

RU

Модерн II (середина XX века) – магистралей художественного творчества

Демченко А. И.

Аннотация. В рубрике **От главного редактора** продолжается публикация большой серии художественно-исторических эссе, в которых последовательно рассматриваются крупнейшие эпохи. Эти обзоры призваны наметить панораму эволюции человечества в призме реалий всех видов искусства с выходом на онтологические обобщения. В предыдущих эссе были рассмотрены Древний мир, Античность, Средневековье, Возрождение, Барокко, Просвещение, Романтизм, Постромантизм, Модерн I (начало XX века).

EN

Modernity II (Middle of the XX Century) – Artwork Directions

Demchenko A. I.

Abstract. Editor-in-Chief's Column continues publication of a large series of artistic-historical essays which consecutively consider the major epochs. These reviews aim to outline the humanity's evolution panorama through the lens of all the art forms resulting in ontological generalisation. Ancient World, Antiquity, Middle Ages, Renaissance, Baroque Epoch, Enlightenment, Romanticism, Post-Romanticism Epoch and Modernity I (Early XX Century) were examined in previous essays.

Очерк третий

В панораме отечественного искусства начала XX века мы встречались с картиной *Александра Дейнеки* «Оборона Петрограда» (1928). Теперь обратимся к его полотну сходного названия – «**Оборона Севастополя**» (1942). Художник как бы возвращается к суровости и лаконизму цветового решения своей давней картины.

Это призвано подчеркнуть, что запечатлённая здесь схватка идёт не на жизнь, а на смерть. Вот чем определяется исключительный динамизм композиции: резко контрастное сопоставление пространственных планов, усиленное противоборством белого (наши) и тёмно-коричневого (немцы), и всё это на фоне вздымающихся к небу дымовых полос от полыхающего города (фон этот вдобавок прочерчен зловещей тенью пикирующего истребителя).

Динамизм композиции дополнен заострённой чёткостью обрисовки фигур, и присущее им состояние безудержного порыва особенно наглядно в выделенной на переднем крае полотна коренастой фигуре матроса – воплощение безоглядной отваги русского человека на поле брани.



Александр Дейнека. Оборона Севастополя

Как уже можно было убедиться, искусство чутко прогнозировало многое из того, что предстояло пережить. Так, ещё до начала предстоящего разворота событий отечественные композиторы с полной отчётливостью предвосхитили через историческую тематику сюжет будущей войны.

С наибольшей зримостью и последовательностью это было сделано в кантате *Сергея Прокофьева «Александр Невский»* (1938) и кантате-симфонии *Юрия Шапорина «На поле Куликовом»* (1939). Как видно из заголовков, здесь разрабатываются те же мотивы далёкого прошлого, что и в ряде произведений изобразительного искусства. И обоим названным музыкальным сочинениям присущ истинно эпический масштаб воплощения образов, что делает авторское обозначение *кантата* весьма условным – по размаху и весомости содержания это подлинно *ораториальные* полотна.

С этой точки зрения достаточно услышать музыку центральной части прокофьевской кантаты. Называется она «Ледовое побоище», и старинное слово *побоище* как нельзя лучше передаёт характер происходящего. Это тот случай, когда совершенно очевидной становится суть понятия *аллюзия*.

Внешне вроде бы описываются события XII века (так в фильме Эйзенштейна, к которому Прокофьев написал музыку), однако на самом деле перед нами почти прямое воспроизведение будущего военного столкновения фашистской Германии (через образ тевтонских рыцарей) и Советского Союза (в облике русского воинства).

Дело в том, что композитор, как будто бы реконструируя контуры битвы на Чудском озере, ничем не вуалирует чисто современную манеру звукового воплощения. В частности, образ врага предстаёт в стучащих и хлещущих ритмах надвигающейся военной машины, а нагнетание неистовства и беснования делает эту агрессивность особенно отталкивающей (использование в хоровой партии латинского текста усиливает ощущение чуждого, чужого).

Как и в других видах художественного творчества (литература, кино, живопись), эпопея Второй мировой войны вызвала к жизни в музыкальном искусстве целые летописи, в которых последовательно, шаг за шагом прослеживались все этапы происходящего. Главные из этих летописей: оратория *Юрия Шапорина «Сказание о битве за Русскую землю»*, пять симфоний *Николая Мясковского* (с *Двадцать первой* по *Двадцать пятую*) и четыре симфонии *Дмитрия Шостаковича* (с *Шестой* по *Девятую*).

Тетралогия военных симфоний *Шостаковича* – из величайших достояний мирового искусства этого времени. Её «эпицентром» является *Восьмая симфония*, написанная в 1943 году, который стал точкой максимального напряжения и окончательного перелома в ходе войны (летом этого года на Курской дуге произошло решающее сражение танковых армий).

И, в свою очередь, «эпицентром» Восьмой симфонии, ступком её концепции можно считать образующие сердцевину произведения средний эпизод III части и её репризу, на кульминации переходящую в IV часть. Здесь в концентрированном виде представлено то, что являлось основополагающей сущностью образности военного времени.

Вначале – лик войны в её квазимимозантном качестве; это как бы гарцующее воинство, воинство на параде, эффектно-блистательный танец милитаризма, и только оглушительный треск малого барабана выдаёт зловещую подоплёку воссоздаваемого «блицкрига».

Затем – токката войны, в согласии с формулой «война – это работа», но в данном случае работа палачей, работа с целью уничтожения, когда неумолимо беспощадная пульсация военного механизма одновременно напоминает и мясорубку, и клюющую огромную хищную птицу, что сопровождается изобразительными ассоциациями (свист и разрывы фугасных бомб).

И, наконец, когда разрушительная стихия достигает своего апогея, о себе заявляет пафос гнева и протеста, звучит скорбный голос, взывающий к разуму, совести, человечности (величаво-возвышенное интонирование унисона струнных).

* * *

Массу всевозможных откликов получили события Второй мировой войны в зарубежном музыкальном искусстве. Один из них принадлежит австрийскому композитору *Арнольду Шёнбергу*, которого мы обычно называем в числе лидеров экспрессионизма.

В опоре на свой специфический музыкальный язык 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 *«Последний из Варшавы»* (1946, вариант названия – «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 к кульминации к прорыву гуманистического протеста, гневной отповеди. Суровое звучание унисона мужских голосов в точности напоминает то, что можно слышать на упоминавшемся выше пике развития Восьмой симфонии Шостаковича. 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*. Оно вызревало и *внутри* – в самой стране, развязавшей войну. Лучшие представители художественной

интеллигенции Германии, ушедшие в эмиграцию, все силы отдавали борьбе против фашизма и милитаризма. Наиболее непримиримыми в этой борьбе были писатели Л. Фейхтвангер и Б. Брехт.

Лион **Фейхтвангер** создал тетралогия антифашистских романов, которая, как и тетралогия военных симфоний Шостаковича, не уступает в своей ценности знаменитой оперной тетралогии Вагнера «Кольцо нибелунга». Эти романы («Успех» (1929), «Семья Опперман» (1933), «Изгнание» (1938), «Братья Ляутензак» (1943)) были дополнены рядом других книг, в которых сквозь исторические сюжеты так или иначе высвечивалось происходящее в Европе 1930-1940-х годов (со всей прозрачностью в романе «Лже-Нерон», (1936)).

Переходя к творчеству **Бертольда Брехта**, сразу же обратимся к конкретному образцу, который даёт ясное представление о его писательской позиции: беспощадно в своей разоблачительной силе и вместе с тем проникновенно, что пристекает из душевной боли за тех, кого силой поставили под ружьё. Стихотворение «Немецким солдатам на Восточном фронте» написано в 1942 году, ещё до Сталинградской битвы, но Брехт без малейших сомнений предрекает соотечественниками неминуемую гибель. Он говорит от лица простого солдата, который не по своей воле «напялил одежду громилы, // Камзол поджигателя, рубаху убийцы» и теперь «должен сдохнуть, как злобная крыса». Душа солдата тоскует по родной стороне и томится в предчувствии того, что из снегов России возврата не будет.

*Мне не увидеть боле
Страны, откуда пришёл я,
Ни баварских лесов, ни горных кряжей на юге,
Ни моря, ни пустоши бранденбургской, ни сосен,
Ни виноградных склонов у франконской реки.
Всего этого я не увижу боле,
И ни один из тех, что рядом со мною,
Этого не увидит боле.
Ни ты, ни я, никто
Голосов наших жён не услышит, ни голосов матерей,
Ни шёпота ветра в трубах отчего дома,
Ни весёлого шума на площадях городских.
Нет, я в нынешнем сгину году,
Никем не любим, не оплакан,
Безмозглый прислужник военной машины.
Я буду лежать в земле,
Разорённой мною,
Жалкий вор, которого некому пожалеть.
Вздых облегченья проводит в могилу меня.
Ибо что же в ней будет погребено?
Центнер полуистлевшего мяса в искалеченном танке,
Насквозь замороженный сохлый куст,
Вышвырнутое на лопате дерьмо,
Ветром развеянное зловонье.*

Вот так, жёстко и без каких-либо околочностей, задолго до окончания войны Брехт предрекал неизбежный крах гитлеровской авантюры.

Самый широкий размах приобрело движение Сопrotивления *извне*, то есть в странах, оккупированных фашистским режимом. И здесь возникла соответствующая литература, давшая свои наиболее значительные результаты во Франции.

Поэтическим гимном французского Сопrotивления стало одно из стихотворений **Поля Элюара**, который выпустил в годы войны несколько антифашистских сборников («Поэзия и правда 1942 года», «Лицом к лицу с немцами», «Достойные жить»). В этом стихотворении, созданном в том же 1942 году, что и приведённое выше стихотворение Брехта, каждая из двадцати строф завершается фразой «Имя твоё пишу», звучащей как заклинание.

Всё более настойчивое повторение данного «лейтмотива» подводит к завершающей строфе, где поэт, наконец, называет слово, во имя которого люди Сопrotивления без колебаний шли на смерть. Вот несколько строф в авторской записи, исключающей знаки препинания.

*На чудесах ночей
На будничном хлебе дней
На помолвках зимы и лета
Имя твоё пишу

На лоскутках лазури
На тинистом солнце пруда
На зыбкой озёрной луне
Имя твоё пишу*

На каждой лампе горящей
 На каждой погасшей лампе
 На всех домах где я жил
 Имя твоё пишу

На руинах своих убежищ
 На рухнувших маяках
 На стенáх печали своей
 Имя твоё пишу

На безнадёжной разлуке
 На одиночестве голом
 На ступенáх лестницы смерти
 Имя твоё пишу

И вот последняя строфа с выходом в конце на столь желаемое слово-чаяние.

И властью единого слова
 Я заново жить начинаю
 Я рождён чтобы встретить тебя
 Чтобы имя твоё назвать

Свобода.
 («Свобода»)

* * *

Несмотря на все тяготы, несмотря на все негативные и подавляющие воздействия, рассматриваемый период выделился в череде времён поразительным, несравненным оптимизмом. В этом убеждает многое в искусстве тех лет, в том числе расцвет жанра музыкальной кинокомедии.

На почве отечественного художественного творчества жизнелюбивую настроенность очень ярко выразил армянский композитор **Арам Хачатурян**. Сказанное в его адрес – «пир музыки» (Б. Асафьев), можно несколько перефразировать: пир света и радости.

Не случайно его балет «**Гаянэ**» в первоначальной редакции именовался с плакатной простотой – «Счастье». Всё это Хачатурян передавал чаще всего на основе танцевальных ритмов и в красочной, нарядной подсветке национального колорита.

Такое происходило не только в его балетах, но и в любых других жанрах. Допустим, в финале **Скрипичного концерта** (1939) ликование жизни находит себя в прихотливо искрящейся звуковой палитре, которая буквально лучится игрой «солнечных зайчиков».

Дух неистощимого жизнелюбия, столь свойственный человеку середины XX века, в изобразительном искусстве этого времени получил своё наиболее отчётливое выражение в бытовых, жанрово-характерных ракурсах.

Оказывается на войне могло быть и то, что воссоздаёт в своей картине «**Отдых после боя**» (1951) **Юрий Непринцев**. Сочная, живая сценка, от которой веет улыбкой, смехом, весельем. И какая точность и свежесть обрисовки реальных человеческих характеров!



Юрий Непринцев. Отдых после боя

Всё это самым непосредственным образом перекликается с поэмой **Александра Твардовского** «**Василий Тёркин**» (1941–1945), которую считают вершинным произведением русской поэзии военных лет и где есть такие строки:

*Балагуру смотря в рот,
Слово ловят жадно.
Хорошо, когда кто врёт
Весело и складно.*

*В стороне лесной, глухой,
При лихой погоде,
Хорошо, как есть такой
Парень на походе.*

И в продолжение военной темы – ещё одна примечательная живописная работа: «**Письмо с фронта**» Александра **Лактионова** (1947). Как это было часто свойственно искусству того времени, перед нами реализм в своём самом прямом выражении – всё очень зримо, конкретно, на максимуме правдоподобия (иллюзорно точная передача предметного мира).

Самоочевидно здесь и почти обязательно сопутствующее реализму другое качество – демократизм, раскрываемый через простоту и непритязательность в воспроизведении бесхитростного сюжета будничной жизни. Наконец, главное из того, что нас интересует в данный момент – дух всепроникающего оптимизма: полотно наполнено простодушной радостью, оно буквально светится ею.



Александр Лактионов. Письмо с фронта

Разумеется, во время войны общий колорит произведений искусства неизбежно оказывался более суровым и «монохромным». А в полной мере с абсолютной органичностью жизнелюбивые настроения развернулись в предвоенные и послевоенные годы, когда с таким воодушевлением воспринимались радости мирной жизни и столь желанных трудовых будней.

Композиция чрезвычайно звучного, ярко мажорного по цвету полотна **Татьяны Яблонской** «**Хлеб**» (1949) развёрнута широкой плавной дугой, и всё оно залито солнечным светом.

Когда видишь подобные, очень свежие по живописи, искренние по настроению вещи, невозможно поверить в то, что это всего-навсего «соц-арт», идеологический миф, чистейший вымысел и что такие люди влачили рабское существование, насильственно загнанные в колхозы как порождение советской тоталитарной системы.

Не вступая в дискуссию на этот счёт, предпочтительнее довериться убеждающей силе искусства и полагать, что человеку того времени удавалось вопреки суровым обстоятельствам поддерживать в себе бодрость духа и умение радоваться жизни несмотря ни на что.

Возвращаясь к картине Яблонской, обратим внимание на то, каким молодым задором светится центральная фигура (деревенская девушка с лопатой, воткнутой в золотистое зерно). Этот смысловой акцент приближает нас к тому, что можно назвать *молодостью эпохи*. В своё время, рассматривая художественное творчество начала XX века, мы говорили о юношеской тематике, подразумевая главным образом такие возрастные градации, как детство, отрочество, юность.



Татьяна Яблонская. Хлеб

С тех пор мир и человек, конечно же, повзрослели, но сохранили молодость духа, что хорошо ощущается в основном массиве произведений искусства того времени, особенно на этапе 1930-х годов. И она была практически неотрывна от столь характерного для периода середины XX века жизнелюбия – эти свойства переплетались между собой, взаимообогащая друг друга.

Синтез данных качеств как раз и положен в основу главного создания французского графика *Жана Эффеля* (не будем путать с инженером Александром Эйфелем, построившим знаменитую башню). Речь идёт о двух блистательных сериях рисунков: «Сотворение мира» (1951-1954) и «Сотворение человека» (1951-1953) – в русском издании их объединили под названием «Сотворение мира и человека».

Они представляют собой свободную, чрезвычайно занятную художественную интерпретацию библейских легенд, выполненную Эффелем с позиций не воинствующего, а очень добродушного атеизма (вызывая в памяти давнюю книгу его соотечественника Леб Таксиля «Забавная Библия»). Обаятельная манера юмористического рисунка, восходящая к народному лубку, дополняется остроумием текстовых комментариев.

К примеру, одна из зарисовок с только произведённой на свет Божий Евой сопровождается надписью, согласно которой маленькие жители небес спрашивают: «А что Господь ещё создаст после женщины?», на что Чёрт отвечает: «Больше ничего – она конец всему».



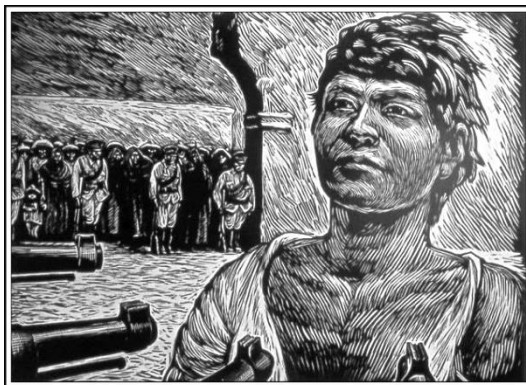
Жан Эффель. Сотворение человека – Ева

Выше достаточно много говорилось о сильнейших противоречиях и негативных сторонах рассматриваемого периода (это в первую очередь касалось двух стран «классического» тоталитаризма – Германии и СССР). Однако, если доверять свидетельствам искусства, как бы ни относиться к тому времени и к тем людям, следует признать, что это была эпоха грандиозная, эпоха людей по складу своему сильных, мужественных, цельных и целеустремлённых (куда бы ни были устремлены эти цели и как бы их не оценивать).

Если говорить о соответствующей человеческой натуре, то наиболее рельефное выражение подобные качества получили в изобразительном искусстве России и Мексики.

Мексиканские мастера работали в нетрадиционной технике и пользовались нетрадиционными материалами (например, синтетическими красками). Один из них – *Леопольдо Мэндес* свои гравюры выполнял на линолеуме (казалось бы, сугубо бытовой материал, но, в отличие от дерева или меди, очень пластичный и податливый для резца).

Перед нами его гравюра под названием «**Расстрел**» (1949). Комментарии вряд ли требуются: человек перед лицом самого тяжкого испытания, под дулами винтовок с усмешкой на лице, подчёркивающей его спокойствие и презрение к смерти.



Леопольдо Мендес. Расстрел

Своих самых больших высот мексиканское искусство достигло в монументальной настенной живописи. Его гордостью стали три имени: *Хосé Орбоско*, *Диéго Ривéра* и *Альфáро Сикéйрос*. Эти художники создавали грандиозные циклы росписей в общественных зданиях ряда городов страны.

То была живопись, обращённая к самой широкой аудитории, проникнутая крупными общезначимыми идеями: трудовая жизнь народных масс, классовые конфликты, гневный протест против угнетения человека, страстный порыв к свободе. Публицистический накал побуждал к повышенной экспрессии, пластической мощи и заострённой динамике обобщённых форм.

Роспись *Альфáро Сикéйроса* «**Новая демократия**» (1945), сделанная во Дворце изобразительных искусств в Мехико, посвящена победе над фашизмом во Второй мировой войне. Надежду на справедливое, достойное человека устройство послевоенного мира художник передал через символическую фигуру женщины, разрывающей цепи.

Печать страдания, написанного на её лице, будет непременно преодолена – эту свою убеждённость автор подчёркивает колоссальным волевым напряжением фигуры и её гиперболически мощным устремлением ввысь.

Изобразительное искусство России середины XX века, утверждая образ сильного, мужественного, нестигаемого человека, тяготело к более традиционным формам и средствам выразительности. Хотя временами делались исключения и в их числе скульптурная группа *Веры Мухиной* «**Рабочий и колхозница**» (1935-1937), выполненная из нержавеющей стали, так что ребристо-гранённые поверхности огромных фигур в известной мере резонировали тону «сталинской эпохи» (существует уменьшённое повторение в бронзе высотой чуть больше полутора метров, предназначенное для музейной экспозиции).

Тем не менее, направленность этого монумента была значительно шире. Он стал символом страны, устремлённой в будущее, – страны, где главной ценностью был провозглашён созидательный труд.

Овеществлением идеи труда становятся воздетые вверх серп и молот, которые входили в герб Советского Союза. Впечатление мощи и динамизма монументализировано до предела гигантскими размерами скульптуры, а ощущение дерзновенного порыва усилено эффектом встречного ветра, вздымающего одежду и волосы женской фигуры.

Качества, о которых идёт речь, присутствовали не только в символически-обобщающих образах, но и в портретных запечатлениях реального человека той поры.

Всмотримся в выполненный в 1947 году *Николаем Томским* посмертный скульптурный портрет дважды Героя Советского Союза, **генерала И. Д. Черняховского**, который был смертельно ранен уже в самом конце войны, в ходе Восточно-Прусской операции.

Портрет этот можно считать эталонным обликом советского человека, каким его хотели видеть и каким он нередко был на самом деле: мужественное, волевое лицо, открытость характера, сила и простота, несомненная одухотворённость натуры, отданной служению высокому долгу – всё это превосходно передано посредством классически тщательной моделировки формы.

Примечательно, что при воссоздании подобных характеров скульпторы того времени умели соединять монументально-обобщённое и конкретно-человеческое, ярким примером чему может служить «**Воин-освободитель**» работы *Евгения Вучетича* (1949). Этот бронзовый памятник на гранитном постаменте был установлен после окончания войны в Берлинском Трептов-парке. Более всего в нём обращает на себя внимание органичное сочетание эпической мощи и проникновенной человечности, что выразительно подчёркнуто соответствующими деталями: в одной руке солдата огромный символический меч, в другой – хрупкое тельце ребёнка.



Николай Томский. И. Д. Черняховский

К слову, соединение суровой мужественности и лирической проникновенности было вообще характерной чертой искусства тех лет, что ярко отразилось, например, в советской массовой песне, начиная с 1930-х годов («Каховка» И. Дунаевского, «Орлёнок» В. Белого, «Прощание» братьев Покрасс и др.).

* * *

В только что названных скульптурных изображениях нетрудно усмотреть один общий признак – эпическая весомость и укрупнённость, посредством которой раскрывалась подчёркнутая значительность образа. Зачастую за этим стояло чувство силы, мощи человеческого характера. В качестве определённого образца на этот счёт можно привести иллюстрации *Евгения Кибрика* к повести Гоголя «**Тарас Бульба**».

Используя чёткую контурную линию и энергичную светотеневую лепку формы, художник убедительно воплотил облик недюжинных натур, мужественных и непреклонных в ощущении правоты своих действий и поступков. Прежде всего это касалось обрисовки Тараса Бульбы и сына его Остапа.

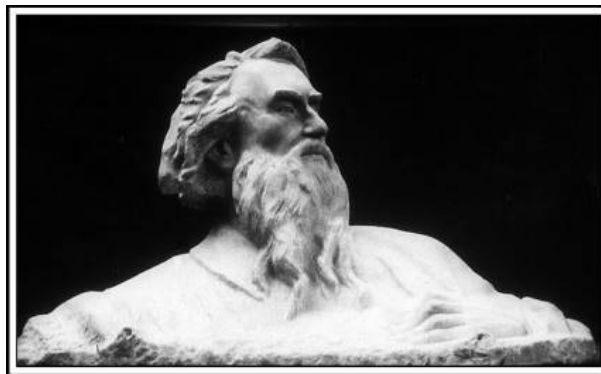


Евгений Кибрик. Иллюстрации к повести Н. Гоголя «Тарас Бульба» – Остап

Эти иллюстрации выполнялись в 1943-1945 годах и по своему образному строю они напрямую корреспондировали героике бушевавшей тогда войны. Но ещё больший размах получили *героико-эпические тенденции* в отечественном искусстве 1950-х годов. Для этого были иные причины.

Теперь могучий потенциал времени выявлял себя в пафосе раскрепощения, в преодолении сковывающих установлений «сталинской эпохи». Проходил данный процесс в условиях так называемой хрущёвской «оттепели» (это понятие вошло в обиход после появления повести *Ильи Эренбурга* «**Оттепель**»).

Несравненный подъём сил всколыхнувшейся страны мог найти своё выражение даже в портрете совершенно конкретного человека. Таким стал «**Автопортрет**» *Сергея Конёнкова* (1954).



Сергей Конёнков. Автопортрет

К моменту создания этой работы старейшему мастеру русской скульптуры было 80 лет (кстати, он дожил почти до своего столетия). На сей счёт можно реагировать только лермонтовской строкой «*Да, были люди в наше время*», поскольку в изображении невозможно почувствовать столь преклонный возраст. Перед нами полный сил, поистине былинный старец-богатырь, величественный и глубоко одухотворённый – он словно вырастает из большой мраморной глыбы.

И тем более подобные устремления эпохи удавалось выразить в фигурах обобщающе-символического плана, как представлено это в **памятнике Давиду Сасунскому** (1959), образ которого *Ерванд Кочар* претворил в обобщённо-символической плоскости.

Давид Сасунский (Сасунци Давид) – герой армянского средневекового эпоса, формировавшегося в VII-X веках (Сасун – историческая область в горах Древней Армении). Для своего народа он выразитель высоких идеалов и лучших черт национального характера, легендарный богатырь, боровшийся за освобождение Армении от иноземных захватчиков.

Всё отмеченное великолепно передано через мощную экспрессию стилизованных форм всадника. Их выразительность оказалась настолько впечатляющей, что этот монумент закономерно стал эмблемой Еревана.

Таков один из многочисленных образцов *героико-драматического эпоса*. Этот эстетический сплав триединство стал наиболее концентрированным выражением масштаба происходящего, выражением мощного разворота всего сильного и значительного в человеке и жизни той поры. И понятно, почему такое распространение получила в художественном творчестве на этапе 1950-х годов *освободительная тематика*.

Допустим, в музыкальном искусстве это могло быть связано с обращением к событиям Октября и Гражданской войны («Патетическая оратория» Г. Свиридова) или Первой русской революции («Десять хоровых поэм» и Одиннадцатая симфония Д. Шостаковича с программным заголовком «1905 год»), ко времени декабристского восстания (опера Ю. Шапорина «Декабристы») и к совсем седой древности (балет А. Хачатуряна «Спартак»). Но актуальной сутью было одно: неуклонное распрямление отдельно взятой личности и народа в целом.

Вот почему так часто чувствовался горячий энтузиазм ниспровержения, который мог находить себя в открытой обрисовке баррикадных боёв, как слышим это, например, в беспрограммной **Десятой симфонии Дмитрия Шостаковича**. Написанная в год смерти Сталина (1953), она в одной из своих частей являет собой «*ярость благородную*», которая исполнена публицистической призывности и взламывает тюрьму жизни.

Следовательно, тот поистине неисчерпаемый запас жизнелюбия, которым был наделён человек середины XX столетия, в конечном счёте одерживал верх над силами зла и разрушения. Этим оптимизмом и светом разума наполнены многие произведения данного исторического периода.

Одно из них – балет *Игоря Стравинского «Игра в карты»* (1937), в котором так сильна отвечающая заголовку игровая настроенность, подчёркнутая введением соответствующих реминисценций из классики, в том числе из музыки Россини – этого блистательного мастера оперы-буффа.

Информация об авторах | Author information

RU Демченко Александр Иванович¹, д. иск., проф., главный научный сотрудник и руководитель Центра комплексных художественных исследований
¹ Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова

EN Demchenko Aleksandr Ivanovich¹, Dr
¹ Center of Complex Artistic Research, Saratov State Conservatory

¹ alexdem43@mail.ru

Информация о статье | About this article

Опубликовано (published): 30.12.2020.