



**А. И. ДЕМЧЕНКО**

*Центр комплексных художественных исследований  
Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова  
г. Саратов, Россия, ORCID: 0000-0003-4544-4791, alexdem43@mail.ru*

## **Вторая мировая война в зарубежной музыке К 75-летию Победы**

Всем хорошо известна та исключительно значимая по своим художественным достоинствам летопись Великой Отечественной войны, которую создали советские композиторы. Но обычно не столь отчётливы наши представления о написанном в 1940-е годы зарубежными авторами. Перечень этого достаточно велик и, подобно отечественной музыке, важнейшие позиции занимала симфония: Вторая Артюра Онеггера, Пятая Ральфа Воан-Уильямса, Пятая Роя Харриса, Третья Богуслава Мартину, в том числе программные – «Трагическая» Карла Хартмана, «Красноармейская» Йозефа Станислава, «Война и мир» Макса Рубина, «Искупительная» Анри Соге, «Литургическая» Артюра Онеггера и т. д. Широко представлены произведения различных хоровых и вокально-симфонических жанров: «Песни заключённых» Луиджи Даллапикколы, «Кантата войны» Дариуса Мийо, «Хор мёртвых» Гоффредо Петрасси, «Тебе, Красная Армия» Вита Неедлы, «Кантата о войне» Эрнста Кшенека, «Лик человеческий» Франсиса Пуленка, «Торжественная месса во славу мира» Альфредо Казеллы, «Реквием памяти жертв мировой войны» Пауля Хиндемита, «Уцелевший из Варшавы» Арнольда Шёнберга и т. д. К этому множеству названных и не названных произведений необходимо присоединить две выдающиеся партитуры, созданные нашими зарубежными соотечественниками, жившими тогда в США: «Симфонические танцы» Сергея Рахманинова и «Симфония в трёх движениях» Игоря Стравинского. Первая из них создавалась, когда мир ещё только погружался в пучину катастрофы – именно эта жгуче актуальная ситуация определила направленность рахманиновской концепции, которую можно обозначить хрестоматийной фразой «война и мир». Симфония Стравинского написана в конце Второй мировой, когда батальная страда в некотором роде стала для планеты уже привычным уделом, поэтому автор на передний план выдвигает идею «война – это работа» или, другими словами, «на войне как на войне».

Ключевые слова: Вторая мировая война в музыке зарубежных композиторов, «Симфонические танцы» Рахманинова, «Симфония в трёх движениях» Стравинского.

*Для цитирования / For citation:* Демченко А. И. Вторая мировая война в зарубежной музыке. К 75-летию Победы // Проблемы музыкальной науки. 2020. № 2. С. 107–115.  
DOI: 10.33779/2587-6341.2020.2.107-115.

ALEXANDER I. DEMCHENKO

*Center for Comprehensive Art Studies*

*Saratov State L. V. Sobinov Conservatory, Saratov, Russia*

*ORCID: 0000-0003-4544-4791, alexdem43@mail.ru*

## **World War II in Music from Outside of Russia** *Commemorating the 75th Anniversary of the Victory*

Everybody is well familiar with the musical chronicles of World War II created by Soviet composers, which are exclusively significant in their artistic merits. But usually our perceptions of what was written in the 1940s by composers outside of Russia are not so concise. The list of such works is significantly high and, just like in Russian music, the most important positions were held by the genre of the symphony: Arthur Honegger's Second Symphony, Ralph Vaughan Williams' Fifth Symphony, Roy Harris' Fifth Symphony, Bohuslav Martinu's Third Symphony, as well as programmatic works in the genre – Karl Amadeus Hartmann's "Tragic Symphony," Josef Stanislav's "Red Army Symphony," Max Rubin's "War and Peace Symphony," Henri Sauguet's "Expiatory Symphony," Arthur Honegger's "Liturgical Symphony," etc. Musical compositions in various choral and vocal-symphonic genres were broadly represented: Luigi Dallapiccola's "Canti di prigionia," Darius Milhaud's "Cantate de la guerre," Goffredo Petrassi's cantata "Coro di morte," Vít Nejedlý's cantata "Tobě Rudá Armádo," Ernst Krenek's "Cantata for Wartime," Francis Poulenc's "Figure Humaine," Alfredo Casella's "Missa Solemnis 'Pro Pace'," Paul Hindemith's "Requiem 'For Those We Love,'" Arnold Schoenberg's "A Survivor from Warsaw," etc. This multitude of mentioned and unmentioned compositions must be joined by two outstanding musical scores created by our compatriots who lived at that time in the USA: Sergei Rachmaninoff's "Symphonic Dances" and Igor Stravinsky's "Symphony in Three Movements." The first of them was being created when the world was just immersing into the abyss of the catastrophe – particularly this poignantly topical situation determined the directedness of Rachmaninoff's conception, which may be defined by the paradigmatic phrase "war and peace." Stravinsky's symphony was written at the end of World War II, when the wartime harvesting campaign had to a certain extent already become the habitual destiny for the planet, so the composer brings out to the forefront the idea that "war is work," or, in other words, "a la guerre comme a la guerre."

Keywords: World War II, its chronicles in the music of composers outside of Russia, Rachmaninoff's "Symphonic Dances," Stravinsky's "Symphony in Three Movements."

**В**се мы достаточно хорошо знаем ту исключительно значимую по своим художественным достоинствам летопись Великой Отечественной войны, которую создали наши композиторы. Достаточно назвать такие произведения, как четыре симфонии Николая Мясковского (с Двадцать второй по Двадцать пятую), Пятая симфония, Седьмая и Восьмая фортепианные сонаты Сергея Прокофье-

ва, Вторая симфония Арама Хачатуряна, оратория «Сказание о битве за Русскую землю» Юрия Шапорина, три симфонии (с Седьмой по Девятую), Вторая фортепианная соната, Фортепианное трио № 2 Дмитрия Шостаковича и множество песен («Священная война» А. Александрова, «В лесу прифронтовом» М. Блантера, «Тёмная ночь» Н. Богословского, «Ой, туманы мои, растуманы» В. Захарова, «Шу-

мел сурово Брянский лес» С. Каца, «Заветный камень» Б. Мокроусова, «Дороги» А. Новикова, «Соловьи» В. Соловьёва-Седого, «Песня о Днепре» М. Фрадкина и др.).

Обычно не столь отчётливы наши представления о написанном в первой половине 1940-х годов зарубежными авторами. Перечень этого достаточно велик и начнём с широко известного отклика на Вторую мировую войну, принадлежащего австрийскому композитору *Арнольду Шёнбергу*, которого мы обычно называем в числе лидеров экспрессионизма.

Используя свой специфический музыкальный язык с его опорой на технику додекафонии он сумел дать яркое и очень своеобразное решение темы геноцида евреев – о значимости явления, обозначаемого словом холокост, говорит факт гибели свыше 60% еврейского населения Европы в ходе его преследования нацистами в 1933–1945 годах.

Кантата «Уцелевший из Варшавы» повествует об узниках гетто польской столицы. Именно повествует, поскольку здесь чрезвычайно важна функция чтеца. Текст идёт на английском языке с вкраплениями отдельных немецких слов (например, неоднократно слышится выкрик «Achtung! – Внимание! Берегись!»).

Чтение сопровождают «разорванные» по структуре, судорожно-взвинченные по эмоциональному строю реплики и всплески оркестра. Рисуеться атмосфера жестокости, диктата, насилия над человеком, и её нагнетание приводит на кульминации к прорыву гуманистического протеста, гневной отповеди.

Суровое звучание унисона мужских голосов в точности напоминает то, что можно слышать на пике развития Восьмой симфонии *Дмитрия Шостаковича*, в зоне перехода от III к IV части. Схожесть художественного решения красноречиво свидетельствует о том, как многое

в искусстве определяется происходящим в окружающей действительности.

Этот голос гневного протеста, голос разума и человечности вызвал к жизни мощное движение *Сопротивления*. В музыкальном искусстве оно породило достаточно обширный круг произведений, в различной степени овеянных дыханием войны.

Как и в отечественной музыке, важнейшие позиции занимала симфония: Вторая А. Онеггера (1941), Пятая Р. Воан-Уильямса и Пятая Р. Харриса (обе 1943), Третья Б. Мартину (1944), в том числе программная симфония – «Трагическая» К. Хартмана (1940), «Красноармейская» Й. Станислава (1942), «Война и мир» М. Рубина и «Советскому народу» Р. Харриса (обе 1943), «Искупительная» А. Соге (1945), «Литургическая» А. Онеггера (1946), «Военная» Р. Воан-Уильямса (1947).

Отдельный жанровый раздел составили Симфония-реквием Б. Бриттена (1940), Симфония для струнных Э. Майера (1947), «Concerto funebre» К. Хартмана (1939) и Концерт для оркестра Б. Бартока (1943), а также ряд оркестровых композиций («Памяти Лидице» Б. Мартину, 1942, «Песни мёртвых» Ж. Абсиля и «Ода погибшим в войне» Д. Мийо – обе 1943).

Широко представлены произведения различных хоровых и вокально-симфонических жанров: «Полевая месса» Б. Мартину (1939), «Песни заключённых» Л. Даллапикколы и «Кантата войны» Д. Мийо (обе 1940), «Хор мёртвых» Г. Петрасси (1941), «Тебе, Красная Армия» В. Неэдлы и «Песня освобождения» А. Онеггера (обе 1942), «Кантата о войне» Э. Кшенека и «Лик человеческий» Ф. Пуленка (обе 1943), «Торжественная месса во славу мира» А. Казеллы (1944), «Немецкое Miserere» П. Дессау (1945), «Te Deum, посвящённый победе» Д. Мийо, «Тем, кого любим» и «Реквием памяти

жертв мировой войны» П. Хиндемита (все 1946), «Песни страждущей Франции» Ж. Орика и «Уцелевший из Варшавы» А. Шёнберга (обе 1947).

Вероятно, по вполне естественным причинам на периферии намеченной жанровой панорамы сказались такие произведения, как «Квартет на конец времени» О. Мессиана (1941) и опера «Узник» Л. Даллапикколы (1944).

Как видим, картина созданного в зарубежном музыкальном искусстве складывается достаточно впечатляющей, и это при том, что названо отнюдь не всё. И если оттолкнуться от приведённого перечня имён, то баланс вклада отдельно взятых национальных школ будет выглядеть следующим образом:

– Германия и Австрия – П. Дессау, Э. Кшенек, Э. Майер, М. Рубин, К. Хартман, П. Хиндемит, А. Шёнберг;

– Франция – О. Мессиаан, Д. Мийо, Ж. Орик, А. Онеггер, Ф. Пуленк, А. Соге;

– Италия – Г. Петрасси, А. Казелла, Л. Даллапиккола;

– Чехия – Б. Мартину, В. Неедлы, Й. Станислав;

– Великобритания и США – Б. Бриттен, Р. Воан-Уильямс, Р. Харрис;

– Бельгия – Э. Абсиль;

– Венгрия – Б. Барток.

К этому перечню необходимо присоединить две выдающиеся партитуры, созданные нашими зарубежными соотечественниками, жившими тогда в США: «Симфонические танцы» Сергея Рахманинова и «Симфония в трёх движениях» Игоря Стравинского. Рассмотрим их подробнее.

«Симфонические танцы» (1940) стали последним произведением композитора, и создавались они, когда мир уже был объят пожаром Второй мировой войны. Именно эта жгуче актуальная ситуация определила направленность ра-

хманиновской концепции, которую можно обозначить хрестоматийной фразой «война и мир».

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

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

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

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

Антитеза «война и мир» начинает формироваться в I части через сопоставление её среднего раздела с крайними. В её центре широко экспонируется столь дорогой для Рахманинова образ Родины.



Композитор возвращается к тому, что впервые было найдено в написанной за несколько лет до этого Третьей симфонии – звучание «рожков», представленное здесь тембрами гобоя, кларнета и саксофона. Просто и безыскусно выводят они нескончаемую лироэпическую песнь русских полей, родного приволья.

Но смысл этого ласкового распева выходит за пределы сугубо национальной адресованности. В данной пейзажной пасторали с её светлой мечтательностью чувствуется благодать и покой жизни вообще, отрада души, её пристанище, то желанное, к чему тянется сердце человеческое.

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

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

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

Во II части это шемящее чувство раскрывается с наибольшей остротой, даже с болезненной экспрессией. Практически единственный раз во всём своём творчестве Рахманинов создаёт здесь вальс как таковой, что совпало с возрождением и расцветом этого жанра в отечественной

музыке тех лет: в опере «Война и мир» и балете «Золушка» С. Прокофьева, в музыке к «Маскараду» и в балете «Гаянэ» А. Хачатуряна и вплоть до советской песни (например, «В лесу прифронтовом» М. Блантера).

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

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

Зловещей приметой происходящего становятся вторжения пронзительной сигнальности засурдиненной меди с её устрашающими «раздуваниями» и металлическим скрежетом. Для Рахманинова этот тембровый знак давно уже (со времени вокально-симфонической поэмы «Колокола») служил эквивалентом враждебного человеку XX века, но в данном случае, исходя из контекста военного времени, подобные звучания становятся угрожающим призраком неизбежных тревог и смертоносных опасностей.

Под нависающей сенью подобных предостережений и страхов прощальный вальс становится «танцем на пороховой бочке» или, по меньшей мере, кружением над обрывом. Присущие этой музыке гнетущие ощущения и сумрачная настроенность закономерно выливаются в стремительный вихрь коды –

словно спешно-судорожные завершающие штрихи расставания (ещё одна яркая психологическая деталь).

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

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

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

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

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

Но уже в репризе I части мы становимся свидетелями начального этапа водоворота военной эпопеи. Атмосфера становится тревожно-возбуждённой, грозовой, звучание – колючим, пронзительным, в нём прослушивается грохот орудий, а динамично-импульсивный ход-бег военной машины приобретает хищный «оскал». Примечательно, что на кульминации (ц. 26) вводится «набухший» кластер из четырёх больших секунд.

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

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

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

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

собой могучий эпос сопротивления, реального отпора беснованию военщины.

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

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

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

«Симфония в трёх движениях», написанная в конце Второй мировой войны (1945), явилась одним из итогов запечатления самой тяжёлой и кровопролитной батальной эпопеи человечества.

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

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

публицистические черты.

Итак, каков взгляд нашего зарубежного соотечественника на уже практически прошедшую войну из своего заокеанского далёка? Констатируя тот факт, что композитор обычно чуждался политики, всё же заметим бесспорное: его «Весна священная» явилась прямым преддверием Первой мировой войны, а «Симфония в трёх движениях» с полной отчётливостью соотнесена с событиями Второй мировой. Это отмечал и сам автор: «Впечатления нашей тяжёлой эпохи с её стремительно меняющимися событиями, с её отчаянием и надеждой, с её непрерывными мучениями, крайним напряжением и, наконец, с некоторым просветлением оставили след в этой симфонии» (цит. по: [5, с. 271]).

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

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

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

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

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

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

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

Картинку подобного досуга композитор рисует в неоклассических контурах

танца-пасторали, добродушно пародируя почерк галантной эпохи с привнесением того, что идёт от комедийно-лирической образности Россини.

Ещё один «след» обнаруживается в крайних частях симфонии, где в ряде случаев возникают явственные отзвуки русского стиля раннего Стравинского в жанровом диапазоне от старинной заплячки до скоморошьих погудок. Разумеется, функционально это совершенно иное наполнение, чем в коде «Симфонических танцев» Рахманинова, но присутствие столь ощутимых «инъекций» национального стиля в интернациональной палитре произведения намекает на роль России в развороте эпохального военного конфликта.

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

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

Ещё одно существенное её свойство состоит в том, что, фиксируя происхо-





дящее в мире, автор предпочитает позицию стороннего наблюдателя. Исходя из характерного для себя «представленчества», он формирует концепцию скорее как некое театральное действие, широко вводя в него всякого рода игровые элементы (черты театрализации особенно очевидны во II части).

Наконец, можно говорить и о присущей этому произведению кинематографичности. Сам композитор, памятуя свои просмотры хроникальных и документальных фильмов, утверждал: «Каждый эпи-

зод симфонии связан в моём воображении с конкретным впечатлением о войне, очень часто исходившим от кинематографа» (цит. по: [5, с. 268]). Конструктивно многое здесь основано на динамичном монтаже контрастных ритмических, тембровых и фактурных структур, напоминающих своего рода «кадры» в кинодраматургии.

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

## ❧ ЛИТЕРАТУРА ❧

1. Музыка в борьбе с фашизмом. М.: Советский композитор, 1985. 248 с.
2. Музыка XX века. Ч. 2, кн. 3. М.: Музыка, 1980. 592 с.
3. Музыка XX века. Ч. 2, кн. 4. М.: Музыка, 1984. 512 с.
4. Музыка XX века. Ч. 3, кн. 5. М.: Музыка, 1987. 344 с.
5. Ярустовский Б. Симфонии о войне и мире. М.: Наука, 1966. 368 с.

*Об авторе:*

**Демченко Александр Иванович**, доктор искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник Центра комплексных художественных исследований, Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова (410031, г. Саратов, Россия), **ORCID: 0000-0003-4544-4791**, alexdem43@mail.ru

## ❧ REFERENCES ❧

1. *Muzyka v bor'be s fashizmom* [Music in the Struggle against Fascism]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1985. 248 p.
2. *Muzyka XX veka. Ch. 2, kn. 3* [20th Century Music. Part 2, Book 3]. Moscow: Muzyka, 1980. 592 p.
3. *Muzyka XX veka. Ch. 2, kn. 4* [20th Century Music. Part 2, Book 4]. Moscow: Muzyka, 1984. 512 p.
4. *Muzyka XX veka. Ch. 3, kn. 5* [20th Century Music. Part 3, Book 5]. Moscow: Muzyka, 1987. 344 p.
5. Yarustovsky B. M. *Simfonii o voyne i mire* [Symphonies about War and Peace]. Moscow: Nauka, 1966. 368 p.

*About the author:*

**Alexander I. Demchenko**, Dr.Sci. (Arts), Professor, Chief Research Associate of the Center for Comprehensive Art Studies, Saratov State L. V. Sobinov Conservatory (410031, Saratov, Russia), **ORCID: 0000-0003-4544-4791**, alexdem43@mail.ru