой внутренний мир.

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

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

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

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

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

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

Этот радостный энтузиазм, увенчанный ликующими фанфарами, знаменует кипение молодых сил, чем соната перекликается как с финалом создававшейся в том же



году Пятой симфонии, так и с написанными в юности финалом Второй сонаты и основным тематизмом Третьей. Звонкая, шумная фоника, игровой азарт, задорно-скачущий характер говорили о всепобеждающей жажде жизни, которая обязательно возрождается несмотря ни на что, вопреки любым бедствиям и катастрофам.

В завершение обзора рассмотренных фортепианных сонат следует отметить свойственный многим из них *эпический* акцент. И это при их формальной принадлежности к сфере *камерной* музыки, причём в варианте обращения к солирующему инструменту, что, казалось бы, определяет сугубо *индивидуально-личностную* окрашенность художественного высказывания.

Тем не менее, прокофьевские сонаты (особенно Шестая и Седьмая) отличаются поистине богатырской мощью и монументальным размахом, чему соответствуют фресковая манера письма, укрупнённая звуковая 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 военных сонат объясняют нам связанный с ними феноменологический дискурс: только в отечественном искусстве жанр фортепианной сонаты пережил столь могучий взлёт, и, пользуясь художественными возможностями этого жанра, Сергей Прокофьев сумел сказать исключительно весомое слово о том, что волновало тогда всех и вся.

\* \* \*

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

Проиллюстрируем эту мысль примером из музыки Сергея Прокофьева, для чего остановимся на двух его симфониях, написанных в 1940-е годы — Пятой (1944) и Шестой (1947). Сопоставление их образной сути позволяет сделать весьма примечательные выводы относительно жизненно важных процессов, свойственных времени Великой Отечественной войны и первых послевоенных лет.

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

«Симфония величия человеческого духа» [10, с. 252] —

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

Логика последующего разворота величавой эпике этого *Andante* симфонии состоит в неуклонном движении от исходного спокойствия и уравновешенности к суровому мужеству, конфликтному наполнению и победоносной героике.

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

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

Две другие грани эпоса Пятой симфонии обращены к печалям военного времени и раскрываются они в III части. В крайних разделах её чрезвычайно развёрнутой трёхчастной формы при всей общезначимости высказывания говорится об очень личном, даже сокровенном. Точно так же при внешней сдержанности и при формальном главенстве мажора музыка пронизана щемящей проникновенностью с приливами тоскливости и экспрессивных вопрошаний.

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

Всему сказанному отвечают сумрачные тона лиро-эпического ноктюрна. И точно так же как бы в ночи пребывает происходящее в многоэпизодном среднем разделе этой части.

Запечатление всеобщей скорби ведётся здесь в следующих основных ракурсах:

- горестное оплакивание, вплоть до воспроизведения рыданий и стенаний (с соответствующей «свербящей» остротой интонирования);



- тяжёлый шаг траурной процессии и похоронный марш с его характерной спецификой (заторможенность движения, трелеобразные кадансы, выделение тембра солилирующей трубы);

- наконец, торжественный погребальный обряд с последующей за ним патетикой поминовения.

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

\* \* \*

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

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

В ходе последующих многократных проведений путём интенсивного варьирования мелодического рисунка, гармонической и тембровой окраски, а также степени насыщенности фактуры и динамики облик этого материала приобретает всё более деформированный, экспансивный, открыто негативный и «милитаристский» характер (имитация лязга металла, устрашающий «рык» медных).

Столь коренная метаморфоза переключается с тем, что не раз возникало в творчестве Шостаковича и получило обозначение *тема-оборотень*. Диалектика подобных превращений в образы зла в данном случае может быть прочитана как движение от детских забав, от внешне безобидных игр «в войну» к смертоносным игрищам вооружённых полчищ, и тогда военное скерцо II части воспринимается в лучшем случае как квазискерцо.

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

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

сказки.

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

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

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

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

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

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

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

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

Конечно же, то были не погрешности композиторского замысла, а художественная фиксация тех внутренних червоточин, которые коренились в недрах «советского образа жизни» и особенно в государственной системе силового администрирования. Во что вылились эти червоточины в первые послевоенные годы, рассказывает **Шестая симфония** Прокофьева (1947).

Её облик способен привести в определённое замешательство. В самом деле, сопоставляя датировку написания (Пятая — 1944, Шестая — 1947), Б. Ярустовский писал: «*Казалось бы, Шестая должна быть светлее*



и оптимистичнее Пятой. Но характер её, особенно I части, оказался трагедийным» и все её части «словно отравлены тревожной атмосферой войны» [12, с. 103]. Исследователь не уточняет, какой войны, явно подразумевая Великую Отечественную. Попытаемся исторически конкретизировать данное обстоятельство.

\* \* \*

Мирные дни, пришедшие после долгожданной Победы, вскоре были неожиданно омрачены различными проявлениями нездоровой социально-политической обстановки. Резко осложнившиеся отношения между формировавшейся тогда социалистической системой во главе с СССР и капиталистическим Западом привели к так называемой «холодной» войне.

Однако эта война обернулась в ряде стран и против собственных народов. Допустим, в Соединённых Штатах Америки началась «охота на ведьм» и под прикрытием принятого там закона Маккарти шла ожесточённая борьба с инакомыслием. Но особенно сильное «закручивание гаек» происходило в нашей стране, где во второй половине 1940-х годов прокатилась последняя волна сталинского террора.

Одна из причин возникшего разгула репрессий в СССР видится в следующем. В годы Великой Отечественной войны общество было максимально консолидировано, маршировало в едином строю под лозунгом «*всё для фронта, всё для победы*». С точки зрения практики тоталитарного администрирования был достигнут некий идеал подчинения масс верховной воле.

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

Основной удар был направлен против интеллигенции, которая ещё сохранила способность к критическому анализу, к сомнениям и колебаниям разного рода. В том числе был объявлен поход против культуры. В 1946 и 1948 годах вышли партийные постановления, касавшиеся прежде всего литературы и музыкального искусства, где цвет творческой элиты обвинялся во всех смертных грехах.

Сознательно или интуитивно происходящее получило определённое отображение в искусстве. Что касается отечественной музыки, то с наибольшей явственностью эта острая проблема первых послевоенных лет была разработана в трёх выдающихся партитурах: Третий квартет Дмитрия Шостаковича (1946), Шестая симфония Сергея Прокофьева (1947) и балет «Медный всадник» Рейнгольда Глиэра (1949).

Обратимся к симфонии Прокофьева, поскольку в ней, пожалуй, с максимальной силой и особой рельефностью запечатлено противостояние двух начал — агрессивно-подавляющего, с одной стороны, и олицетворяющего гуманистические ценности человеческого существования, с другой. В каждой из трёх частей это противостояние предстаёт по-своему, но суть конфликтного

противоположения едина, что позволяет дать суммарную характеристику столь категорически сопоставленных образных сфер.

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

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

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

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

В центре II части композитор почти карикатурно цитирует старую армейскую песню «Соловей, соловей пташечка», трансформируя её в образчик тупого солдафонства или ефрейторского самоуправства.

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

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

\* \* \*

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

В меланхолии побочной темы чувствуется ностальгия по миру-покою, и в ней, выражаясь пушкинской строкой, «*что-то слышится родное*». Родное, то есть глубинно русское (в отдельных проведениях эта мелодия напоминает свирельные наигрыши), что естественно





ассоциируется с образом Родины и являет собой то жизненно важное, что необходимо было сохранить в себе независимо от внешних коллизий и преткновений. Такое же устремление наполняет и смысл распевной лироэпикки II части.

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

Странную двойственность общему звучанию придаёт постоянно напоминающий о себе фон с отзвуками батальности, с грубыми бряцаниями «ухающей» фактуры и с прямолинейными до тупости провозглашениями медных (их гортанные, зычные тембры резко контрастируют струнным, которые ведут основной тематизм). Создаётся впечатление, что утверждаемый здесь оптимизм вынужден существовать в осаде слезки и властного окрика.

Это был своеобразный «подтекст», и уже «текстом» все точки над *i* расставляет кода финала. В туманной элегической дымке возвращается на краткий миг тема побочной партии I части с её сдержанно-щемлящим распевом. Затем следует психологически настораживающий

наплыв томительно-тревожных ожиданий и, наконец, поистине оглушительный, на пределе форсированного звучания обвал внелично-фатальных повелений.

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

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

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

Проделанный выше обзор творчества Сергея Сергеевича Прокофьева предвоенных, военных и первых послевоенных лет даёт все основания утверждать, что композитором-патриотом была создана всеобъемлющая музыкальная летопись происходившего в стране и мире тех огненных лет.

### Литература

1. Аплечева М. «Здравица» — Музыкальное приношение Сергея Прокофьева // Диалог искусств и арт-парадигм. Т. 1. Саратов: SGK имени Л. В. Собинова, 2018. С. 36–51.
2. Демченко А. На изломе истории. Проблема гуманизма в отечественной музыке начала XX века // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2019. № 1. С. 25–35.
3. История музыки народов СССР. Т. III. М.: Советский композитор, 1972. 547 с.
4. Корниенко Т. Образ святого Александра Невского в музыке С. С. Прокофьева // Нравственные ценности и будущее человечества. Саратов: Изд-во Саратовской митрополии, 2018. С. 448–453.
5. Музыка в борьбе с фашизмом. М.: Советский композитор, 1985. 248 с.
6. Музыка XX века. Очерки. В двух частях. Часть 2, книга 3. М.: Музыка, 1980. 592 с.
7. Музыка XX века. Очерки. В двух частях. Часть 2, книга 4. М.: Музыка, 1984. 512 с.
8. Музыка XX века. Очерки. В двух частях. Часть 2, книга 5. М.: Музыка, 1987. 344 с.
9. Нестьев И. Жизнь Сергея Прокофьева. М.: Советский композитор, 1973. 664 с.
10. С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания. М.: Музгиз, 1961. 708 с.
11. Сабина М. Прокофьев // Музыка XX века. Очерки. В двух частях. Часть 2, книга 4. М.: Музыка, 1984. С. 7–44.
12. Ярустовский Б. Симфонии о войне и мире. М.: Наука, 1966. 368 с.

### References

1. Aplecheeva M. «Zdravitsa» — Muzykal'noe prinoshenie Sergeya Prokof'eva [«The Toast». Musical tribute of Sergei Prokofiev] // Dialog iskusstv i art-paradigm. T. 1 [The Dialogue of arts and art paradigms. Vol. 1]. Saratov: SGK imeni L. V. Sobinova, 2018, pp. 36–51.
2. Demchenko A. Na izlome istorii. Problema gumanizma v otechestvennoj muzyke nachala XX veka [At the break history. The problem of humanism in Russian music of the early XX century] // Vestnik Saratovskoj konservatorii. Voprosy iskusstvovoznaniya [Journal of Saratov Conservatoire. Issues of Arts]. 2019. № 1, pp. 25–35.
3. Istorija muzyki narodov SSSR. T. III [The music history of the USSR peoples. Vol. III]. M.: Sovetsky kompozitor, 1972. 547 p.



4. Kornienko T. Obraz svyatogo Aleksandra Nevskogo v muzyke S. S. Prokof'eva [The Image of St. Alexander Nevsky in music of S. S. Prokofiev] // Nравstvennye tsennosti i budushee chelovechestva [Moral values and the future of mankind]. Saratov: Izd-vo Saratovskoj mitropolii, 2018, pp. 448–453.

5. Muzyka v bor'be s fashizmom [Music in the fight against fascism]. M.: Sovetsky kompozitor, 1985. 248 p.

6. Muzyka XX veka. Ocherki. V dvuh chastyah. Chast' 2, kniga 3 [Music of the XX century. Essays. In two parts. Part 2, book 3]. M.: Muzyka, 1980. 592 p.

7. Muzyka XX veka. Ocherki. V dvuh chastyah. Chast' 2, kniga 4 [Music of the XX century. Essays. In two parts. Part 2, book 4]. M.: Muzyka, 1984. 510 p.

8. Muzyka XX veka. Ocherki. V dvuh chastyah. Chast' 2, kniga 5

[Music of the XX century. Essays. In two parts. Part 2, book 5]. M.: Muzyka, 1987. 344 p.

9. Nest'ev I. Zhizn' Prokof'eva [The Life of Prokofiev]. M.: Sovetsky kompozitor, 1973. 664 p.

10. S. S. Prokof'ev, Materialy. Dokumenty. Vospominaniya [S. S. Prokofiev Materials. Documents. Memories]. M.: Muzgiz, 1961. 708 p.

11. Sabinina M. Prokof'ev [Prokofiev] // Muzyka XX veka. Ocherki. V dvuh chastyah. Chast' 2, kniga 4 [Music of the XX century. Essays. In two parts. Part 2, book 4]. M.: Muzyka, 1984, pp. 7–44.

12. Yarustovskij B. Simfonii o vojne i mire [Symphonies about war and peace]. M.: Nauka, 1966. 368 p.

### Информация об авторе

*Александр Иванович Демченко*

E-mail: alexdem43@mail.ru

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова»

410012, Саратов, проспект имени Кирова С. М., дом 1

### Information about the author

*Aleksandr Ivanovich Demchenko*

E-mail: alexdem43@mail.ru

Federal State Budget Educational Institution of Higher Education «Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov»

410012, Saratov, Kirov Av., 1

