



А. И. ДЕМЧЕНКО

Саратовская государственная консерватория

им. Л. В. Собинова



УДК 784.5

ОРАТОРИИ ВОЙНЫ И МИРА

С точки зрения непосредственного отображения животрепещущих событий Великой Отечественной войны в музыке советского периода на передний план выдвинулись симфония (в числе наиболее значительных – с Седьмой по Девятую Д. Шостаковича, с Двадцать второй по Двадцать четвёртую Н. Мясковского, Пятая С. Прокофьева, Вторая А. Хачатуряна и Вторая Г. Попова), фортепианная соната (прежде всего Седьмая и Восьмая С. Прокофьева и Вторая Д. Шостаковича), а также кантатно-ораториальный жанр. В его рамках было написано немало сочинений, обозначенных как оратории («Народная священная война» М. Ковалева, «Священная война» Ю. Левитина, «Героическая оратория» Б. Арапова) или кантаты («Киров с нами» Н. Мясковского, «Родина великая» Д. Кабалевского, «О Балтике и Ленинграде» М. Юдина, «Русскому воинству» В. Энке, «На берегах Волхова» М. Чулаки и др.). Здесь же следует назвать и своего рода оратории-аллюзии, призванные напомнить сражающейся стране славные страницы её героического прошлого («Полтава» и «Бородино» Д. Васильева-Буглая, «Минин и Пожарский» И. Шишкова).

Из множества произведений время отобрало три партитуры: «Александр Невский» Сергея Прокофьева, «На поле Куликовом» и «Сказание о битве за Русскую землю» Юрия Шапорина. Две первые из них объединяет то, что они были созданы в преддверии войны, и в опоре на легендарную сюжеттику с впечатляющей определённой предвещали ход надвигающихся бедствий и предстоящих смертоносных баталлий.

Особенно в этом отношении выделяется «**Александр Невский**». Сразу же сделаем две оговорки. Сам автор назвал своё сочинение кантатой. Но по всем привычным параметрам представлений о данном жанре перед нами полнометражная оратория (забегая вперёд, то же самое можно сказать и о симфонии-кантате Шапорина «На поле Куликовом»). И второе: как известно, фильм С. Эйзенштейна вышел на экраны в 1938 году, и впоследствии Прокофьев на основе музыки к нему создал одноимённую кантату – сравнение этих двух версий говорит о серьёзном преобразении материала при его оформлении в чисто композиторский опус, когда он обрёл истинно классическое совершенство.

Уходя в исторические дали, связывая нить времён, Прокофьев даёт прямые проекции на актуальную современность, моделируя вторжение иноземных полчищ и предстоящую битву с ними. Завоеватели предстают здесь в облике, соответствующем надвигающейся в конце 1930-х годов угрозе – это тевтонский орден, то есть, выражаясь народным языком, неметчина, нечто заведомо чужое и чуждое. Начиная с того, как экспонируется образ крестоносцев в III части – это почти гипербола мрачной, вневеличней, бездушно-механической подавляющей силы, несовместимой с представлениями о человеке и человечности («амелодическая» мертвенность тяжеловесного звучания католического хора, грузная фактура, жёсткая тембровость с опорой на «металл» духовых, диссонантность, включая политональные напластования).

Всему этому резко противопоставлен образ русского народа, сублимирующий в себе сугубо позитивное и гуманное. И соответственно тому – диатоника, песенный склад (причём нередко в прямых связях с фольклорными истоками), господствующая опора на полнокровное хоровое звучание, мягкость тембровой окраски с преобладанием струнных. Отмеченные качества предстают в широкой амплитуде граней. Одна из них – это Русь-печальница. В среднем разделе только что упомянутой III части, буквально «сдавленном» чужестранным окружением, слышится горестный стон народный (экспрессия плаче-причетных интонаций). «Мёртвое поле» VI части передаёт возвышенную скорбь оплакивания павших от лица матерей, сестёр, невест (единственный в кантате сольный номер). Другая из важнейших граней русского мира обращена к торжественным величаниям, которые фактически обрамляют всю композицию: II часть, поскольку реально развитие сюжета начинается с неё, и финал. В обоих случаях гимнические славения концентрируют в себе столь характерное для этого произведения ярко выраженное чувство патриотизма.

До предела заострённая конфронтация музыкального материала («наше» и «чужое») закономерно приводит к неминуемому столкновению враждебных сущностей. После грозного набата IV части, зовущего к оружию («Вставайте, люди русские»), начинается «Ледовое побоище», в котором сходится всё самое существенное для концепции прокофьевской оратории.

рии. Естественно, что этот самый многообразный номер является и самым развёрнутым по времени (почти четверть часа звучания против других, с их длительностью от 2 до 7 минут).

Потрясающая по звукообразительному мастерству картина открывается пейзажной прелюдией, где предрассветная призрачность красок со зловещими бликами «бряцаний» оружия чутко передаёт настроённо-тревожную атмосферу. И затем поэтапно реконструируется разгорающийся смертоносный конфликт. То, как представлен вражеский лагерь, вызывает однозначные ассоциации с милитаристской машиной середины XX века, движением «железных» полчищ, ходом армады бронированных чудовищ (свою роль при этом играет и фоника латинского текста, хотя он сам по себе составлен из невразумительного набора слов). Появление на военном ристалище русского воинства рисуется в совершенно ином, человеческом ключе – через победный полёт скачущей конницы, через радостное упоение ратной удалью и пылом молодечества с подключением такого чисто национального штриха, как скоморошьи наигрыши (ещё раз они прозвучат в финале).

Исход запечатлённой в «Александре Невском» легендарной битвы был предрешиён пронизывающей эту партитуру несокрушимой верой в торжество добрых начал жизни. Опорой ей в художественном плане послужили прочные связи с классическими традициями и национально-эпическая фундаментальность. И при всей «историзированности» это ораториальное повествование с поразительной точностью прогнозировало сценарий Великой Отечественной. С той лишь разницей, что реальная война оказалась далеко не столь быстрой и лёгкой.

Безусловная актуализированность «Александра Невского» обнаруживается и ещё по одной линии. «Внесюжетная» I часть, обращённая не на Запад, а на Восток, даёт проекцию на состояние «страны Советов» 1930-х годов. «Русь под игом монгольским» – это скорее десница тоталитаризма отечественного образца с его скифски-азиатскими корнями; и после каждого из двух проведений «темы татар» надолго воцаряется образ народного подневолья. Подтекст несколько иного рода можно почувствовать в III части. Тематизм крестоносцев несёт в себе ощутимые приметы политики кованого сапога – такой, вероятно, и виделась Европа, зажатая в тисках «коричневой чумы», когда словно бы вернулись самые чёрные времена инквизиции. В более широком плане семантическая структура прокофьевского творения позволяет говорить о противоборстве живого, человеческого начала с жестокостью и насилием, а также в определённой степени о противостоянии двух типов жизненных чувств – западного и русского.

В отличие от Сергея Прокофьева, в ораториальных полотнах Юрия Шапорина не приходится

иметь дело с какими-либо «подводными рифами», его музыку отличает заведомая определённая и нацеленность на всемерное утверждение позитивных ценностей. И если в симфонии-кантате «**На поле Куликовом**» звучит фраза «*Нам жизнь не в жизнь, когда свободы нет*», то понимается она совершенно однозначно – как свобода от порабощения извне. И герменевтические сложности, связанные здесь с одной из двух важнейших тем, совсем иного порядка.

Речь идёт о смысловой двойственности так называемой «темы татар». С одной стороны, ей присуща специфичность, удаляющая от привычных для данной партитуры представлений об облике русского народа: несколько давящая тяжеловесность фактурного изложения и по-особому угловатый интонационный контур (с обострённостью увеличенной и уменьшённой интервалки). Более всего своё «чуждое» обличье она обнаруживает в кульминационной V части, где, ко всему прочему, вводятся обороты народной песни «Про татарский полон», в своё время использованной для характеристики захватчиков в опере Н. Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже» – просвещённому слушателю эта ассоциация может служить опознавательным знаком «вражьей» силы.

С другой стороны, в чисто музыкальном плане в сценах конфликтных столкновений элементы батальной выразительности настолько смешиваются в общем «котле» действенных импульсов, что чёткость семантических ориентиров совершенно утрачивается. Наконец, и это главное, рассматриваемый тематизм преимущественно выступает в функции мотива тревоги, грозящей опасности – именно в подобном качестве то подспудно, то открыто он многократно вторгается в повествование. Таковым он предстаёт и в Эпilogue, когда хронологически *тот*, прежний враг уже давно повержен.

Опираясь на одноимённый стихотворный цикл Александра Блока и отталкиваясь от сюжетного ряда, связанного с судьбоносным поворотом в жизни Руси ордынской поры, Шапорин формировал жанровый облик своей первой оратории наподобие того, что в отношении древнерусской литературы обозначают термином *воинская повесть* (среди созданных в её русле две посвящены Куликовской битве – «Задонщина» и «Сказание о Мамаевом побоище»). *Воинская* – в данном случае это означает соответствующую направленность главенствующего художественного материала (выражаясь языком грянувшей вскоре Великой Отечественной, «*всё для Победы*»). В приближении к бранному ристалищу звучит торжественно-призывная речь воителя-полководца, поднимающая ратный дух его дружин, что последовательно передаётся в III и IV частях.

А далее – собственно битва, разворот которой предстаёт в исключительном многообразии ситуаций и состояний: озабоченность последних приготовле-

ний, настороженное ожидание близящейся схватки, нарастание решимости и воинственного пыла, затем разразившаяся буря жестокой сечи, в завершение которой провозглашаются победные реляции в честь русского оружия. Цепь этих фаз сражения выстраивается в движении от II части («В ночь, когда Мамай залёг с ордою») через кульминационную V («Идут века») к ключевой VII («Хор вестников»). Основу интонационного наполнения составляют разного рода кличевые обороты и приподнято-взволнованные речения, фанфарно-сигнальные мотивы, а также реминисценции походных песен. В действенной динамике батальных сцен с особой наглядностью проявилось мастерство Шапорина-симфониста. Неуклонное нагнетание драматического накала, сложные напластования и противоборство звуковых линий, стереофоническая объёмность набрасываемых картин, интенсивнейшая разработка лейттематического материала – всё это дало композитору с полным основанием квалифицировать свой опус как *симфонию-кантату*.

Воспеваемые в ней воинское мужество и ратная доблесть одухотворены героико-патриотической идеей служения Родине. Эта идея раскрывается не только посредством ораторской патетики. Лирически-проникновенные формы её донесения преподносятся в «женских» эпизодах произведения, средоточием которых становятся I и VI части. Музыка первой из них олицетворяет Русь сестёр и невест. Запечатлённое здесь раздумчиво-созерцательное настроение, расцвеченное нежно-звончатым звучанием «колокольцев» – это неброская, лишённая внешней эффектности целомудренная красота девичества, несущая в себе тихий свет. В VI части предстаёт Русь матерей, где под ласковое колыхание баюкающего ритма в форме сокровенного разговора с дитятей выпевается отходная родным ему людям, павшим ради его жизни – отсюда непривычный для колыбельной широкий распев.

Другая смысловая арка создаёт монументальное обрамление оратории. В Прологе определяется образный строй произведения (в том числе путём экспонирования его лейттем) и закладывается программа магистралей его содержания: от сумрачных осмыслений и нелёгкого жизненного пути через борьбу к всепобеждающему итогу. Эпилог вещает примерно о том же, но теперь это спроецировано непосредственно в современность и предвещает неизбежность новых испытаний.

*Не может сердце жить покоем,
Гроза надвинулась на нас,
Доспех тяжёл, как перед боем.
Мужайтесь, братья, близок час!*

Последние слова повторяются многократно, настойчиво предупреждая о грозящей опасности. Но затем следует кода-апофеоз, где вместе с ключевой

фразой «*О, Русь моя!*», протянутой сюда из Пролога, во всю ширь и мощь проводится «тема Родины». Концентрируя все мыслимые ресурсы оркестрово-хорового звучания, звонницей сурового ликования композитор утверждает непоколебимую веру в непобедимость этого народа и такой страны.

«На поле Куликовом» как концепция предвещания войны стала в творчестве самого Юрия Шапорина преддверием его уже во всех отношениях военной оратории «**Сказание о битве за Русскую землю**» (1944). В ней последовательно, этап за этапом, воссоздаётся целостный, законченный цикл эпопеи происходившего тогда с прогнозированием ближайшего будущего: предвоенная жизнь, фашистское нашествие, страдания народа, борьба и победа, возвращение мирных дней. Важной особенностью данного произведения является подчёркнуто позитивный строй образов, поэтому при всей объёмности и многоплановости его всеохватывающего содержания здесь нет обрисовки врага как такового. События и ситуации раскрываются только в призме восприятия единственного героя – народа, борющегося за свободу своей земли. Следовательно, здесь нет явно представленного столкновения антагонистических сил, и собственно исторический конфликт оказывается лишь подразумеваемым. При всём том, композитору удаётся с поразительной зримостью воспроизвести атмосферу Великой Отечественной.

Очень показательна в этом отношении II часть, где передаётся такой ключевой момент, как начало войны. Намеченный в тексте образ завоевателей («*Идёт фашистская беда / Ползёт железная орда*») становится только поводом для воплощения в музыке ряда соответствующих реакций со стороны тех, кого намеревались поработить. Это и горе народное, страдания, скорбь утрат, но выраженные величаво, возвышенно, благородно. Это и патетические кличи бедствия, набатные зовы, призывные восклицания, перерастающие во всенародный подъём, готовность к сопротивлению. Это и поступь самой войны, батальная наступательность со свойственными ей чертами собранности, сосредоточенности, суровой решимости. То есть сутью данной героико-драматической фрески становится никак не образ захватчиков, а отпор им с сопутствующим ему высоким напряжением борьбы и грозным дыханием времени.

Только что отмеченные смысловые грани как раз и выступают в качестве опор последующего разворота ораториального повествования. Глубокой скорби предаётся народ в III части. Это «Плач женщин», и потому используется только соответствующая часть голосов хора. Композитор избирает здесь «трагическую» тональность *h moll*, привнося в проникновенное *lamento* причетные интонации и горестные возгласы. Однако только в отдельных оркестровых деталях прослушиваются щемящие и стонущие обо-

роты, целое предстаёт скорее как рассказ-раздумье. Женский хор «выпевает» печаль в широком распеве, без малейшего экспрессивного нажима, а периодически возникающие мажорные высветления выливаются в конце в длительное умиротворяющее утверждение одноимённого *H dur*. Таким образом, перед нами чисто эпическая форма преподнесения, казалось бы, столь эмоционального состояния, как скорбь. За подчёркнутой сдержанностью её излияния кроется мудрая мысль: всё неизбежно пройдёт, раны зарубцуются, жизнь победит.

Ещё больше оснований для просветлённости высказывания содержали в себе обряды поминовения (X и XI части). В их ряду довольно неожиданным с точки зрения нормативов советского искусства того времени предстаёт действие, творимое во втором разделе X части (со словами «*Да будет лёгкою земля родная / Всем павшим за неё*»). Это всенародное приношение памяти павших композитор оформляет, отталкиваясь от погребальных ритуалов русской культовой традиции, в том числе имитируя антифонное звучание молитвенных песнопений под сводами храма (здесь ему понадобились все три солиста и два смешанных хора).

По-разному трактуется другая очень важная для «Сказания о битве за Русскую землю» смысловая грань – обращение. Помимо ведущей своей ипостаси в форме патетико-публицистического призыва, выдержанного в торжественной ораторской манере (III часть), это может быть материнское слово, произносимое в характере задушевного напутствия (первый раздел VIII части), и адресованные близкому человеку раздумья о происходящем, наделённые теплотой эгегического тона (VI часть, написанная на известные строки «*Ты помнишь, Алёша, дороги Смоленщины...*»).

Своего рода «прелюдиями» к развороту батальной стихии становятся в оратории походные песни, по интонационному фонду и структуре ведущие свой генезис от солдатских строевых (V и VII части). Вторая из них примечательна внедрением в жанровую зарисовку тонкой психологической детализации: поскольку речь идёт о партизанах, постольку на передний план выходит передача движения как бы крадучись, загаившись, что изредка взрывается сполохами открытого действия.

Эти походные несли в своей, казалось бы, несложной образной структуре достаточно широкое обобщение: страна, находящаяся на марше. Отсюда всего шаг до батальных схваток (основные разделы VIII и IX частей), где отчётливо конкретизируются территории происходящего (вначале «*На волжских берегах*», затем «*В донских степях*») и последовательно воссоздаются стадии всенародной битвы – от последних приготовлений к ней с соответствующим подъёмом боевого духа («*Друг мой, брат мой, доколе / Нам терпеть поруганье?*») до жаркого полыхания пламени сражения («*Горит огнём степная даль, /*

Сверкает яростная сталь»). Именно здесь во всей полноте раскрывается столь присущий данной партитуре высокий потенциал симфонической разработки материала, включая продуманную сквозную систему лейтмотивов. В частности, отсюда перебрасываются прямые тематические арки ко II части, с которой начинались грозные события оратории. Тем не менее, при всём динамизме, при всей звучности и красочности изображения батальных картин Шапорин более всего стремится передать внутренние состояния и чувства народа, поднявшегося на защиту своей земли – это тоже отличительный знак его подхода к воплощению военной темы.

После констатации того факта, что «в степных снегах раздавлен враг», для автора нет уже ни малейших сомнений в исходе войны и в грядущей мирной жизни. В этом и состоит смысл обрамляющих частей, каждая из которых начинается словами «*Цветут сады*». Основанные на едином тематическом материале, они воспевают благодать весеннего дня, просторы родного приволья, щедроты земли («*О, светлый край!*»). Обретённое благоденствие покоя дополняется в финале воспоминанием о былых испытаниях и гимническим славлением.

Поражает исторический оптимизм, пронизывающий всё повествование, но особенно явственный в отмеченной арке крайних частей. Основная работа над ораторией велась в 1943 году, то есть в самый разгар Великой Отечественной. Премьера произведения состоялась 18 апреля 1944 года. Ещё предстояла длительная ратная страда, однако композитор абсолютно уверен в победе и заголовком финала («*Возвращение весны*») даже предугадывает время окончания военной эпопеи.

В столь неискоренимой бодрости духа нашла одно из своих выражений глубоко эпическая природа шапоринского создания, суть которой так выразительно обозначена названием «Сказание о битве за Русскую землю», что дополнено эпиграфом фразы из «Слова о полку Игореве»: «*О, Русская земля!*».

От эпики идёт объективированный, несколько отстранённый взгляд на остроактуальные события. Избирая в качестве героев повествования своих реальных современников, композитор рисует их образы в предельно обобщённой манере, в том числе солисты выступают у него не в индивидуализированном качестве, а как корифеи всенародного потока (Старик, Мать, Воин). В этом же отношении показательны его отношения с литературным текстом. Сугубо оперативный материал, порой весьма далёкий от подлинно художественной выразительности (военные стихи К. Симонова, А. Суркова, М. Лозинского, С. Северцева) для Шапорина не более чем исходный импульс, вербальное указание на смысл, развиваемый в музыке, которая зачастую возносит воплощаемые образы к высотам непреходящего, извечного. Благодаря этому удаётся убедительно реализовать сверхсмысл

«Сказания», состоящий в стремлении всеми силами утверждать величие человеческого духа.

Законченным образцом эпического стиля это произведение делает уже само по себе обращение к жанру оратории, как наиболее органичной форме преломления эпического начала, а также опоры на повествовательно-картинные способы изложения, его последовательное, неспешное развёртывание и общую фундаментальность. Причём всё это в широких связях с «богатырской» традицией отечественной музыкальной классики.

Являясь центральным творением среди кантатно-ораториальных сочинений, непосредственно обра-

щённых к событиям Великой Отечественной войны, оно стало центральным и в творчестве самого композитора. И если в жанре военной симфонии лидером был Дмитрий Шостакович (его Шестая, Седьмая, Восьмая и Девятая), в жанре военной сонаты лучшее сделал Сергей Прокофьев (Шестая, Седьмая и Восьмая), то в жанре военной оратории ведущая роль принадлежит Юрию Шапорину. И следует признать, что даже в этом контексте, среди отдельно взятых произведений «Сказание о битве за Русскую землю» должно быть признано наиболее грандиозным звуковым монументом драматического эпоса военных лет.

ЛИТЕРАТУРА

1. С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания / сост., ред., примеч. и вступ. ст. С. И. Шлифштейна. 2-е изд. М.: Музгиз, 1961. 708 с.

2. Нестьев И. В. Жизнь Сергея Прокофьева. 2-е изд. М.: Сов. композитор, 1973. 713 с.

3. Сабина М. Д. Прокофьев // Музыка XX века. Ч. 2, кн. 4. М., 1984. С. 7–43.

4. Левит С. И. Юрий Александрович Шапорин: очерк жизни и творчества. М.: Музыка, 1964. 399 с.

5. Мартынов И. И. Ю. Шапорин. М.: Музыка, 1966. 164 с.

REFERENCES

1. S. S. Prokof'ev. *Materialy, dokumenty, vospominaniya* [Sergei Prokofiev. Materials, Documents, Memoirs]. Edited, revised, annotated, and with an introduction by S. I. Shlifshteyn. 2nd Edition. Moscow: Muzgiz, 1961. 708 p.

2. Nestyev I. V. *Zhizn' Sergeya Prokofieva* [The Life of Sergei Prokofiev]. 2nd Edition. Moscow: Sovetsky Kompozitor, 1973. 713 p.

3. Sabinina M. D. Prokofiev [Prokofiev]. *Muzyka XX veka* [20th Century Music]. Part 2, Book 4. Moscow, 1984, pp. 7–43.

4. Levit S. I. *Yury Aleksanrovich Shaporin: ocherk zhizni i tvorchestva* [Yuri Shaporin: A Sketch of his Life and Work]. Moscow: Muzyka Press, 1964. 399 p.

5. Martynov I. I. *Yu. Shaporin* [Yuri Shaporin]. Moscow: Muzyka Press, 1966. 164 p.

Оратории войны и мира

Животрепещущие события Великой Отечественной войны и её преддверия воплотились в различных жанрах, в том числе, в кантате и оратории. Время отобрало три партитуры: «Александр Невский» Сергея Прокофьева (1938), «На поле Куликовом» (1939) и «Сказание о битве за Русскую землю» (1944) Юрия Шапорина. Прокофьев даёт прямые проекции на современность, моделируя вторжение иноземных полчищ и предстоящую битву с ними. Завоеватели предстают гиперболой вневичной, бездушно-механической силы, несовместимой с представлениями о человеке и человечности. Образ русского народа сублимирует сугубо позитивное и гуманное. До предела заострённая конфронтация музыкального материала закономерно приводит к неминуемому столкновению враждебных сущностей: в части «Ледовое побоище» сходится всё самое существенное для концепции прокофьевской кантаты.

Шапорин, опираясь на поэтический цикл Александра Блока, обратился к судьбоносному периоду истории Руси. Жанровый облик его симфонии-кантаты «На поле Куликовом»

приближается к такому явлению древнерусской литературы, как воинская повесть. Воспеваемая ратная доблесть одухотворена героико-патриотической идеей служения Родине.

В оратории «Сказание о битве за Русскую землю» последовательно воссоздаётся целостный, законченный цикл эпопеи происходившего с прогнозированием ближайшего будущего. Важной особенностью произведения является подчеркнута позитивный строй образов. Здесь нет столкновения антагонистических сил, и собственно исторический конфликт оказывается лишь подразумеваемым. Исторический оптимизм пронизывает всё повествование. Работа над ораторией велась в разгар войны, однако композитор абсолютно уверен в победе и заголовком финала («Возвращение весны») даже предугадывает время окончания военной эпопеи.

Ключевые слова: «Александр Невский» С. Прокофьева, «На поле Куликовом», «Сказание о битве за Русскую землю» Ю. Шапорина, Великая Отечественная война в кантате и оратории

Oratorios of War and Peace

The topical events of the Great Patriotic War and its harbingers have manifested themselves in various genres, including those of the cantata and the oratorio. Time has singled out three works: Prokofiev's "Alexander Nevsky" (1938) and Yuri Shaporin's "On

the Kulikovo Field" (1939) and "The Story of the Battle for the Russian Land" (1944). Prokofiev presents direct projections on modernity, modeling the invasion of foreign troops and the forthcoming battle with them. The conquerors appear in the

form of a hyperbole as a faceless, soullessly mechanical force, incompatible with perceptions of human beings or humanity. The image of the Russian people sublimates strictly the positive and humane element. The maximally acute confrontation of the musical material leads in a natural way to an inevitable collision of antagonistic essences: in the movement titled “The Battle on Ice” all the most essential elements for the conception of Prokofiev’s cantata is brought together.

Shaporin, basing himself on the poetic cycle by Alexander Blok, turned to the fateful period in the history of Rus. The genre image of his symphony-cantata “On the Kulikovo Field” comes close to that phenomenon in Russian literature as the *warrior’s narrative*. The rhapsodized military valor is inspired by the heroic patriotic idea of serving Russia.

In the oratorio “The Story of the Battle for the Russian Land” the integral, complete cycle of the epic quality of the events with a foretelling of the forthcoming future is consistently recreated. An important feature of the composition is the markedly positive quality of the images. Here there is no confrontation of antagonistic forces, and the historical conflict itself ends up being merely implicated. A sense of historical optimism permeates the entire narrative. The work on the oratorio was carried out at the height of the war, however, the composer is absolutely certain of victory, and the title of the final movement (“The Return of Spring”) even divines the season in which the war ended.

Keywords: Sergei Prokofiev’s “Alexander Nevsky,” Yuri Shaporin’s “On the Kulikovo Field,” “The Story of the Battle for the Russian Land,” the Great Patriotic War in cantatas and oratorios

DOI: 10.17674/1997-0854.2015.2.19.079-084

Демченко Александр Иванович

доктор искусствоведения,

профессор кафедры истории музыки

E-mail: alexdem43@mail.ru

Саратовская государственная

консерватория им. Л. В. Собинова

Российская Федерация, 410012 Саратов

Alexander I. Demchenko

Doctor of Arts,

Professor at the Music History Department

E-mail: alexdem43@mail.ru

Saratov State L.V. Sobinov Conservatory

Russian Federation, 410012 Saratov

