

Владимир Орлов

Возникновение традиции «детей холокоста» в «Балладе о мальчике, оставшемся неизвестным»

Когда я нашла труп дорогого сына, он был изуродован до неузнаваемости. Олегу в это время не было и 17 лет, но от всего пережитого в гестапо волосы его поседел. Палачи выкололи ему глаз, разрезали щёку штыком, прикладом автомата выбили весь затылок.

Е.Н. Кошечкина
(на собрании молодых стахановцев
Октябрьского района Москвы 14 сентября 1943 года)¹

«Мальчика», жаль, затоптали.

С.С. Прокофьев (И.В. Нестьеву)²

Миф о детях-героях был одним из излюбленных в социокультурной политике советского государства и официально поддерживался на протяжении всего его существования. Основываясь на культурном опыте дореволюционной России (когда были опубликованы первые рассказы и свидетельства о военных подвигах несовершеннолетних в Первую мировую и русско-японскую войны), власти СССР в 1920-е годы успешно переориентировали данное мифотворчество в советское русло, ради чего были созданы пионерская организация (1922) и движение детей, ровесников октябрьской революции, прозванных октябрятами (1923–1924). Несколько позже, начиная с 30-х годов, были написаны произведения, на многие десятилетия определившие типологические черты мифа о детях-героях (разумеется, чаще называемых «пионерами-героями»). Каноническими примерами, значительно пережившими свое время, стали литературные сочинения и экранизации работ В.П. Катаева, А.П. Гайдара и многих других авторов. Весьма красноречив тот факт, что экранизация романа В. Гюго «Отверженные» была осуществлена Т.Н. Лукашевич в 1936 году под названием «Гаврош». (Впоследствии прозвище «Гаврош» получили многие пионеры-герои Великой Отечественной войны.) Повесть Г.И. Мирошниченко «Юнармия»³ была охарактеризована Р. Ролланом как «одна из самых трогательных, которые я читал о гражданской войне, имевшей место в вашей стране. <...> Эта небольшая книга еще раз показывает нам, как в вашей стране создается новое человечество, сознательное и свободное»⁴.

¹ Слово матери героя // Комсомольская правда. 1943. 14 сентября. — С. 2.

² См.: Нестьев, 1973. С. 472.

³ Книга впервые выпущена в 1933 году Издательством «Молодая гвардия».

⁴ Ромен Роллан о повести «Юнармия» // Правда. 1936. 4 апреля. — С. 3.

Это «новое человечество», смоделированное советскими писателями в образе невинных юных праведников, действительно заключало в себе весь набор положительных качеств, предписанных советским гражданам. Освещающие своей детской верой советские мифологемы, данные персонажи очень часто представляли подобные ранним христианам. Их вера чиста и наивна, лишена сомнений и отягощающего образования школы или университета. Они собираются в секретных местах (на чердаках и в подвалах), держа свои занятия в тайне от взрослых, будучи всецело преданными своей организации — команде Тимура, «Юнармии» или полку Красной армии — разнообразным превращениям сталинского мифа о Большой семье⁵. Подобно карьере христианских мучеников, их жизненный путь чаще всего завершается по примеру «Оптимистической трагедии» Вс. Вишневского. Так, в «Сказке о военной тайне...» Гайдара, Мальчиш Кибальчиш умирает от «самой страшной Муки», устроенной ему «Главным Буржуином». Но победа Красной Армии и посмертные почести Мальчишу завершают «Сказку» на победной ноте.

В данном произведении, как и во многих других, страдания Мальчиша описываются формально и «со стороны», не раскрывая деталей его надломленного психического состояния. Предметом исследования настоящей статьи является противоположная тенденция советской культуры, развивавшаяся спорадически, с перерывами и трудностями, но несомненно составившая художественную традицию иного, не официального воплощения мифа о детях-героях. Произведения В.О. Богомолова, А.А. Тарковского, А.М. Адамовича, Э.Г. Климова, которые здесь будут рассматриваться, демонстрируют некоторое расхождение с соцреалистическим идеалом, в силу того что их главный содержательный фокус направлен на внутренний мир детей, которые переживают психические и ментальные изменения в результате испытанных мук. По отношению к эстетическому методу, используемому в данных произведениях, на мой взгляд, может быть использовано понятие «травматический реализм» М. Ротберга⁶, применяемое при рассмотрении произведений искусства, посвященных тематике холокоста. Одним из самых ярких основоположников данной традиции «детей холокоста»⁷ — предопределившим многие последующие и лите-

⁵ См. об этом: *Кларк К.* Сталинский миф о «великой семье» // Соцреалистический канон / сост. Х. Гюнтер, Е. Добренко. — СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 2000. — С. 785–797.

⁶ *Rothberg M.* Traumatic Realism: the Demands of Holocaust Representation. — Minneapolis-London, 2000.

⁷ Одним из общепринятых значений термина «холокост» (перевод с греческого: «огненная жертва»), впервые употребленном в XIV веке, является «преднамеренное уничтожение какой-либо национальной, этнической, расовой или религиозной группы лиц как таковой; скрытый геноцид». См. об этом: *Hanks P.* The New Oxford Dictionary of English. — Oxford, 1998. — P. 875.

ратурные произведения, и кинематографические работы, — явилось малоизвестное сегодня сочинение С.С. Прокофьева — «Баллада о мальчике, оставшемся неизвестным» на слова П.Г. Антокольского. Содержание и музыкальный язык Баллады, отличительные особенности ее эстетического замысла и судьба сочинения будут проанализированы в настоящей статье.

«Пишу небольшую драматическую кантатку»⁸

Согласно архивным источникам и по утверждению самого Прокофьева композитор сам выступил с инициативой написать кантату на текст одноименного произведения Антокольского, опубликованного в газете «Литература и искусство»⁹. В прокофьевском архиве содержится переписка композитора с С.И. Шлифштейном (консультантом по вопросам музыки во Всесоюзном Комитете по делам искусств СНК СССР) по поводу возможности написания симфонического произведения или кантаты к 25-летию Октября¹⁰. Уже в эвакуации Прокофьев получил договор на написание Баллады, об окончании которой Прокофьев сообщил 15 октября 1942 года Шлифштейну¹¹; оркестрована кантата была годом позже — 28 июля 1943 года. В августе того же года композитор уведомил М.Б. Храпченко, что партитура уже показана дирижеру Е.А. Мравинскому¹². В октябре Прокофьев сделал заявление в газете «Вечерняя Москва», что кантата «будет исполнена в одном из концертов текущего сезона»¹³. Премьера Баллады состоялась только 21 февраля 1944 года под управлением А.В. Гаука в Большом зале Московской консерватории¹⁴.

Несмотря на одобрение кантаты Н.Я. Мясковским (высказанное в его дневнике)¹⁵, в среде остальных прокофьевских коллег произведение долго не имело успеха. Как будет показано ниже, резко критические отзывы о Балладе оставили Д.Д. Шостакович, В.Я. Шебалин, И.В. Нестьев, упомянутый Шлифштейн и другие известные композиторы и музыковеды. Сведения о самой премьере, довольно туманные и расплывчатые, не дают

⁸ Письмо С. Прокофьева Н. Мясковскому от 3 окт. 1942 г. Цит. по: *Прокофьев — Мясковский*. Переписка. С. 461.

⁹ См.: *Прокофьев С. Художник и война*. Цит. по: Прокофьев о Прокофьеве. С. 207.

¹⁰ См. статью автора этих строк: «Прокофьев и “официальное искусство”: “Кантата к 20-летию Октября”» // Матер. всеросс. конкурса науч. работ студентов в обл. музыковедения. Указ. изд. С. 72–100.

¹¹ См.: *Мендельсон-Прокофьева*, 2012. С. 137.

¹² Письмо С. Прокофьева М. Храпченко 10 мая 1943 года. См: *Деятели*, 2007. С. 606–607.

¹³ «Вечерняя Москва», 7.10.1943. (Найдено в РГАЛИ. Ф. 1929, оп. 1, л. 330.)

¹⁴ Состав исполнителей включал в себя Ленгоскапеллу под упр. Г.А. Дмитриевского; солисты Н.Д. Шпиллер (меццо-сопрано) и Ф.П. Федотов (тенор).

¹⁵ См. об этом: *Morrison S. The People's Artist: Prokofiev's Soviet Years*. — New York, 2009. — P. 205.

ясного представления о том, понравилось ли сочинение публике. Все основные газеты ограничились лишь краткой аннотацией в одно предложение о прошедшей премьере. Тем не менее в роковом 1948 году — во время антиформалистической кампании, Баллада оказалась упомянутой на страницах журнала «Советская музыка». Сообщалось, что «ярые поклонники формалистического направления подняли большую шумиху вокруг кантаты Прокофьева, характеризуя ее как произведение, открывающее новые пути в развитии музыкально-хорового творчества». Но как и сами исполнители, так и «массовый слушатель» остались «равнодушными» к сочинению, — утверждал автор статьи¹⁶.

Согласно сохранившимся протоколам заседаний Комитета по сталинским премиям, Мясковский пытался протезировать кантату Прокофьева, о чем можно судить по следующему его заявлению: «Хотя это сочинение великолепное, но оно не вызвало единодушного отношения к себе, и мы думаем, что лучше представить Прокофьева “Флейтовой сонатой”»¹⁷. Его слова вызвали немедленные возражения другого члена Комитета — директора МХАТа И.М. Москвина: «На меня лично “Баллада о мальчике” не произвела впечатления. Если бы не было текста, публика не поняла бы, для чего поется и о чем поется. Публика не слышит движения центральной линии погибшего мальчика, она теряется в музыке»¹⁸. Остается только догадываться, что критик ожидал услышать в музыке кантаты, не будь в ней литературного текста. Как будет показано в данной статье, ложные обвинения, наговоры и непонимание окажут существенное воздействие на судьбу Баллады.

В 1948 году кантата оказалась в Приказе № 17 (от 14 февраля Главного Управления по контролю за зрелищами и репертуаром Комитета по делам искусств при Совете Министров СССР) «формалистических» сочинений, официально исключенных из репертуара концертных организаций. После отмены данного Приказа, признанного Сталиным незаконным уже в марте 1949 года¹⁹, Баллада не исполнялась при жизни Прокофьева. Ее возрождение произошло 29 октября 1968 года Г.Н. Рождественским. Примечательно, что годом ранее К.П. Кондрашин осуществил другую сенсационную премьеру — прокофьевской «Кантаты к 20-летию Октября» (представленной без двух частей на тексты из речей И.В. Сталина), написанной еще в 1937 году. Первое исполнение Октябрьской кантаты (с сокращения-

¹⁶ Попов И. Заметки о формализме в хоровом творчестве // СМ. 1948. № 6. — С. 33.

¹⁷ Комитет по Сталинским премиям в области литературы и искусства. Протокол заседания 16 марта 1944 года. Цит. по: РГАЛИ. Ф. 2073, оп. 1, ед. хр. 9, л. 139.

¹⁸ Там же.

¹⁹ См. об этом: *Нестьев*, 1973. С. 543. Нестьев не мог тогда назвать инициатора отмены данного Приказа. См. об этом: *Власова Е.С.* 1948 год в советской музыке. Указ. изд. С. 391–392.

ми), никогда не звучавшей при жизни композитора, вызвало подлинный фурор в советском музыкальном мире; она была признана «самым ярким из всего, что написано у нас сегодня к 50-летию Октября»²⁰, — провозглашалось в журнале «Советская музыка».

История исполнительского возрождения Баллады была несколько иной. Несмотря на то что высокое качество музыки кантаты по существу никогда никем не оспаривалось, это произведение Прокофьева до сих пор редко исполняется в России и за ее пределами.

Неуспех Баллады исключителен даже по сравнению с другими сочинениями Прокофьева, пробивавшимися на свет уже в последующую советскую и даже постсоветскую эпоху²¹. Любопытно, что другая соцреалистическая кантата Прокофьева, продолжившая фатальный ряд «октябрьских» посвящений — «Расцветай, могучий край» (1947) — также была раскритикована еще до начала ждановской кампании в музыке. Однако ей повезло значительно больше Баллады — удостоенная публикации еще в 1947 году, партитура кантаты была впоследствии многократно переиздана с измененным литературным текстом (более не содержащим имени Сталина).

Как видно, именно Баллада оказалась единственной кантатой Прокофьева, не пришедшейся ко двору ни при жизни Прокофьева, ни после его смерти. Причины столь серьезного прокофьевского несоответствия соцреалистическому канону будут рассмотрены ниже.

«Мне хотелось, чтобы кантата получилась стремительной и драматичной»²²

Вероятно, во всем советском наследии Прокофьева не найдется произведения, нарушающего установки соцреализма столь демонстративно. К 1942 году Прокофьев уже имел опыт воздействия на свое творчество официальных требований, которые ясно и недвусмысленно высказывались, в частности, в критических статьях советских музыковедов (включая рецензии на прокофьевские сочинения), а также на композиторских совещаниях. К числу эстетических директив советским композиторам относились «народность» и «песенность» (обоснованные Д. Кабалевским еще начале 30-х годов²³), использование музыкальных идиом из «классического» наследия русской музыки XIX века, наличие «понятных» мелодий,

²⁰ См. об этом: Орлов В. Указ. соч. М., 2004. С. 96.

²¹ См. об этом: Аббасова Л. Гергиев и Прокофьев: стратегии продвижения композитора в Мариинском театре в постсоветскую эпоху. Магистерская дис. — Санкт-Петербург: СПбГУ, 2016.

²² Художник и война. Цит. по: Прокофьев о Прокофьеве. С. 207.

²³ Кабалевский Д. О советской тематике, стиле и музыкальной критике // СМ. 1934. № 4. — С. 3–5.

доминирование гомофонно-гармонической фактуры, требование «красоты и изящества» и т. д.²⁴. Безусловное понимание данных художественных принципов Прокофьев продемонстрировал в оратории «Александр Невский» и в кантате «Здравица», написанных в 1939 году. Показательно, что и с наступлением 1948 года эти сочинения фигурировали среди небольшого числа прокофьевских композиций, разрешенных к исполнению и во время «войны с формализмом».

Созданием Баллады — следующей в списке прокофьевских кантат и ораторий — композитор осознанно перечеркнул свои предыдущие эстетические устремления, осуществив свое неожиданное возвращение к музыкальному модернизму. В партитуре Баллады в изобилии наличествуют гармонические диссонансы, последовательности из кластерных созвучий, псевдо-романтические изломанные атональные темы, неожиданные ритмические «сбивы» и колебания, напряженные «взрывы» и «спады» хора и оркестра, отображающие состояние панического ужаса или мертвенной прострации (музыкальное воплощение «стеклянного взгляда» из поэмы Антокольского). Слово олицетворяя ощущение постоянного страха главного героя, находящегося на завоеванной фашистами территории, главные темы прокофьевской Баллады чрезвычайно неустойчивы в тональном и гармоническом плане. Например, в инструментальном вступлении первой темы композитор как будто бы долго не может сделать выбор, в какую тональность разрешить словно «топчущийся» в нерешительном напряжении звук *a* и созвучие *g-gis* (исполняемые струнными и деревянными духовыми), собирающиеся перейти то в до минор, то в ре минор, но, в конце концов, «выбирающий» не самый близкий им *a-mol* (см. пример 1, т. 1–4).

Подвергаясь постоянным «ударам» и «искушениям» со стороны других тональностей, изложение первой темы все-таки «дотягивает» до каденции в основной тональности, завершающей первый период. Однако уже в следующем такте в партии трубы возникает пронзительно саднящая октава на ноте *dis*, которая выдерживается «неестественно долго», в течение целых восьми тактов, демонстративно «уничтожая» невеликие «достижения» *a-moll*-ного созвучия (см. пример 1, т. 12–18).

Аналогичные примеры наблюдаются и во второй теме, и далее, встречаясь в изобилии на протяжении всей Баллады²⁵.

Прокофьев, очевидно, не пожелал извлечь никаких уроков из рецензии на «Здравицу», написанной музыковедом И.В. Нестьевым. Единственным серьезным недостатком в «Здравице», по мнению Нестьева²⁶, явился пред-

²⁴ См. об этом: Власова Е. Указ. изд.

²⁵ Полный анализ музыкального текста Баллады осуществляется в Ph.D. диссертации автора этих строк: *Soviet Cantatas and Oratorios by Sergei Prokofiev in Their Social and Cultural Context*. — Cambridge, 2011. — P. 172–230.

²⁶ Нестьев И. Образ народного счастья // СМ. 1939. № 12. — С. 34.

пример 1

Allegro moderato $\text{♩} = 120$

The musical score is arranged in a standard orchestral format with staves for the following instruments from top to bottom: Clarinet in C, Bass Clarinet in C, 2 Bassoons, Contrabassoon, Tuba, Timpani, Bass Drum, Harp, Piano, Violoncello, and Contrabasso. The tempo is marked 'Allegro moderato' with a quarter note equal to 120 beats per minute. The score includes various musical notations such as dynamics (p, mp), articulation (accents, slurs), and performance instructions like 'ben ritmato' and 'arco ben ritmato'. The measures are numbered 2 through 8 along the top of the score.

The image displays a page of a musical score, likely for a symphony, featuring various instruments. The staves are arranged vertically, with the following instruments listed from top to bottom: Fl. (Flute), Ob. (Oboe), C. A. (Clarinet in A), Cl. (Clarinet), B. Cl. (Bass Clarinet), Bsn. (Bassoon), Trps. (Trumpets), Hrn. (Horn), Tbn. (Trombone), Tba. (Tuba), Timp. (Timpani), Perc. (Percussion), Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), and Db. (Double Bass). The score includes musical notation, dynamics (p, mp, mf, f), and performance instructions such as "II con sord." and "bert. tenuto".

последний ее эпизод, в котором Прокофьев все-таки допустил небольшое вкрапление музыкального модернизма. На словах, повествующих о «невзгодах» в революционном прошлом Сталина, в партии оркестра и хора звучат стремительные волнообразные гаммы вверх и вниз, на которые накладываются реплики хора, пропеваемые скороговоркой. Данный эпизод служит единственным драматическим и напряженным фрагментом во всей кантате, которая нигде более не утрачивает своего безмятежно радостного настроения. Такое впечатление, что именно из этого драматического раздела, «как дуб из желудя», и родилась вся Баллада, в то время как все мажорные, «солнечные» страницы «Здравицы» оказались отброшенными практически без остатка.

Случай едва ли не уникальный в прокофьевском наследии — любимая прокофьевская тональность C-dur появляется лишь однажды в Балладе, что отнюдь не прибавляет ощущения умиротворения. Этот единственный такт, возникающий посреди «хаоса» из минорных созвучий и диссонансов, подобно вспышке света, является символическим изображением террористического акта: взрыва гранаты, которой мальчик убивает немецких военачальников. Бурное динамическое развитие предшествующего эпизода резко «осаждается» краткой каденцией в тональности C-dur (пример 2).

Оркестровое звучание охватывает небывалый диапазон — 8 октав. Неожиданная диатоника данного эпизода, резко сменившая «густую» хроматику и диссонантную звучность предыдущего раздела, находится в острейшем противоречии с изложенными в тексте brutальными подробностями гибели фашистов (которые «шарахнулись в сиянье алом, разорванные на куски», — как сразу же поясняет хор).

Несмотря на то что ближе к концу кантаты Прокофьев все-таки вводит несколько мажорных эпизодов и тем, общее впечатление от двадцатиминутной кантаты остается диаметрально противоположным практически любому соцреалистическому произведению Прокофьева. Даже в финале Баллады Прокофьев намеренно не дает звучащей мажорной теме окончательно утвердить настроение радости и спокойствия (оттеняемых «яростными» отыгрышами струнных). Состояние драматизма и напряженности остается доминирующим на протяжении всего произведения.

Пример экспрессионистской кантаты, воплощающей мрачное, катастрофическое мироощущение, имел место в творчестве Прокофьева еще до опыта Баллады. И этот факт был должным образом отмечен советской исследовательницей: «Некоторые приемы “Баллады” напоминают уже встречавшиеся ранее в кантате “Семеро их” и “К 20-летию Октября” — они-то как раз и являются менее удачными»²⁷. Оставив в стороне качествен-

²⁷ Рогожина Н. Вокально-симфонические произведения Прокофьева. — М.—Л., 1964. — С. 66.

пример 2

Meno mosso

Piccolo

Flutes

Oboes

Cor Anglais

Clarinets in C

Bass Clarinet in C

Bassoons

Contrabassoon

Trumpet in C

Trumpet in C

4 Horns in C

Trombone

Tuba

Cymbals

Tambourine

Xylophone

Tam-tam

Harp

Piano

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Contrabass

ную оценку, следует отметить факт действительной схожести Баллады и кантаты «Семеро их» (1918). Обе они были напрямую связаны с катастрофами отечественной истории — по признанию Прокофьева, «Семеро их» была написана в качестве непосредственного отклика композитора на революционные события. В данном сочинении Прокофьев предвосхитил многие авангардные открытия XX века в области хорового письма: в партитуре наличествуют шепот и истошные крики хоровых групп; музыкальная ткань также изобилует диссонансами и резкими, «взрывчатыми», динамическими контрастами. Многие похожие явления присутствуют и в Шестой части «Революция» из упомянутой «Октябрьской» кантаты, которая так и не была допущена к исполнению при жизни Прокофьева.

Как видно, написав Балладу, Прокофьев возвратился в своих исканиях к тем своим композициям, которые — с точки зрения советского официоза — следовало бы безвозвратно оставить в прошлом. Однако что могло сподвигнуть Прокофьева на такой «неразумный» шаг, сочинив столь откровенно и недвусмысленно антисоциалистическую кантату после его недавних двух успехов в этом жанре? Для того чтобы ответить на этот вопрос, рассмотрим либретто Баллады.

«Прощай. Никакого не сбудется чуда» (П. Антокольский)

Сюжет Баллады разворачивается вокруг маленького мальчика неуставленного возраста («Пятнадцать лет ему иль десять, иль может меньше десяти?»), не известного по имени, живущего в городе, который так же не имеет названия. Ночью в город входят фашисты; и в эту же ночь мальчик находит свою мать и сестру убитыми — здесь есть намек и на более страшные обстоятельства: *«Мать и сестра лежали рядом. / Их немец за ноги волок. / Смотрела мать стеклянным взглядом / В потрескавшийся потолок»*. И той же ночью мальчик бежит за город; *«Он шёл по вымершим колхозам, где пахло смертью и навозом...»*. На эти слова Прокофьев сочиняет протяженную лирическую мелодию, исполняемую тенором (один из лейтмотивов кантаты).

Далее в поэме неожиданно возникают элементы мистики и фантастики: мальчику в его странствиях помогают возникшие из ниоткуда персонажи «осень» и «сказка», которые заматают его следы и рассказывают о нем «по тылам и по фронтам». Мальчику удается успешно подорвать гранатой машину с фашистским командованием, но судьба его самого остается неизвестной — сам автор, опять же, не знает, погиб ли он, или продолжает свои партизанские действия против фашистов. Точно живо лишь только сказание о неизвестном мальчике.

Примечательно, что и следующее значительное сочинение Антокольского — поэма «Сын» (1943), за которую поэт был удостоен своей Сталин-

ской премии второй степени за 1946 год, также не содержит никаких идеологических славословий. В данной поэме Антокольский рассказывает о гибели своего единственного сына, отправленного на фронт в 1942 году в 18-летнем возрасте и павшего менее чем месяц, после того как он был призван. Антокольский выразил свои личные мысли и воспоминания о сыне. Показательным примером может послужить конец поэмы: *«Мне снится, что ты еще малый ребенок, / И счастлив, и ножками топчешь босыми / Ту землю, где столько лежит погребенных. / На этом кончается повесть о сыне»*. На мой взгляд, единственный раз при сочинении соцреалистической кантаты Прокофьев обратился к подлинной поэзии, поэзии в эстетическом значении этого слова, не разрушенной канонем сталинского искусства.

Даже беглое знакомство как с текстом, так и с музыкой Баллады показывает, что Прокофьев поставил своей задачей полноценно отобразить богатую гамму негативных переживаний, представленную в поэме Антокольского. Распространенным методом в среде советских композиторов являлась переделка поэтического текста. В качестве одного из наиболее красноречивых примеров приведу симфонию-кантату Ю.А. Шапорина «На поле Куликовом» (1938), на слова из одноименной поэмы А.А. Блока (1908). По всей видимости, не желая отказываться от сочинения, работу над которым Шапорин начинал еще при жизни Блока, композитор завершил ораторию на текст, отредактированный «под советский формат» М.Л. Лозинским. Разумеется, «под нож» пошли все религиозные символы, упомянутые в поэме (к примеру, «лик нерукотворный», финальный призыв: «Теперь твой час настал. — Молись!»); вместо этого были добавлены строчки о вечной военной славе Руси (например, теперь конец поэмы выглядел следующим образом: «Доспех тяжёл, как перед боем. Мужайтесь, братья! Близок час!»). Перетекстовщики начисто перевернули содержание и основную концепцию поэмы — трагедийную, сообщающую о грядущих катастрофах.

Оставив подобные случаи без внимания, Прокофьев на протяжении всего сочинения остается дотошно верным поэтическому тексту, нигде не пытаясь его «облагородить» своей музыкой. Более того, многие страницы партитуры показывают, что Прокофьев, наоборот, еще более усугубляет пессимистическое настроение, «досказывая» страшную правду за поэта. Так, слова «не знаю, был ли мальчик взорван», положены на скорбную мелодию, исполняемую тенором, в тональности *h-moll*.

Однако нарушение соцреалистического канона Прокофьевым и Антокольским заключается отнюдь не только в значительном превышении допустимой доли негативной экспрессии в своем сочинении. Здесь мы возвращаемся к главному предмету исследования настоящей статьи.

**«Он знал одно: погибло детство,
сломалось детство пополам»**

Советские дети, которые периодически провозглашались единственным привилегированным классом в Советском Союзе, являлись одной из мифологических «святынь» советского государства, что отнюдь не всегда означало их приоритетную защищенность как физических лиц. Пример тому — известные законы и постановления, принятые в течение 1930-х, согласно которым к 12-летним преступникам разрешалось применять высшую меру наказания. Примеры бесчеловечной жестокости по отношению к детям наличествовали и в искусстве — например, душераздирающие кадры плачущих детей, бросаемых немецкими рыцарями в огонь, которые были показаны крупным планом в фильме С.М. Эйзенштейна «Александр Невский» (1939), принесший славу и личное одобрение Сталина всей постановочной команде, включая Прокофьева.

Так, на мой взгляд, не только советское судопроизводство, но и советская культура провозглашала высшей ценностью не жизнь детей как таковую, но их сознание и мироощущение. Как уже отмечалось выше, дети служили эталоном, по которому выстраивался образ идеального советского человека, воплощая собой назидательную модель его поведения. «Мы можем петь и смеяться, как дети», — сообщалось советскому зрителю в музыкальной комедии «Весёлые ребята» (1934). Искусственная инфантилизация советских граждан, находящихся в роли беззаботных малышей, верящих руководству страны, как родителям, насаждалась в советском обществе на протяжении практически всего существования СССР. Небольшой перерыв в культивировании данного идеологического прессинга произошел именно в годы Великой Отечественной войны — как раз когда и была написана прокофьевская Баллада.

Произведение Антокольского — Прокофьева демонстрирует расхождение именно с указанным аспектом «детской доктрины» советского государства. Одним из главных акцентов произведения — как в музыке, так и в тексте кантаты — является катарсическое «взросление» мальчика, необратимая мутация его сознания, вызванная духовной и физической катастрофой. Описание данного психического надлома дается в тексте Антокольского с немалой жёсткостью, нетипичной даже вне советского контекста: *«Они лежали будто брёвна, / Две женщины, сестра и мать. / А он стоял, дыша неровно, / И разучался понимать. // Потом он разучился плакать / И зубы сжал, и весь дрожал».*

В музыкальном решении данного эпизода Прокофьев достигает шокирующей выразительности и лаконизма, аналогично стихам Антокольского. Сначала в момент «открытия двери», за которой лежат убитые и обесчещенные мать с сестрой, передается «тихая катастрофа» в сознании

мальчика: «сползающие» вниз по полутонам аккорды деревянных духовых (с повторяющейся интонацией малой секунды в партии гобоя) подобны нервным спазмам, сопровождающим «рассказ» солирующего тенора о происшедшем (пример 3).

пример 3

The musical score for Example 3 is written in 3/4 time. It features the following parts:

- Flutes:** Play a descending sequence of notes with accents, starting on a half note and moving down by half steps.
- Oboes:** Play a descending sequence of notes with accents, starting on a half note and moving down by half steps.
- Clarinet in C:** Play a descending sequence of notes with accents, starting on a half note and moving down by half steps.
- Bass Clarinet in C:** Play a descending sequence of notes with accents, starting on a half note and moving down by half steps.
- Bassoons:** Play a descending sequence of notes with accents, starting on a half note and moving down by half steps.
- Horns in C:** Play a descending sequence of notes with accents, starting on a half note and moving down by half steps.
- Horn in C:** Play a descending sequence of notes with accents, starting on a half note and moving down by half steps.
- Tenor:** Sing the lyrics: [V]i - dit: dver' ne za - per - ta. I sra - zu...
- Violin I:** Play a descending sequence of notes with accents, starting on a half note and moving down by half steps.

Dynamic markings include *p* (piano) and *mp* (mezzo-piano). The Tenor part includes the instruction *espress. con sord.* (expressive with mutes).

Далее происходит краткая эмоциональная «вспышка»: строфа, начинающаяся со слов «Мать и сестра лежали рядом», пропеваётся тенором в унисон со струнными, интонирующими экспрессивную мелодию. Однако раздел, завершающий эпизод духовного крушения в сознании мальчика, уже не передает никаких эмоций романтического характера, патетических или горестных. Весь вышеприведенный фрагмент со слов «Они лежали будто брёвна...» исполняется партией басов под аккомпанемент контрабасов и литавр, «угрюмо» интонирующих повторяющийся интервал септимы (пример 4).

Возникает общее впечатление «омертвения». На мой взгляд, Прокофьев применяет действительно нетривиальные средства для передачи главной идеи данного эпизода: трагедия, постигшая мальчика, выражается здесь не как романтическая драма — но как неизлечимая психотравма, разрушающая его сознание, буквально «на глазах» повреждающая чувствительные и когнитивные способности несовершеннолетнего героя.

пример 4

Andante espressivo ♩ = 50

Flutes

Cor Anglais

Clarinets in C

Bass Clarinet in C

Bassoons

Contrabassoon

Horns in C

Tuba

Timpani

Cymbals

Bass Drum

Choir Basses

Contrabass

O ni le-zha-libud-to brev-na, Dve zhen-shchi-ny, sest-ra i mat.

«Младенцы» против «Ирода»: метания советской пропаганды

Хорошо известный факт длительного состояния психологического шока, пережитого Сталиным в результате атаки гитлеровских войск (22–30 июня), может послужить символической иллюстрацией аналогичного коллапса советской идеологии, также застигнутой врасплох. Предвоенный миф, базировавшийся на легкомысленном и самонадеянном отношении к грядущим событиям (выраженный, например, в комедиях И. Пырьева 30-х годов или в песне братьев Покрасс «Если завтра война» 1938 года, где звучат твердые угрозы в адрес врага и уверения в несомненной победе), рассыпался в пух и прах под напором реальных катастроф. Ответом на это явилось невиданное за всю историю советской власти ослабление идеологического диктата и начало использования собственно культурных механизмов для мобилизации народов на борьбу и удержания контроля над армиями.

Об изменении взглядов самого Сталина на военную пропаганду и идеологию советских граждан может свидетельствовать его высказывание, обращенное к американскому дипломату А. Гарриману в 1941 году: «У нас нет никаких иллюзий, что они сражаются за нас. Они сражаются за Родину-мать»²⁸. В советской политической и культурной жизни времен войны можно найти большое количество примеров, полностью подтверждающих серьезность данного утверждения (массовые реабилитации заключенных, окончательное примирение с православной церковью, значительное смягчение механизмов цензуры и т. д.). В годы войны, наряду с беспрецедентной творческой свободой, никогда более не даровавшейся советским художникам, советские идеологи испробовали еще одно сильноедействующее средство — «шоковую терапию» советской культуры. Так, с самого начала войны СССР начал выпускать беспрецедентную по качеству и количеству серию публикаций и кинохроник, освещающих зверства фашистов. Хорошо известный пример — правдинские статьи П.А. Лидова о Зое Космодемьянской — советской Жанне д'Арк, — дополненные фотографиями ее обнаженного мертвого тела, может быть осознан как квинтэссенция произошедших культурных изменений, неожиданно отменивших предшествовавшие ханжеские запреты. Судя по многим художественным образцам тех лет, во временном пользовании художников оказались трагические и пессимистические сюжеты, экспрессионистские стилевые проявления, немислимые ранее. На многих плакатах и картинах изображены бойцы красной армии, гибнущие в неравном бою (А.А. Дейнека «Оборона Севастополя»), трупы убитых (А.А. Пластов «Фашист пролетел»), в том числе безжизненные тела детей (плакат Д.А. Шмаринова «Отомсти», вышедший в 1942-м). Тема детских страданий также обрела полноценное воплощение в советском искусстве, превратившись в своеобразный индикатор советской военной мифологии, очертивший процессы как ослабления идеологического контроля, так и послевоенного завинчивания гаек.

Многokратно воспетая гибель малолетних солдат родины явила себя воочию со страшной силой в годы войны, чему красноречивый пример — расправа над более чем 70 несовершеннолетними членами «Молодой гвардии», подпольной антифашистской организации в Волгодонске. Примечательно, что родители героев в своих описаниях (публикуемых в газете «Комсомольская правда» за 1943 год), часто довольно аккуратных, фактически воссоздавали упомянутый стиль «травматического реализма». Художественная версия событий, опубликованная и вышедшая на кинематографические экраны уже в ином послевоенном времени (роман А.А. Фадеева, напечатанный в 1946 и 1951 годах, и экранизация романа

²⁸ *Urban G.* Was Stalin (the Terrible) really a «Great Man?». A conversation with W. Averell Harriman (President Roosevelt's Special Ambassador to Churchill and Stalin, 1941–1946) // *Encounter*. 1981. LVII, № 5 (Nov.). — P. 25.

С.А. Герасимовым, осуществленная в 1948-м), уже исключила натуралистические излишества в виде физического или, тем более, сексуального насилия над несовершеннолетними (о которых рассказывают многие очевидцы).

«Великий перелом» под Сталинградом, повернувший ход войны, изменил и настроение пропаганды, всё менее и менее нуждавшейся в признании поражений советских войск. В 1944 году, охарактеризованном многими историками как самый успешный год войны для Советского Союза, нарком обороны СССР открыто объявил о превосходстве Красной армии во всем мире. После победы, в феврале 1946-го, Сталин сделал многозначительное заявление о том, что «что советский общественный строй является лучшей формой организации общества»²⁹, благословляя реставрацию изрядно порушенного здания идеологии и открывая дорогу послевоенному диктату в культуре и масштабным репрессиям против врагов режима.

Можно привести много свидетельств того, что соцреалистический канон за годы войны проследовал путь, который можно изобразить траекторией параболы: эстетические позиции соцреализма к концу войны оказались во многом схожи с теми, что и до войны. Одним из наиболее ярких примеров данной траектории является непродолжительный миг славы А.А. Ахматовой, чье стихотворение «Мужество», впоследствии ставшее советской классикой, было опубликовано в «Правде» (в том же 1942-м, что и Баллада Антокольского). В 1946-м Ахматова была снова яростно атакована в ходе специально организованной идеологической кампании против нее и других литераторов. В качестве еще одного примера приведу то обстоятельство, что Советский Союз был первым государством, официально обвинившим Германию в массовых убийствах евреев, документированные доказательства чему были опубликованы и разосланы за рубеж. Тем не менее в 1947 году правительство страны официально запретило публикацию «Чёрной книги», в которой приводились преступления нацистов; и уже год спустя стартовала антисемитская кампания в прессе и общественной жизни.

Начинающийся процесс медленного отхода от краткого периода относительных свобод был своевременно осознан многими советскими писателями, чему есть немало подтверждений. Так, согласно секретному документу, В.Б. Шкловский опрометчиво изрек следующую сентенцию, зафиксированную осведомителем спецслужб: «...победа ничего не даст хорошего, она не внесет никаких изменений в строй, она не даст возможности писать по-своему и печатать написанное. <...> Наш режим всегда был

²⁹ Сталин И.В. Речь на предвыборном собрании избирателей Сталинского избирательного округа города Москвы 9 февраля 1946 года // Большевик. 1946. № 3. — С. 7.

наиболее циничным из когда-либо существовавших»³⁰. Позже, в 1944-м, И.Г. Эренбургу приписывались следующие слова, тоже неосторожно высказанные им вслух: «Вряд ли сейчас возможна правдивая литература, она вся построена в стиле салютов, а правда — это кровь и слезы»³¹. Высказанные предчувствия впоследствии оправдались. Лаконичная фраза, брошенная Сталиным на заседании, посвященном разносу журналов «Звезда» и «Ленинград» в 1946-м, «доберёмся до всех»³², может служить достаточно емкой характеристикой его культурной политики в послевоенное время.

Мифологический поворот вспять советского истеблишмента ярко иллюстрируют произведения на детскую тематику, доминирующее направление которых в плане эстетики и содержания кардинально трансформировались. В качестве официозной антитезы Баллады Антокольского — Прокофьева остановимся на известной повести Катаева «Сын полка» (1944), отмеченной Сталинской премией в 1946 году. Так же как и в Балладе Антокольского, главный герой повести — мальчик Иван — потерял свою семью; и теперь он всеми силами старается остаться на фронте. Попадание в плен к немцам не приводит к ужасному концу для Ивана. Существует немало фотографий и других документов, показывающих внешние и внутренние изменения людей, прошедших ад фашистского плена или войны (преждевременное старение, психическое расстройство, что уже обсуждалось выше). Но здесь чудо — лучший друг соцреалистической сказки — приходит на помощь Ивану. Так же как и в гайдаровской «Сказке о военной тайне», фашистов атакуют «наши»; и Ивану удается вырваться, сразу же попав в руки — конечно же — своих собственных наставников из своего собственного полка. Незначительная внешняя и внутренняя метаморфоза происходит здесь не с ребенком, но со взрослым человеком; описание дается без каких-либо пугающих сознание подробностей. «Как не похож был этот Горбунов на того Горбунова, которого Ваня привык видеть чисто выбритого, белого, розового, доброжелательного...» — сообщает Катаев читателю мысли Ивана, заметившего Горбунова издали. Но как только Горбунов, в свою очередь, видит спасшегося мальчика, его лицо меняется, давая понять нам, что беда ушла бесследно: «На лице Горбунова вспыхнула радостная улыбка — та, прежняя, широкая, артельная улыбка, открывшая щербатые зубы»³³. Потеря семьи также компенсируется для Ивана приобретением другой, «большой семьи» (о чем говорит само название повести). Финальные напутствия Ивану, заканчивающие повесть:

³⁰ Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) — ВКП(б), ВЧК — ОГПУ — НКВД о культурной политике, 1917–1953 / сост. А. Артизов, О. Наумов. — М., 1999. — С. 493–494.

³¹ Там же. С. 529.

³² Там же. С. 572.

³³ См. повесть, опубликована в журналах «Октябрь» (1945, № 1, 2) и «Дружные ребята» (1945, № 1–8); отдельным изданием вышла в 1945 году («Детгиз»).

«Иди пастушок. Шагай смелее!»³⁴ — звучат словно кривозеркальное отражение постоянно повторяющейся фразы про мальчика из Баллады Антокольского: «...и шёл вперёд и шёл вперёд». Вопреки бесчеловечной реальности войны и даже жизни прототипа Ивана, не дожившего до победы, повесть Катаева заканчивается хэппи-эндом.

Обновленный соцреалистический канон изображения детей-героев, возродивший имманентный им инфантилизм и оптимизм сюжетной концепции, был окончательно оформлен в послевоенное время, когда, наконец, была достигнута главная эстетическая задача соцреализма: как и в 30-е годы, в роли метафорических детей снова выступили вполне взрослые персонажи. Согласно заново оформленному канону соцреализма, победа в войне воспринимается как полная компенсация пережитых страданий, возвращающая народ к первоначальной идиллии советского рая.

В качестве примера приведу известный фильм М.Э. Чиаурели «Падение Берлина» (1949), который, на мой взгляд, является одним из наиболее удачных вариантов воплощения соцреалистического идеала. Главные герои фильма, Алёша и Наташа, оказываются разлучены в начале войны, наполнившей огнем и смрадом их счастливый советский мир. Пройдя через все испытания, они, в конце концов, обнаруживают друг друга в Берлине исключительно благодаря чудодейственному появлению Сталина перед ликующей толпой (за что Наташа вручает вождю невинный поцелуй благодарности). По аналогии с известной библейской «Легендой о блудном сыне», нахождение потерявшихся «детей», воссоединение их с «отцом», уподобляется их воскрешению, спасению от смерти, как это и сформулировано в Библии: «сын мой был мертв и ожил, пропадал и нашелся» (Евангелие от Луки, 15:24). Здесь и заключается политический месседж фильма: Сталин и победивший благодаря его гению советский народ возвращаются в состояние прежнего, ничем не замутненного, счастья. Вместе с тем анонимность и неизвестность общего количества погибших и пропавших без вести будет усиленно (хоть и не всегда успешно) поддерживаться вплоть до 1980-х годов.

В свете всего вышеизложенного, трудно предположить, как Баллада Прокофьева, исполнение и обсуждение которой состоялось уже в 1944 году, могла бы быть принята благосклонно советскими идеологами в изменившемся контексте времени. Последовав за эстетическим поворотом поэмы Антокольского, Прокофьев не успел вписаться в другой вираж советской культурной политики, определившей негативным и пессимистическим настроениям советской культуры совсем не долгое место под солнцем. Сказанное подтвердит и общественная критика Баллады, которая будет рассмотрена в следующем разделе.

³⁴ Там же.

«...с Прокофьева надо много спрашивать и требовать»³⁵

Композиторы и музыковеды, обсуждавшие прокофьевские сочинения, созданные в течение Великой Отечественной войны, столкнулись с не легкой проблемой: в марте — апреле 1944 года (когда произошло данное совещание) авторитет Прокофьева, хоть и не получившего пока большую часть своих сталинских премий, был всё же весьма высок и не очень удобен для критики. В то же время соцреалистические недочеты в его сочинениях (позже определенные как «формалистические отклонения») были слишком очевидны, чтобы оставить их без внимания. Соответственно большая часть критических выступлений, касательно Прокофьева (документированных стенограммой обсуждения), представляла собой диковинную смесь из положительных и отрицательных сентенций, завершающихся осторожным, но неумолимым ниспровержением композитора. Так, два доклада, принадлежавших Шлифштейну и Шостаковичу, аргументированно и веско изобличали недостатки прокофьевских сочинений. Содержащиеся в них сентенции были приправлены «мыльными пузырями» из громких и торжественных, но логически совершенно не обоснованных (и потому практически ничего не значащих) комплиментов. Шостакович, взявший слово первым, явился тем, кто задал тон этому закамуфлированному линчеванию.

Начиная свое выступление, как полагается, с похвал («его дарование удивительно расцвело в наши дни»), Шостакович указал на ряд «неудач» Прокофьева, сразу оговорившись, что «замечательный, талантливый композитор (я более высокие эпитеты никогда не применяю, боюсь применять), не может написать совершенно неудачное произведение». Дойдя до Баллады, Шостакович заявил, что «по форме это произведение недостаточно хорошо удалось Сергею Сергеевичу. <...> Прокофьев обладает изумительным даром меткой музыкальной иллюстрации текста. Но, увлекаясь

³⁵ Шостакович Д. Творческие итоги 1943 года. См. Стенограмма пленума Оргкомитета ССК СССР, 28–31 марта 1944. РГАЛИ. Ф. 2077, л. 1, ед. хр. 92, с. 16. Доклад Шостаковича под названием «Советская музыка в дни войны» опубликован (с небольшими купюрами, касающимися критики творчества Д.Б. Кабалевского) в журнале «Советская музыка» (1975, с. 64–77), статья Е.С. Власовой «К проблеме композиторского мастерства в советской музыке 1940-х годов», где впервые изложены материалы Пленума 1944 года, напечатана в сборнике Научные чтения памяти А.И. Кандинского. Сб. ст. / ред.-сост. Е.Г. Сорокина, И.А. Скворцова. — М., 2007. — С. 298–317. Стенографический материал Пленума стал документальной основой пятой главы «Советские композиторы в годы войны» документированного исследования Е.С. Власовой «1948 год в советской музыке». Автор статьи вступает в полемику с мнением Власовой, считающей, что «психологическая атмосфера пленума» отличалась «исключительным демократизмом: никто из присутствующих не был застрахован от критики... каждый из выступавших своим правом воспользовался сполна» (цит. изд., с. 201).

иллюстрацией текста, он иногда пренебрегает внутренней конструктивной целостностью музыкальной формы. Музыка “Баллады о мальчике” имеет такое, я бы сказал, “ленточное” развитие и идет без каких-либо определённых конструктивных опор: попоет, попоет хор, поиграет, поиграет оркестр, попоет, попоет солист, попоет, попоет солистка, потом все вместе попоют, поиграют, потом опять в отдельности и потом сочинение кончается. При таком методе, мне кажется, невозможно создать произведение крупного масштаба. Я позволил себе так резко высказаться об этом произведении потому, что у нас, повторяю, очень мало критикуют наших замечательных мастеров, а мастеров надо критиковать»³⁶.

По прошествии нескольких лет пожелание Шостаковича будет исполнено даже в большей мере, чем Шостакович мог надеяться. В настоящей же дискуссии основные замечания Шостаковича к сочинению — претензия к форме («ленточное развитие») и избыточность музыкальной иллюстративности — сообщили основные темы для последующего обсуждения, вызвав согласные реплики остальных коллег.

Так, Шебалин в своем докладе специально остановился на прокофьевской Балладе как на примере, когда требуется «чтобы композитор управлял текстом, а не наоборот». Заявив, что он «согласен с той критикой, которой Дмитрий Дмитриевич в своем докладе подверг произведение С.С. Прокофьева», Шебалин упрекнул Прокофьева в излишнем «следовании автора за текстом», что вызывает «впечатление незаконченности формы». Не оставлен без внимания был и текст Баллады, который, согласно Шебалину, «мало вяжется с музыкой вообще», так как он «перегружен прозаическими деталями, которые в некоторых случаях звучат по меньшей мере причудливо». Заключительная претензия докладчика к Прокофьеву относилась к «хоровой фактуре, которой, к сожалению, сейчас советские композиторы по большей части не владеют»; «Не нужно только забывать, что голос — это голос, а не кларнет или труба». Шебалин обвинил Прокофьева в «бесцельном изобретательстве», «погоне за такими эффектами, которые для данного произведения совершенно не нужны и применяются автором “для ради себя”»³⁷. Показательно, что чуть далее в той же речи Шебалин заговаривает о «детской болезни формализма», уже не ссылаясь прямо на Прокофьева, но, безусловно, давая понять слушателю, что *на самом деле* он подразумевал в своем выступлении.

Последним и наиболее протяженным из всех докладов, явилось выступление Шлифштейна, которому Баллада была непосредственно по-

³⁶ Там же. С. 17. Опубликовано. См. предыдущую сноску.

³⁷ Шебалин В. О композиторском мастерстве. См. Стенограмма пленума оргкомитета ССК СССР, 28–31.03.1944. РГАЛИ. Ф. 2077, оп. 1, ед. хр. 92, л. 59–60. Опубликовано в: Виссарион Яковлевич Шебалин. Литературное наследие. Воспоминания. Переписка. Статьи. Выступления / сост. А.М. Шебалина. — М., 1975. — С. 201–215.

священа. «В ней вновь и с очень большой силой раскрывает себя гуманистическое содержание лирики Прокофьева, — глаголил критик, ничем не предвещая грядущее ниспровержение. — “Баллада” — лирико-эпическая повесть. Лирика, лирическое составляют “нерв” её музыки. Но только лирика эта — прокофьевская, очищенная от житейски обыденного, сохраняющая способность быть сдержанной и объективной даже тогда, когда она говорит о трагическом и жестоком, объективной, но отнюдь не холодно-безразличной»³⁸.

«Есть, однако, целый ряд очень серьезных причин частно-технологического и общеэстетического порядка, которые затрудняют правильную оценку объективных музыкальных достоинств “Баллады” и вообще вокальных сочинений Прокофьева»³⁹, — так, наконец, Шлифштейн обозначил главную свою цель. Среди данных «причин» был упомянут прямо соотносящийся с замечанием Шебалина недостаток, связанный с «отношением Прокофьева к литературному тексту и с наличием в его вокальных сочинениях литературных прозаизмов» (в их числе Шлифштейн и процитировал упомянутую выше фразу: «...где пахло смертью и навозом...»). Отвечая на собственный вопрос, «правомерны ли подобного рода литературные прозаизмы в музыкальном произведении», критик отправился на поиски далеких параллелей в историческом прошлом, перечислив для сравнения среди прочих Маяковского, Даргомыжского и Мусоргского. В творчестве последнего «поиски правдивой интонации, получившие столь крайнее и одностороннее выражение в его ранней опере “Женитьба”, им же самим впоследствии были выровнены в “Борисе” и в “Хованщине”», — теоретизировал Шлифштейн (забыв упомянуть, однако, что «выровнены» они были не Мусоргским, а, как известно, Римским-Корсаковым). Нетрудно догадаться, что, по мнению Шлифштейна, «эта мера кое-где перейдена Прокофьевым и в “Балладе”, и в опере “Война и мир”»⁴⁰.

Последняя, и наиболее серьезная, претензия к Балладе полностью брала начало из сентенции Шостаковича: «Речь идет о пристрастии Прокофьева к детализированному воспроизведению, его тяготению к музыкальному воплощению единичного, жизненно характерного, в ущерб широкому развитию, и, если говорить применительно к вокальным сочинениям Прокофьева, то широкому мелодичному вокальному развитию образа, идеи, настроения. <...> Ярчайший пример тому мы находим в той же “Балладе о мальчике”, и именно в ее репризе...». Критик пересказывает содержание текста, весьма недовольный как самим текстом, так и прокофьевским от-

³⁸ Шлифштейн С. Творчество Прокофьева в дни войны. См. Стенограмма пленума оргкомитета ССК СССР, 28-31 марта 1944. РГАЛИ. Ф. 2077, оп. 1, ед. хр. 92, л. 173-174.

³⁹ Там же.

⁴⁰ Там же, л. 175.

ношением к нему; «с дотошной подробностью рассказывается о том, как наш герой <...> следил за немецкой машиной, и именно штабной машиной, которая всегда сверкает лаком, и при этом отмечена «кривым знаком» <...> Мы узнаём, что она прошла крутым виражом, кренясь и визжа шинами и т. д., и всё это положено на музыку, которая досадным образом теряет здесь свою выразительно экспрессивную силу и становится не более, как иллюстрацией не бог весть какого стихотворного текста»⁴¹.

На мой взгляд, непредвзято проведенный музыковедческий анализ показывает, что данное обвинение в «иллюстративности» текста практически беспочвенно. По внимательном прочтении партитуры становится ясно, что музыка Прокофьева имеет свою собственную линию развития, динамически подготавливая кульминацию раздела, которым является упомянутый взрыв гранаты, во время которого осуществляется неожиданная модуляция в тональность До мажор. Как пишет про данный раздел Шлифштейн: «Только с приходом це-дурной темы — тема широкого освобожденного дыхания, которая может быть условно названа “темой возмездия и торжества человеческой справедливости”, — музыка вновь вступает в свои права, в неё возвращается поэтическая атмосфера и, что самое главное, ощущение идейно-смыслового звучания произведения»⁴². В этом, последнем, определении и высвечивается вся идеологическая изнанка данного псевдо-музыковедческого разбора. Переведенные на «антиформалистический» язык, все перечисленные недостатки, а именно — работа с «не бог весть каким», «антимузыкальным» текстом, «иллюстративность», «немелодичность» и «неудавшаяся форма» произведения (а где же песенность, ориентация на классические образцы наследия русской музыки?) означали идеологические просчеты и не многим более того. Естественно, любая попытка оспорить и отстоять несуразность обвинений научно была бы несостоятельна, так как совершенно иная, гораздо более существенная, проблема в действительности имела место, открыто дав себя знать только через 4 года, в трагическом 1948 году.

Не случайно именно в ходе ждановской «антиформалистической» кампании обвинения против Баллады зазвучали откровенно, избавившись от идеологических эвфемизмов и обходных намёков. «Хоровая партитура этой кантаты отмечена всеми чертами формализма: отсутствием законченных эпизодов, сплошными речитативами, построенными на нелепых интонациях, отсутствием мелодики, пренебрежением сущностью хорового звучания», — писалось в упоминавшейся выше статье журнала «Советская музыка»⁴³. В другом музыковедческом издании, вышедшем в 1950 году, перечислялись аналогичные упреки: «“антимелодичность” “Баллады”, нату-

⁴¹ Там же, л. 176–178.

⁴² Там же, л. 178.

ралистическая иллюстративность оркестровых эпизодов, необоснованное выпячивание малозначительных эпизодов поэтического текста»⁴⁴.

Прокофьевед Нестьев тоже приложил руку к «затапыванию» опуса; его статья о Прокофьеве, опубликованная в 1953-м (уже после смерти композитора), перечисляет знакомые недостатки: «...нарочитая усложненность и жесткость гармонии, пренебрежение к ясной логике мелодического мышления»⁴⁵. Однако в его последней монографии о Прокофьеве, опубликованной уже после возрождения кантаты Рождественским, Нестьев изобразил совершенно иную картину, изрядно «подрихтовав» и свою роль в свершившемся спектакле: «Многое в кантате казалось непривычным, в частности, отсутствие развернутых сольных арий-монологов, фрагментарность, кинематографичность повествования. Не все заметили своеобразную логику ее конструкции...»⁴⁶. Занятно, тем не менее, что Нестьев здесь пытается привести осторожные возражения на доводы, заявленные самим Шостаковичем.

Однако у меня есть некоторые основания полагать, что и Шостакович должен был изменить свое мнение о прокофьевской Балладе, принимая во внимание одно его собственное сочинение — знаменитую Тринадцатую симфонию (1962) на стихи Е.А. Евтушенко. Уже только состав исполнителей симфонии — солирующий бас, хор басов в дополнение к симфоническому оркестру — демонстрирует определенное родство с Балладой, в которой крайне мало места отводится женскому хору (Баллада написана для солистов, симфонического оркестра и хора). Форма первой части многочастной симфонии Шостаковича — «Бабий яр», также представляет собой ряд эпизодов, объединенных принципом линейного развертывания. Содержание данной части, в свою очередь, являет немалые общности и с текстом Баллады (в поэме Евтушенко речь идет об униженном и испуганном мальчике, жертве погрома; упоминается и Анна Франк — известная жертва холокоста). Но самое главное сходство данной части симфонии и Баллады заключается в основном спектре тяжелых негативных эмоций, воплощаемых композиторами (что вызывает несомненную ассоциацию обоих сочинений, улавливаемую на слух), а также в принципе иллюстративности, довлеющем в музыке, также достаточно последовательно идущей за поворотами литературного текста.

Не имея документальных подтверждений того, что Шостакович сознательно ориентировался на Балладу, нельзя и исключать возможность

⁴³ Попов И. Заметки о формализме в хоровом творчестве // СМ. 1948. № 6. — С. 33.

⁴⁴ Келдыш Ю., Скребков С., Рыжкин И. История русской советской музыки: план-проспект. — М.—Л., 1950. — С. 69.

⁴⁵ Нестьев И. Путь Сергея Прокофьева // СМ. 1953. № 5. — С. 29.

⁴⁶ Нестьев, 1973. С. 472.

того, что, будучи в числе немногих, хорошо ознакомленных, с кантатой Прокофьева, Шостакович мог впоследствии воспроизвести некоторые существенные ее черты, что осталось незамеченным в музыкальной среде, так как для подавляющего большинства Баллада и тогда, и в другие времена оставалась неизвестной.

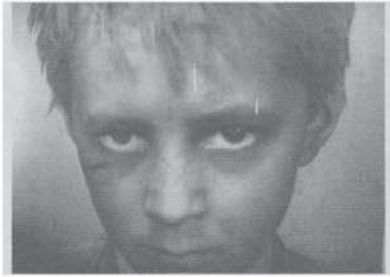
Миф о мальчике-герое в исторической перспективе

Несмотря на то что изначально Баллада не получила официального признания, идея «детей холокоста» в том же философском и эстетическом понимании была продолжена в советской культуре, демонстрируя явные и скрытые отсылки к произведению Антокольского — Прокофьева. В данном разделе будут рассмотрены некоторые, наиболее значимые и известные, произведения, в которых обнаруживается преемственность с Балладой. И одним из самых ярких таких произведений, созданных уже после смерти Сталина, является известный фильм «Иваново детство» А.А. Тарковского (1962), снятый по рассказу В.О. Богомолова «Иван» (1957). Сюжет рассказа и фильма, а также биография главного героя являет ряд аналогий с историей Ивана из упомянутой повести Катаева: мальчик, в обоих случаях названный Иваном, также потерял свою семью; в советской армии он приобретает статус превосходного разведчика; в конце концов, он попадает в фашистский плен. Тем не менее во всём остальном, особенно в том, что касается философской концепции и завершения сюжета, произведение Богомолова — Тарковского является кардинальным опровержением идей Катаева.

Сам Тарковский дал развернутое объяснение причин, побудивших его экранизировать рассказ Богомолова. Первой из данных причин режиссер называет смерть героя в конце повествования, которая «имела свой особый смысл. <...> Обычно в таких случаях авторы вознаграждали военный подвиг героя. Трудное, жестокое уходило в прошлое. Оно оказывалось лишь тяжелым жизненным этапом. В рассказе Богомолова этот этап, пресеченный смертью, становился единственным и конечным». Второе, что отметил Тарковский, это передаваемая Богомоловым «взвинченная напряженность», открывавшая режиссеру «перспективу создать по-новому правдивую атмосферу войны с ее перенапряженной нервной конденсацией». И последнее, что, как писал Тарковский, «меня взволновало до глубины души, это характер мальчишки. Он сразу представился мне как характер разрушенный, сдвинутый войной со своей нормальной оси. Бесконечно много, более того, все, что свойственно возрасту Ивана, безвозвратно ушло из его жизни. А за счет всего потерянного — приобретенное, как злой дар войны, сконцентрировалось в нем и напряглось»⁴⁷.

⁴⁷ Тарковский А. Запечатлённое время. См.: <http://lib.rus.ec/b/268683/read>.

Иван (Н. Бурляев)
в фильме
«Иваново детство»



Из данной продолжительной цитаты видно, насколько сильно Богомолов и Тарковский отошли от идеалов официозной эстетики, сообщив своему «Ивану», в сущности, гораздо больше черт «неизвестного мальчика» Антокольского — Прокофьева, чем катаевского героя. Параллели в судьбе и характере между «Иваном» и героем «Баллады» весьма велики — как будто «неизвестный мальчик» продолжил свою роль в нарративе Богомолова — Тарковского. Налицо немало чисто биографических аналогий: после смерти матери и сестры, как «Иван» Богомолова — Тарковского, так и «неизвестный мальчик» отправляется скитаться и учится убивать врагов. Но главное сходство обозначено не столько в сюжете, сколько в характере обоих мальчиков, лишившихся своего детства при невероятно драматических обстоятельствах. Как говорит об Иване один из солдат: «Ему столько довелось пережить, что нам и не снилось <...> Как рассказывает про лагерь или вспомнит отца, сестренку, трясется весь. Я никогда не думал, что ребенок может так ненавидеть...». «Недетский взгляд», упоминаемый в поэме Антокольского, визуально запечатлен в фильме в исполнении Н. Бурляева, создающего своей игрой жуткую смесь из взрослого и детского поведения.

Сходные в эстетическом и содержательном аспектах, оба сочинения, однако, различны разрешением своих финалов. В произведении Богомолова — Тарковского сослуживцы Ивана доходят до Берлина, где чудо — лучший друг соцреалистического реализма — проникает в сюжет, осуществляя, однако, совершенно противоположную миссию, нежели в примере, упомянутом много выше. Уже в Берлине, разбирая архив тайной полиции, главный герой обнаруживает документы, безошибочно свидетельствующие о том, что Иван был пойман и казнен немцами. Как показано в фильме, главный герой решает не лишать однополчан последней надежды на чудодейственное спасение мальчика, осознанно не сообщая друзьям страшную правду. Так, советская история о «неизвестном мальчике» превращается в окончательную трагедию.

Однако кульминация развития данного мифа, на наш взгляд, состоялась позже, во времена перестройки. Одним из наиболее этапных примеров



Флёра (А. Кравченко) в фильме «Иди и смотри»

является фильм «Иди и смотри» Э.Г. Климова (1985), снятого по мотивам «Хатынской повести» А.М. Адамовича (1971). (Достоин упоминания тот факт, что данная картина поставлена самым первым номером в рейтинге Таймаут «лучших фильмов про Вторую мировую войну» группой критиков во главе с К. Тарантино⁴⁸.) Фильм опять демонстрирует все знакомые черты архетипа детей-героев; но если Тарковский изобразил своего героя уже после свершившейся метаморфозы («как характер разрушенный, сдвинутый войной со своей нормальной осью»), то Климов запечатлевает сам момент мутации мальчика, внешней и внутренней. Главный герой, подросток Флёра, изначально показан в фильме веселым, дружелюбным и домашним, — тем острее подчеркивается катастрофа, произошедшая с ним после того, как он теряет свою семью, а позже оказывается свидетелем сожжения живьем всех жителей деревни, устроенного фашистами. Буквально на глазах его лицо старится, волосы седеют, голос становится скрипучим и низким; с этого момента сознание мальчика полностью охвачено ненавистью к врагу.

Количество параллелей с нарративом Антокольского — Прокофьева поразительно, определенно выше простого совпадения. Оба мальчика носят кепки (разве что разного цвета), они переживают страшные душевные потрясения и страх, бегут из дома, пробираясь по захваченной территории и преодолевая различные тяготы — непогоду и голод. Замысловатый саундтрек фильма⁴⁹ выражает поврежденную психику мальчика («Климов делает всё в его силах, чтобы поместить нас внутрь Флёриной головы», — пишут упомянутые критики Таймаут)⁵⁰. В повести Адамовича рассказывается о гранате, которую автор (он же главный герой) берег для свершения

⁴⁸ См. "The Fifty Greatest World War II Movies": <http://www.timeout.com/film/features/show-feature/8366/>

⁴⁹ Композитор О.Г. Янченко, звукорежиссер В.С. Морс.

⁵⁰ "The Fifty Greatest World War II Movies": <http://www.timeout.com/film/features/show-feature/8366/>.

своей миссии. Как в Балладе Антокольского, так и в Повести Адамовича дается чрезвычайно обстоятельное и подробное описание выслеживания врага (машины с фашистским командованием), которую автор намеревается подорвать своей гранатой. Как пишет Адамович: «И тут я увидел ее, мчащуюся прямо ко мне, испуганно подсакивающую на кочках и рытвинах легковушку. Не понимая еще, что я могу, что собираюсь сделать, я бросился ей навстречу <...> Машина почти налетела на взрыв... И я тоже». В фильме — вместо этого эпизода — показана аналогичная машина с немецким командованием; взрыв же уготован немецкому грузовику марки Мерседес, уничтоженному в результате партизанской атаки. Разгром немцев происходит после их ухода из сожженной деревни, за кадром, о чем говорят слышимые издали звуки боя. В Балладе так же сообщается о «расплате, слышимой в пальбе» при описании их отступления из разграбленного и уничтоженного города.

Фильм «Путь с экрана», так же как и у Антокольского, и Прокофьева, связан с уходом мальчика в неизвестность: отряд партизан уходит в лес под музыку из раздела «Lacrimosa Dies Illa» из Реквиема Моцарта (буквально визуализируя их «путь слез»). Победа еще не близка, и мальчик становится символическим персонажем, видя, как вслед за ним к партизанам пришел его двойник из прошлого — другой мальчик, домашний, еще не отмеченный печатью страдания, которому еще только предстоит пройти аналогичную метаморфозу. Трагедия еще не закончена, и такие же кровавые преступления еще будут повторяться в будущем — таков основополагающий политический месседж как в фильме, так и в повести.

Этим же обстоятельством не в последнюю очередь обусловлена, на мой взгляд, сегодняшняя необходимость возродить к исполнительской жизни Балладу Прокофьева — сочинение совершенно исключительное как в прокофьевском наследии, так и в истории культуры.

В заключении оглянемся на примеры художественной репрезентации холокоста в искусстве Западной Европы, в частности, на известный фильм Р. Бенини «Жизнь прекрасна» (1997) и на многочисленные артистические обращения к Дневнику Анны Франк. Одной из общих идей для данных, столь различных, культурных явлений является выпуклое стремление их авторов оградить психику ребенка от происходящих кругом нечеловеческих испытаний, сохранить душевное здоровье детей даже ценой жизни взрослых. Традиция «неизвестного мальчика» советского искусства, таким образом, ярко противоречит не только соцреалистической модели, но она вряд ли имеет аналоги и за пределами постсоветского пространства, занимая собой совершенно особое, идиосинкразическое, положение в российской и мировой культуре.