

## ТРАГИЧЕСКИЙ СЛЕД ПЕРВОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ В ЕВРОПЕЙСКОМ ИСКУССТВЕ И МУЗЫКЕ

Г.А. Еременко

Новосибирская государственная  
консерватория (академия)  
им. М.И. Глинки

erema49@mail.ru

Статья написана к столетию Первой мировой войны. В ней представлены наиболее значительные образцы отражения этой темы в музыке и других искусствах. Характеризуются художественные способы ее раскрытия, изменения в подходе в период военных и послевоенных лет. В центре внимания автора – модернистские тенденции творчества. Их объединяет стремление к условным формам передачи образов войны, важность символических подтекстов. Представлено искусство немецкого экспрессионизма, открывшее деформацию реальных форм жизни для передачи нового типа переживаний – области подсознания. Показан путь обращения художников и композиторов к стилизации и формам «чистого» искусства как выражение их оппозиции реальности трагического мира. Иносказательные формы воплощения темы войны сменяют в 20-е годы реализм антивоенной прозы. В послевоенной живописи и поэзии отмечено сочетание рефлексивного, символического и картинно-образного воплощения военной темы. Музыкальное искусство этого времени предлагает концептуальное решение военной тематики для раскрытия гуманистической идеи – противостояния испытаниям. Подчеркивается взаимодействие классико-романтических способов обобщения этой проблемы с условными приемами выражения, новациями в стилистике.

**Ключевые слова:** тема войны, трагические образы, средства художественной выразительности.

Человек – не Остров, достаточный сам по себе;  
каждый человек – кусок Континента, часть Суши;  
если Море смоем горсть земли, Европа станет меньше...;  
смерть любого человека уменьшает меня,  
потому что я часть человечества;  
И потому никогда не посылай узнавать, по ком звонит колокол;  
Он звонит по тебе.

*Джон Донн*

1914–1918 годы историки называют «зоной социальных катастроф»: рухнул «золотой век устойчивости» (С. Цвейг), хранивший, несмотря на войны, завоевательные походы Наполеона, национально-освободительные и революционные вспышки в ряде европейских стран, веру в «лучшее будущее» человечества. «Великая война», как ее называли до Второй мировой войны, унесла жизни 12 миллионов, миллионы оставила калеками, породила

духовно сломленных людей «потерянного поколения». С карты Европы исчезли четыре империи, и появилось смертоносное оружие, превратившее личность в «тушечное мясо».

Первая мировая война ударила по судьбам художников, поэтов, музыкантов, находившихся в возрасте творческой зрелости. На фронте погибли австрийский поэт Георг Тракль, британский «окопный поэт» Уилфред Оуэн, немецкие художни-

ки Франц Марк и Август Макке, талантливый композитор Руди Штефан, английский ученый-фольклорист Джордж Баттеворт; был опасно ранен в голову французский поэт Гийом Аполлинер. Трагическим «крылом» войны накрыло каталонского композитора Энрико Гранадоса, погибшего на пассажирском корабле, взорванном немецкой подводной лодкой; был сожжен в собственном доме композитор Альберик Маньяр, защищаясь от немецких мародеров; тяжелый нервный срыв пережил немецкий художник Макс Бекманн, ставший свидетелем газовой атаки у Ипра. Чудом уцелел Морис Равель, служивший военным водителем, оказавшись в пограничной зоне битвы при Вердене. В этом сражении участвовал в артиллерийских войсках французский художник Фернан Леже. Тяжело был контужен при сильном артиллерийском обстреле призванный в 1917 году в баварскую армию немецкий композитор Карл Орф. Военная муштра оставила след и в душах тех, кто был мобилизован в армию для внефронтовой службы, – композиторов Альбана Берга, Пауля Хиндемита, Артура Онегера.

Первая мировая война, ставшая «трагическим прологом XX века», изменила предназначение искусства: оно превратилось в «сейсмограф», регистрирующий подземные толчки времени потрясений, в психограмму всплесков нарастающего безумия мира. Искусство не давало человечеству успокоиться, забыть, уйти в иллюзии. Оно ощутило глубину назревающих перемен задолго до наступления социально-исторических событий и зафиксировало свои предчувствия вспышкой новых разнообразных по устремлению художественно-эстетических тенденций в живописи, литературе, музыке. Их противостояние классико-романтическим

опорам европейской культуры, парадигмам творчества носило открытый, подчас вызывающий бунтарски-эпатажный характер.

Импульс их появлению дал символизм, пробудивший чуткость к скрытым, смутно-неопределенным голосам души. Символизация образного мышления стала ведущей чертой искусства рубежа XIX–XX веков во всех индивидуальных художественно-творческих формах (Малларме, Верлен, Метерлинк, д'Аннунцио, Дебюсси в «Пеллеасе»), неся тревожные пророчества грядущей катастрофы. Обостренность реакций, проявляющихся в экстатической или, в противовес, истончающейся до бесплотности форме, фиксация неожиданных деталей, интерпретируемых как сигналы иных времен и пространств, интерес к мифопоэтическим мотивам сна, ночи, смерти как олицетворениям фатального, наконец, исповедальный лиризм, отстраняющий авторское обобщение неповторимо-личностным проживанием темы, – все это приближало рождение новых форм художественного мироощущения, вело к открытию непривычной стилистики.

В отличие от антивоенной литературы – романа-хроники А. Барбюса «Огонь», романов-исповедей Э.М. Ремарка «На Западном фронте без перемен» и Э. Хемингуэя «Прощай, оружие», романа-обличения Ричарда Олдингтона «Смерть героя» – в новых формах, позже названных модернистскими, тема войны, ее массовых убийств, тягот окопной жизни, внутреннего одичания или опустошения, не была показана. Они условно передавали атмосферу «времени испытаний», в котором исчезает полнота человеческой жизни и, как следствие, предметно-вещественные и чувственно-эмоциональные способы выражения. Главным становится внушение страха перед

необъяснимыми силами разрушения или стремление отстранить творчеством трагическую бессмысленность современного мира.

Иносказательность в опоре на метафору – прием художественного «кодирования» смысла, смена фокуса восприятия явлений, открывающая их необычные связи, скрытые подтексты – обретают первенство в фонде выразительности предвоенного искусства. Эту особенность превращения реальности в инобытие, «живой» формы – в идею испанский культуролог Х. Ортега-и-Гассет выразил симптоматичным для эпохи понятием «дегуманизация культур». Не вмещающий в человеческое сознание мир приближающегося апокалипсиса требовал его преодоления – отказа от художественных форм натурализма и романтизации. Изжились они постепенно.

«Безумие грядущей тени войны» (В. Мушг) первыми ощутили поэты и композиторы экспрессионистского модуса видения. Воспринятые современниками как пророки наступающего «конца света», экспрессионисты на самом деле шагнули навстречу непознанной ранее в искусстве сфере пограничной психики, открытию переживаний, находящихся на грани сознания и подсознания. «Захлестывающие» человека в момент потрясений паника, ужас, лихорадочная нервозность или оцепенение чувств определили эмоциональный тонус творений довоенного экспрессионизма. Он изменил содержательный план их искусства, внешне связанный с привычными мотивами: портретным, пейзажным, жанрово-ситуативным отражением мира – в живописи, передачей лирико-психологических состояний личности – в поэзии и музыке. Однако характерной чертой искусства экспрессионистов стала, по

мнению искусствоведов, двухслойность образности с определяющей ролью скрытого эмоционального плана. Новая природа эмоциональной реакции отличалась невиданной концентрацией художественного самовыражения, проявляющейся в пластических формах экспрессионистского стиля динамической деформацией предметности, в литературно-поэтических текстах – перенасыщенностью образов символикой, в музыке – трагическим обострением исповедального лиризма.

Смятение потрясенной души в художественных представлениях довоенного экспрессионизма было столь обострено, что становилось выражением идеи «нестерпимости жестокого мира». В конвульсиях «я» скрыто звучали мотивы отчуждения от мира катастроф и одновременно общечеловеческий протест против «тотального разрушения». О «духовной инфляции» (К. Краус), «страшном общественном разочаровании» (В. Луначарский), «скольжении европейской культуры в бездну» (Г. Гофмансталь) сигнализируют картины экспрессионистской группировки «Мост», музыкальный театр А. Шенберга, поэзия творческих объединений «Буря» и «Действие», проза Ф. Кафки и Л. Франка, пьесы Ф. Верфеля, Р. Зорге. Тема войны не обретает в них картинно-образного воплощения, скорее слышны экзистенциальные мотивы неблагополучия, кризиса мира, ощутимые в настроениях трагических предчувствий, тоски по «ушедшему времени счастья», в авторском сострадании людям, раздавленным трагическими обстоятельствами. Этот строй трагического лиризма свидетельствовал об условно-символической или метафорической форме передачи образов «грядущего безумия мира». Возрастание роли иррационализма в развертывании сюже-

тов, прорывы в сферу мистики и трансцендентализм в показе душевной драмы героев, их обезличенность для фиксации сверхчувственного метафического плана или подсознательных реакций в жизни сознания литературовед Н. Павлова объясняет попыткой передачи «надвигающихся перемен, еще не нашедших выражения в фактах» [6, т. 4, с. 540].

Экспрессионизм стремится не столько анализировать и обобщать проблемы действительности кануна Первой мировой войны, сколько выявляет в зеркале субъективно-личностной рефлексии художника скрытые в окружающем мире тревожные изменения, предвещает трагическое грядущее, предостерегает человечество от непоправимых ошибок.

Неприятие жестокости людей, агрессии их поступков определяет позицию ряда творцов предвоенного периода, она сформулирована, например, немецким художником-анималистом группы «Синий всадник» Ф. Марком, который именно этими соображениями объясняет пристрастие к изображению животных. Он рисует их в резкой графической манере, эскизно, расчленяет и смешивает фрагменты их тел, предвещая хаос разрушения.

В музыкальном экспрессионизме идея дисгармонии мира раскрыта в вечных сюжетах человеческого одиночества (монодрама «Ожидание» и драма с музыкой «Счастливая рука» Шенберга) с помощью моделирования состояний страха, предчувствий смерти как «новой структуры душевного переживания» (М. Друскин). Способом передачи спонтанно неосознанных реакций человека на приближение неумолимого конца стала деформация эмоционально-психологического «словаря», выработанного в эпоху романтической «исповеди души».

Погружение его в «вакуум» децентрализации ладотональных и дисфункции гармонических отношений привело к деструкции музыкального формообразования: на смену целостности и целенаправленности монологического высказывания пришел «поток эмоций» – регистрация мощных всплесков психической энергии – как суггестивный символ «внутреннего распада» личности.

Поиск разных способов деформации – показ непривычно отчужденного взгляда на реальность и традиционный опыт ее воплощения стал определяющим в художественном раскрытии потрясений военного времени. Если композиторы-экспрессионисты Новой венской школы (А. Шенберг и его ученики) применяли этот метод в сфере психологического содержания, открыв в музыке рефлексивно отчаяния и боли, то француз М. Равель прибегнул к технике условной стилизации. Ортега-и-Гассет уподобил эту технику «оптической призме», изменяющей облик жизненно-достоверных форм; «стилизовать – значит деформировать реальное, дереализовывать», – отмечал культурфилософ в эссе «Дегуманизация искусства» [5, с. 244].

В творчестве Равеля техника стилизации определяла композиторское письмо, начиная с консерваторских фортепианных сочинений (Античный менюэт, Пavana почившей инфанте, Сонатина). Однако впечатления военной службы в действующей армии, госпитали, потеря друзей в сражениях преобразили свойственный ему эстетизированный подход к музыке. Конструктивное и тембровое осовременивание эталонных жанров старофранцузского классицизма обогатилось в известной фортепианной сюите «Гробница Куперена», завершенной в 1917 году (вскоре после демобилизации композитора по состоянию

здоровья), «дыханием пережитого». Задуманная к 250-летию со дня рождения создателя французской клавесинной школы – в знак почтительного преклонения – сюита стала одновременно памятью погибшим на полях военных битв: каждая из пьес шестичастного цикла посвящена одному из убитых друзей Равеля. «Le Tombeau de Couperin» – произведение-эпитафия, одно из первых в череде «мемориальных» жанров музыки XX столетия. В нем трагический мотив «памяти ушедшим» воплощен в характерной для 10-х годов манере «музыкального подтекста». Отзвуки войны словно впечатаны в «амальгаму зеркала» великих традиций французской культуры. Старинные полифонические формы и танцы равелевской музыки, сохраняя благородный дух прошлого, окутаны атмосферой сдержанной печали, «местами почти тоскливой» (по замечанию музыкального критика Э. Журдан-Моранж), приглушенными светотенями, щемящими подголосками и органными контрапунктами, напоминающими «капающие слезы» или колокольный набат. Преобладающий в пьесах минорный круг близких тональностей омрачается в кульминационном разделе цикла сдвигом в «многобемольную» сферу и дорийской окраской лада, необычными модуляциями, появлением сложных по составу «пространственных» аккордов. Музыкальный язык насыщается оборотами драматического «словаря» – ламенто в Фуге, хроматические попевки в ритме сицилианы в Форлане, остинато баса, крещендирующее к фортиссимо, и движение в характере чаконны – траурного шествия в трио *à la Musette* Менуэта – трагической кульминации сюиты. Именно в этом эпизоде в интерпретации многих пианистов словно звучит погребальный колокол памяти павших в сражениях страшной войны.

Равель преломляет стилизованные модели старинных жанров сквозь призму современного мышления. Он «оживляет» в крайние части необарочной сюиты (Прелюдию и Токкату) темпо-ритмы новой эпохи – образы «бега времени» и концентрирует в звуковом процессе сюиты, внешне кажущемся «калейдоскопом» картинок о прошлом, логику динамичного сонатного сопряжения образов, действенной драматургии, полицикличности. Главным «узлом» в выражении антивоенного замысла Равеля становится центральная фаза сюиты: в череде танцев отчетливо проступают образы беззаботной прежней жизни (Ригодон) и их трагического крушения (сопоставление основного раздела Менуэта и Мюзетта-трио). Галльская вера в будущее, в созидательные силы, несломленный дух ощутимы в последовательном, хотя и трудном, восстановлении ясности изложения, о чем свидетельствует «оживление» далеких тональностей, установление в музыке просветленной атмосферы и постепенное насыщение звучания в финале сюиты «светом» мажора, гармонической красочностью, упругим стаккатным ритмом безостановочного движения.

Стремлением искусства защитить себя от трагедий социума можно отчасти объяснить отказ от предметно-чувственных форм реальности, считавшихся в новоевропейской культуре основой художественного образа. Незадолго до войны призыв к преодолению программности и повороту к «чистой музыке» высказал Ф. Бузони в своем «Эскизе новой музыкальной эстетики», его поддержали многие композиторы разных поколений – И. Стравинский, П. Хиндемит, А. Казелла, Х. Тиссен, М. Буттинг. Мышление «абсолютной музыкой» – уход в барокко и раннеклассические приемы – освобождало переживших время Первой мировой вой-

ны от концептуального осмысления ее «уроков», рождало иллюзию обретения свободы от «схваток и битв», ухода в надмирное. Но «ритмы тревожные» и напряженная экспрессия музыки проступали независимо от замысла произведения, свидетельствуя о присутствии атмосферы смутного времени.

Сходно решает идею «абсолютной живописи», которой «незачем заимствовать для своего языка... внешние формы» [1, 55], В. Кандинский – глава содружества «Синий всадник». Суггестия цвета и линии, абстрактные формы позволяли (по мнению художника, изложенному в его теоретических трудах) в символической форме выразить мир «чистой духовности», «воспринимаемой только смутным чувством, предчувствием» [2, с. 45]. Однако лишь неопытному взгляду кажется, что в «Композициях» и «Импровизациях» Кандинского изжит трагический «дух эпохи», за обманчивой декоративностью живописи художника ощутимы напряженные пульсации истории, в стремлении духа разорвать оковы несовершенной чувственной формы для обретения высшей свободы в эстетическом самовыражении угадывается противостояние формам искусства прошлого, неспособным воплотить грядущее.

В искусстве 1910-х годов еще не были открыты средства выразительности свершающихся общественных расколов, возможен был только путь ломки старых непригодных форм. Симптоматично, что почти одновременно возникают эпатажные проявления этой тенденции – дадаизм и сюрреализм. Первый из них уничтожает реальность как источник искусства, фиксируя ее обесцененность, лишение смыслов. В методе сюрреализма, открытом Г. Аполлинером, акцентируется фарсово-мистифицированный способ воплощения в искусстве реально-

сти, иносказательное и одновременно злободневное отражение идей. Сходно будет мыслить в ряде картин С. Дали («Предчувствие гражданской войны», «Горящий жираф»). Сюрреализм предстает в них выразителем «сознания эпохи, выбравшей... войну как форму существования цивилизации» (М. Кантор). Сюрреализм не сострадает жертвам войны, он особым зашифрованным языком «стенографирует» ее бесконечные мутации, превращая войну в «миф о войне» [см. 3, с. 74]. Но этот художественный прием открыт гением-одиночкой, рожден уникальной природой его таланта и к тому же инициирован предвестниками другой, еще более кровавой, Второй мировой войны. К опыту художественного осознания ее трагедий готовит послевоенное искусство 1920-х годов.

В литературе, поэзии и живописи того времени открыто заявили о себе тема и образы завершившейся войны. Фиксируя свое смятение в формах предельно обостренных переживаний, послевоенное поколение художников и поэтов-экспрессионистов выражало общечеловеческую боль, сострадание к бессмысленно загубленным жизням. С антивоенной прозой сближается черно-белый мир офортов О. Дикса «Война» и М. Пехштейна «Битва на Сомме», изображения искалеченных людей Э. Хеккеля («В лазарете»), инвалидов на послевоенных улицах Г. Гросса («Продавец спичек»). Манеру их письма отличает резкая графичность рисунка, динамизм и экспрессия деталей. Во многом близка аскетизму военной графики поэзия послевоенных лет: лишенный полутонов образный строй, оперирование символами или гиперболами, монтажно-«телеграфный» склад письма с нарушением логических связей или мотивировок вызывают эффект «эмоционального замыкания», травматического шока.

Гуманистический протест против бездушной империалистической эпохи, против попрания духовных ценностей и человеческого достоинства, таким образом, обрел социально-историческую рельефность, но окончательное преодоление визионерского апокалиптического сознания требовало времени. Ощущая себя в эпицентре катастрофы, страдая неизжитым страхом пережитого, в большинстве случаев экспрессионизм отражал войну как внеисторическое время потрясений. «Даже о войне, – отмечал немецкий критик К. Пинтус, – о войне, которая уничтожила многих ... поэтов, рассказывается не вещественно-реалистически; она присутствует как видение, разбухает как всеобщий ужас, растягивается как нечеловеческое зло» [цит. по: 6, т. 4, с. 547]. Отдельное событие, конкретные детали и факты отстраняются для выражения сущности происходящего – трагического духа новой эпохи – в остро личностном восприятии художника-творца. «Между (кажущимися бессвязными. – Г.Е.) строчками, за ними пробивались исключительные события и переживания. Этот занкающийся, отрывистый... голос провозглашал, – как писал поэт И. Бехер, – странное настроение – настроение века» [цит. по: 6, т. 4, с. 552].

В экспрессионистской музыке 1920-х годов прорыва к теме войны не произошло, нововенцы вели поиски новой 12-тоновой композиторской техники, отчасти сближаясь эмоциональным охлаждением и условностью образного строя с проповедниками «чистой духовности». Только музыкальная драма «Воцек» А. Берга оказалась в русле послевоенного экспрессионистского движения. Пьеса Г. Бюхнера о быте гарнизонного городка, лишившем рассудка солдата-денщика, приобрела в оперном прочтении пугающий масштаб и современное звучание. В идее «социального

протеста и сострадания» (Г. Редлих) униженным и слабым звучала мысль о необходимости защиты человеческого в человеке. Музыка Берга, регистрируя крупнение сознания социально ущемленного героя, настойчиво предостерегала об угрозе жестокого мира всем людям.

Трагическая память о Первой мировой войне оказалась навсегда увековечена в леворучных фортепианных концертах, заказанных пианистом П. Витгенштейном, потерявшим на войне руку. На его просьбу откликнулись Р. Штраус, П. Хиндемит, живущий на Западе С. Прокофьев. Возглавил этот список имен М. Равель, создавший одно из лучших своих сочинений – Концерт № 2 D-dur для рояля с оркестром, фактически завершивший творческий путь композитора (1930).

В послевоенных опусах Равеля исследователи замечают усиление драматизма. В хореографической поэме «Вальс» он прорвался в неумолимом нагнетании темпа и звучности, приводящей к неистово-исступленной кульминации. В музыке постепенно разрушается не только цельность композиционной организации, но и функциональные связи аккордов и фактурной ткани. Возникает (согласно авторскому комментарию) эффект «бурного вихря», сметающего приподнято-экстатическую стихию вальсовости, исчезает отчетливость звуковысотного строя, вытесняемая диссонансно-кластерными, «шумовыми» звучностями. Композитор вновь использует принцип деформации материала, намеренной деконструкции, превращая «ганец на краю бездны» – в смерч катастрофы.

В «Болеро» – самом знаменитом сочинении Равеля остигатный ритм танца басков и мелодия в стиле канте хондо создают ответственное сопряжение, движущее крешенди-

рующую форму двойных тембровых вариаций. Многие критики считают, что испанский колорит оркестровой пьесы – химера, фантом, как и ее фольклорно-жанровое название. Стоит прислушаться к мнению А. Сюариса: «Болеро – это звуковой образ зла, которое, быть может, мучило Равеля... и, в конце концов, стало таким страшным, таким жестоким...» [цит. по: 4, с. 234]. Критики видят в «Болеро» подобие «Плясок смерти» старых гравюр, выражение «мрачного беспокойства», так часто преследовавшего композитора, «навязчивую идею кошмара» [Там же]. Несомненно, в неумолимом остинато оркестра воплощен «автоматизм», предвещающий образы нашествия в произведениях, посвященных Второй мировой войне.

Трагический подтекст в «Болеро» – «священном танце боя» (Н. Заболоцкий) сменил открытый драматический пафос музыки Концерта для левой руки. Симфонический дар Равеля раскрылся в нем по-новому: живописность оркестровых красок сменили острые контрасты пронизательно подмеченной французским критиком палитры «цвета войны» – черные, красно-коричневые тона [см. 4, с. 250]. Впервые композитор создает музыкальное полотно, сопоставляемое по размаху с лучшими антивоенными опусами своих современников. Сочинение мэтра французской музыки стоит особняком в его творческом наследии, отмеченное масштабностью замысла и вдохновенной изобретательностью письма. Бетховенский тип мышления понадобился Равелю для почти сюжетно-картинного развертывания темы войны – в динамичной конфликтной сонатной форме с поэмой трансформацией музыкального материала. Одночастная композиция оказалась насыщена образностью впечатляющего охвата – суровой патетикой, герои-

ческой действенностью, поистине романтической лирикой, воплощающей неизжитую в военных потрясениях веру в возвышенные чувства, гротескной характерностью, агрессивной наступательностью, наконец, эпической мощью преодоления. Все основные разделы композиции соотносятся по принципу образно-эмоциональных «словом», но внутри каждого обнаруживается стержень целенаправленного развития неукротимой силы, всякий раз завершаемый «срывом».

Рельефная зримость «событий» равелевской музыки возникает из-за концентрации в темах Концерта жанровых моделей – ритуальной поступи в характере сарабанды противостоит тихая, изысканно гармонизованная колыбельная, токатность с неожиданным внедрением пауз, сменяет зловеющий мотив *Dies irae*, пафос героического марша оттеняет торжественная гимничность; в каденциях рояля ощутима стихия по-органному мощного прелюдирования. Равель дает этот «словарь» в «оправе» неповторимого авторского стиля, отмеченного гибким взаимодействием классицистских, романтических, современных приемов музыкального языка.

Наследуемые из «интонационного фонда» прошлых эпох знаки выражения смысла применяются Равелем по методу «обобщения/обличения через жанр», позволяя раскрыть стихию сопротивления агрессии войны: противопоставление жизни – натиску смерти, преодоление испытаний силой духа. Композитор прибегает к дорийскому ладу и сложнейшей технике пианизма, сдвигам в далекие тональности, «мерцанию» мажорно-минорных созвучий, чтобы выразить «спартанское» мужество борющегося человека. В возникающих миражах проникновенного лиризма передана неуничтожимая в сердцах людей мечта о красоте, счастье, человечности. Опора на драматургию волново-



го нагнетания, контрастных прорывов и драматических срывов позволила композитору «схватить» пульс батальности. Сложнейшая многозвучная регистрово-полноценная фактура, гениально создающая иллюзию двухручного исполнения, рождает в момент звучания музыки Концерта широкий спектр ассоциаций, вызывает невольные параллели с картинами-фресками о «бедствиях войны» Ф. Гойи, П. Пикассо.

Первая мировая война изменила европейцев: кардинально изменился общественно-экономический уклад их жизни, вставший «на рельсы» индустриализации и научно-технического прогресса, отчетливо проявились кризисные черты в сфере духовности – впервые было подвергнуто сомнению существование этико-эстетических абсолютов. Война вселила в подсознание каждого человека страх перед будущим, распатала чувство «базового доверия» реальности. Искусство отреагировало на происходящее поиском средств передачи изменений во внутреннем мире человека, его апокалиптических настроений, состояния нарастающего отчуждения. Фиксация скрытой тревоги, трагических предчувствий стала ведущей задачей разных стилевых течений 1910-х годов во главе с экспрессионизмом. Обостренность чувствования, деформация предметности, теряющей узнаваемость облика и конкретику деталей, – таковы приметы «эскизов» новой образности современного искусства. В ней становятся значимыми подтексты, символы – трагические «коды» XX столетия.

Война определила векторы развития послевоенного искусства. Наряду с уходом в гармонию законов «чистой музыки», выражающей (по удачно произнесенному Стравинским афоризму О. Уайльда) только «самое себя», искусство «спустилось с небес

на землю»: открыло дорогу «джазовой эпохе», изображению «мира улиц и площадей» (Ж. Кокто), современных «досугов человечества» (Б. Асафьев). Но послевоенное искусство помнило о своей главной миссии – всматриваться в сущность судьбоносных явлений, осмыслять движущие силы времени, писать духовную историю человечества.

В этом русле начата Равелем «летопись» первой «Великой войны». Средствами симфонической драматургии конфликтного типа, жанровой персонификации и трансформации тематизма, наследуя и переосмысляя классико-романтические традиции, французский композитор воплотил военную коллизию. Картинно-театральный план решения образного строя, драматургия нарастаний и срывов, монтажный тип организации звукового процесса, целостность формы, достигаемая за счет общей интонационной основы контрастных эпизодов, – таковы универсальные принципы воплощения Равелем темы войны как испытания, увиденного глазами современного художника и раскрытого современным языком. Музыкальная концепция леворучного Концерта станет в дальнейшем ориентиром для ряда значительных симфонических произведений «о войне и мире», появившихся «роковых – сороковых» (Б. Бриттен «Симфония-реквием», Д. Шостакович «Ленинградская симфония» № 7, А. Онеггер «Литургическая симфония»). Но пока в послевоенные годы – время недолгой, как оказалось, стабилизации общественно-исторической жизни Европы – люди верили, что страшное наваждение «кровавой бойни» навсегда ушло в прошлое.

#### Литература

1. Кандицкий В. О духовном в искусстве. – Нью-Йорк: Международное литературное сотрудничество. – 1967. – 159 с.

2. *Кандинский В.* Текст художника: Ступени. – М.: ИЗО НКП, 1918. – 56 с.

3. *Кантор М.* Химера Гражданской войны. Story: Обыкновенные судьбы необыкновенных людей. – 2014. – № 5. – С. 74–82.

4. *Мартынов И.* Морис Равель. – М.: Музыка, 1979. – 335 с.

5. *Ортега-и-Гассет Х.* Дегуманизация искусства. Самосознание европейской культуры

XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. – М.: Политическая литература, 1991. – С. 230–263.

6. *Павлова Н.* Экспрессионизм. История немецкой литературы: в 5 т. Т. 4 / под ред. Н. Балашова. – М.: Изд-во АН СССР, 1968. – С. 536–564.

## TRAGIC TRACE OF THE FIRST WORLD WAR IN EUROPEAN ART AND MUSIC

G.A. Eremenko

Novosibirsk State Glinka

Conservatory (Academy)

erema49@mail.ru

The article is written for the centenary to the First World War. It presents the most significant examples of reflection on this topic in music and other arts. There are characteristics of art methods of its disclosure, changes in approach during the period of the war and postwar years. The modernist tendencies of creation are the focus of the author. They are united by aspiration to conditional transfer forms of the images of war, the importance of the symbolic subtext. The art of German Expressionism is presented, which had found out the deformation of the real life forms for the transmission of a new type of experience – a sphere of the subconscious. It was shown the path of the appeal of the artists and composers to the stylization and forms of “pure” art as an expression of their opposition to the reality of the tragic world. Allegorical forms of the embodiment of the theme of war replaced antiwar prose realism in 20s. In post-war art and poetry it was noted a combination of reflexive, symbolic and picturesquely shaped embodiment of military theme. Musical art of this time offers a conceptual solution for the military theme for disclosure of the humanistic ideas - confrontation of experiences. It is emphasized the interaction of classico-romantic ways to generalize this problem with conditional methods of expression, innovations in stylistics.

**Key words:** the theme of the war, tragic images, devices of art expression.

### References

1. Kandinskiy V. *O dubovnom v iskusstve*. [The spiritual in art]. New York: Mezhdunarodnoe literaturnoe sodruzhestvo Publ., 1967. 159 p.

2. Kandinskiy V. *Tekst budozhnikov. Stupeni* [Text of the artist: The steps]. Moscow: IZONKP Publ., 1918. 56 p.

3. Kantor M. *Himera Grazhdanskoj voiny. Story: Obychnennye sudby neobyknennyyh lyudey* [Chimera of the Sivil war. The usual fates of unusual people]. 2014, №5. P.74–82.

4. Martynov I. *Moris Ravel*. Moscow: Musyka Publ., 1979. 335 p.

5. Ortega-i-Gassset H. *Degumanizatsiya iskusstva. Samosoznanie evropeiskoy kultury XX veka: Mysliteli i pisateli Zapada o meste kultury v sovremennom obschestve* [Dehumanization of Art // Consciousness of European culture of the XX century: Western and writers about the place of the culture in modern society]. Moscow: Politicheskaya literatura Publ., 1991. P. 230–263.

6. Pavlova N. *Ekspressionis. Istoriya nemetskoy literatury: 5t. T.4/ pod red. N. Balashova* [Expressionism. The history of German literature: in 5 books. B. 4. Moscow: ANSSSR Publ., 1968. P. 536–564.