

ДРАМАТУРГИЯ ОБЪЕКТИВНОГО И СУБЪЕКТИВНОГО В СИМФОНИЯ № 3 «СНЫ СОЛДАТСКИЕ» ИГОРЯ КОВАЧА

В статье рассматриваются особенности соотношения объективного и субъективного в Симфонии № 3 «Сны солдатские» украинского харьковского композитора XX века Игоря Ковача (1924-2003).

У статті розглядаються особливості співвідношення об'єктивного і суб'єктивного у Симфонії № 3 «Сны солдатские» українського харківського композитора XX століття. Ігоря Ковача (1924-2003).

The article considers correlation peculiarities of objective and subjective in Symphony №3 «Soldier's dreams» by I. Kovach (1924-2003), a Khakhov Ukrainian composer of the XXth century.

Мне, как и многим советским людям, пережившим войну, до сих пор снятся ее ужасы – вой и грохот падающих бомб и снарядов, разрушенные и сожженные города и села.

Время не стерло в нашей памяти крики отчаяния беженцев на пыльных фронтовых дорогах; невозможно забыть горе людей, потерявших своих родных и близких.

Мы помним слезы наших матерей и жен, провожавших нас на войну. Именно они, эти простые советские женщины, стали воплощением того бесконечно дорогого образа, имя которому Родина.

Не спится ветерану. В сердце солдата стучится память, память о павших друзьях, которым так и не суждено было состариться. Время бессильно перед их молодостью, их подвигом.

Спите, солдаты, и пусть приснится вам наша Победа – Великая Победа, которая принесла жизнь и будущее человечеству.

С этими мыслями и чувствами я писал Симфонию №3 «Сны солдатские».

Игорь Ковач

Третья симфония Игоря Ковача представляет собой вершину симфонического наследия композитора. Написанная в 1985 году – в сорокалетнюю годовщину Победы, она являет собой авторское осмысление трагедии Великой Отечественной войны. Причем осмысление, которое одновременно представлено в нескольких плоскостях: личностно-субъективной и общечеловеческой объективной. Пересечение точек зрения имеет во многом автобиографическое обоснование, поскольку композитор

сам был фронтовиком¹, дошел до Берлина, соприкоснувшись с войной и «изнутри», и «снаружи». Цель данной статьи заключается в выявлении закономерностей соотношения объективного и субъективного планов в концепции и драматургии симфонии.

В гносеологии индивидуальное (точнее, индивидуально-личностное) – то, что может быть рационально представлено в виде системы индивидуальных значений, включающих в себя личностные смыслы, чувственную ткань сознания и эмоциональную окрашенность. Оно имеет ярко выраженную субъективную направленность и «погружено» в ценностно-смысловую структуру субъективной реальности сознания субъекта» [1, с. 81]. В противовес индивидуальному объективное – то, что «принадлежит самому объекту и не зависит от субъекта» [1, с. 82] и представляет характеристику знания, его независимости в плане содержания от человека и человечества.

Проецируя эти типы знания-осмысления на концепцию симфонии Игоря Ковача «Сны солдатские», отметим, что композитор акцентирует личностный аспект, представляя его как совокупность опыта различных людей, соприкоснувшихся с войной. Личностный аспект выступает специфической призмой, сквозь которую представлена в симфонии И. Ковача война и ее трагедия, – призмой переживания и памяти. Он обозначен композитором посредством названия – «Сны солдатские» – и авторского предисловия, которое можно рассматривать как обобщенную программу сочинения, фактически разъясняющую название. Объективный план, заявленный в симфонии, также связан с военными событиями, которые выступают как событийная данность; он определяется масштабами трагедии, которая охватывает, по сути, все человечество, превышая рамки личностного. Таким образом, в концепции симфонии изначально закладываются две позиции: 1) война, как категория внешняя, и, учитывая временную отдаленность (40 лет), – абстрактная; 2) тот комплекс переживаний, который она оставила в сердцах очевидцев – солдат, матерей, жен. Посредством этого комплекса переживаний происходит оценка трагедии войны.

Сложность взаимодействия указанных позиций, их постоянное переплетение определяет особенности структуры: симфония одночастна, однако при этом поражает масштабностью, многотемностью и многоэпизодностью, внутренней контрастностью. С точки зрения формы,

¹Во время Великой Отечественной войны И.К. Ковач воевал солдатом артиллерийских частей на фронтах Белорусском и Прибалтийском (согласно данным другой автобиографии нес службу в I и II Прибалтийских фронтах).

симфония в самом общем плане строится по принципу репризной 3-хчастности (*ABA*₁). Для нее характерен контрастно-составной принцип организации, где целое монтируется из контрастных фрагментов – эти фрагменты можно уподобить кадрам киноленты. Специфической особенностью симфонии оказывается отсутствие развития, характерное для всех тем. Отсюда постоянные чередования целостной темы, ее фрагментов с отстраняющим фактурным комплексом. Используемые композитором приемы: стоп-кадр (внезапная остановка действия), смена планов, наплывы и др., способствуют созданию особой драматургии – панорамной, причем, составляющими этой панорамы становятся не кадры военной хроники, не картины войны, а переживания по поводу событий войны, память войны. В свою очередь темы (тематические эпизоды) являются актуализацией продуктов памяти.

Произведение открывается трагическим, суровым вступлением (*Adagio, delicatente* размер 4/4). Оно звучит тонально неустойчиво за счет кластеров, хроматических оборотов. С точки зрения инструментовки интерес представляет задействование в нем ударных инструментов без определенной высоты звучания (треугольник, коробочка, малый барабан, там-там, тарелки, большой барабан)². Указанные особенности придают вступлению становящийся характер.

Вступление включает четыре тематических элемента: *1-й элемент* – мерный сухой стук коробочки, символизирующий абстрактный отчет времени, и кластеры у арфы и фортепиано, которые можно уподобить «курантам», своими ударами отмечающим важные моменты времени и символизирующие момент проживания времени. *2-й элемент* вступления представлен неустойчивым хроматизированным мотивом попевочной структуры, звучащим на фоне кластера у первых скрипок, – это как бы первичное мелодическое начало, создающее атмосферу напряженного ожидания, аккумулирующее энергию, которая развернется в активное движение центрального раздела. Объемное октавное звучание тембра вибратона создает эффект отстраненности и объективности. *3-й элемент* вступления, отданный маримбе, звучит на фоне неустойчивых кластеров арфы и фортепиано и стука коробочки. Основной мотив построен по квартам, не имеет определенной тональной основы, что придает ему характер ирреальности. *4-й элемент* вступления играет самостоятельную роль – он также выступает знаком ирреальности. Эффект ирреального звучания возникает за счет переливов тридцатьвторых у арфы, *glissando*

² Произведение написано для полного состава симфонического оркестра с расширенной группой ударных инструментов и меццо-сопрано.

вибрафона, кластера у арфы и фортепиано, «незаполненных», «пустых» аккордов (без терцового тона) у колокольчиков.

Несмотря на то, что четыре элемента вступления различаются друг от друга, для них характерен эффект «накопительности»: так, 3-й и 4-й элементы включают составляющие 1-го элемента (стук коробочки и кластеры соответственно).

В контексте концепции симфонии вступление играет важную смысловую роль. В нем задаются смысловые константы, вокруг которых развивается действие симфонии. Это явления высшей объективности: время (1-й элемент), ход которого не зависит от частной человеческой жизни; ожидание (2-й элемент) как предвестник дальнейшего развития; ирреальность (3-й и 4-й элементы) как дистанцирующий (точнее, отстраняющий) фактор, дающий возможность объективной оценки событий. В свете авторского предисловия указанные константы приобретают семантическое значение памяти. Кроме того на протяжении всей симфонии четыре элемента вступления играют роль «связок» между контрастными разделами.

Раздел *A* представляет собой последовательную экспозицию двух типов восприятия, двух планов: иллюстративного, связанного с военными событиями, и психологического, рефлектирующего. Он написан в 3-х частной репризной форме (aba_1), где крайние разделы соответствуют первому из указанных планов, средний – второму.

Основная тема раздела *a* (*Allegro. Con smania, es-moll*) маршеобразная, волевая; она строится по восходящим квартам, причем каждый звук акцентируется, звучит у всего оркестра на *ff*, заполняя всю партитурную ткань. Из пульсации и отдельных квартовых призывов, которые вначале звучат фрагментарно, рождается целостная тема – марш обобщенного характера, в котором композитор концентрирует наиболее характерные для данного жанра элементы: предваряющий квартовый ход, пунктирный ритм, уравнивание противодвижением, тембр духовых и ударных инструментов. Отсутствие развития, чередования целостных проведений темы и ее фрагментов с волевым, героическим фактурным комплексом (триоли у меди, акценты) ассоциируется с актуализацией продуктов памяти. Отметим, что каждый такой «продукт» обрамлен материалом вступления.

В серединном разделе *b* (*Larghetto. Addolorando*) доминирует иное состояние, включается совершенно другой план восприятия действительности. Тема (вернее, тематическое зерно) обозначивает лирико-трагедийную сферу, становясь символом личностной трагедии, которая

разрастается до вселенских масштабов в кульминации всего произведения (конец разработки). В теме два элемента: 1) интонация скорби, плача в мелодии (знак лирического *lamento*); 2) мерная поступь в басу (жанровый знак траурного марша). Главная тема среднего раздела – 2-хтактовый мотив, то прерывающийся, то вновь возобновляющийся, как стон, всхлип, который в последствии перерастет в широкую лирико-трагическую тему, – звучит на фоне равномерного *ostinato* (нисходящая кварта в октаву у арфы) и тянущейся педали у скрипок и альтов. По своему содержанию, это мотив напряженного ожидания, он подчеркивает состояние внутренней сосредоточенности, противоположное действительности, целеустремленности предыдущего раздела. Маршевость, которая заложена в теме, в данном случае объективирует трагедию, переводя переживания из личного плана во всеобщий (соборный).

Реприза a_1 динамизирована в фактурном отношении: задействован весь диапазон оркестра, звучание все время *tutti* на *fff*, усилены элементы маршевости (пунктирный ритм, ударные инструменты). Особенностью репризы является точное повторение ее материала (композитор отметил в партитуре две вольты), утверждающее героическую образность.

Укажем, что в дальнейшем развитии материал маршевого раздела *A* постепенно сокращается (прежде всего в количественном плане), вытесняясь лирико-драматической образностью; отстраненный, панорамный взгляд «сквозь призму марша», сменяется актуальным планом переживаний, реализуемых посредством лирических тем.

Форму второго раздела симфонии можно рассматривать как 2-х частную (*AB*), где неконтрастные разделы находятся в едином образном модусе, но выражают два типа внутреннего отношения: *A* – образ-плач, который сконцентрирован на самом себе и решен в личном плане; *B* – образ-плач, который развертывается до уровня соборного оплакивания, одновременно дающего оценку происходящего.

Раздел *A* (*Andante, g-moll*) включает три проведения темы-плача, которые «разбиваются» вторжением (прорывом) маршевой образности. Тема-плач диатонически устойчива; она звучит у скрипки соло, в интонационном плане для нее характерно сочетание малосекундовых «плачевых» интонаций, восходящего квартового хода и трехкратное утверждение наивысшей точки (в первом проведении отмеченное штрихом *marcato*). Начальный мотив темы очерчивает контуры средневековой секвенции *Dies irae*, связанной с образом смерти, но в ракоходном движении. Несмотря на то, что сама тема не несет в себе ничего зловещего, являя собой «плач-колыбельную», семантика *Dies irae* подчеркивается

посредством «курантообразных» ударов (кластеров на *p* в большой и контроктавах) у фортепиано, а также хроматизированным ходом восьмыми у контрабасов, напоминающим пассакалию и вносящим ощущение ирреальности.

Для первого проведения темы характерна рассредоточенность. Ее первый фрагмент не завершен, прерываясь кластерами из вступления; второй фрагмент как бы подхватывает мысль с полуслова, что напоминает лирические народные песни, где фразы часто не доводясь до конца, подхватываются, как правило, с середины, образуя текстовый повтор. Таким образом, два фрагмента темы представляют собой проведение единой лирической темы. Второе проведение – более полное, развернутое; в нем усилены «интонации плача», «шаговый» контрапункт в мелодии у контрабасов сменяется мерными четвертями на *pizzicato* и тянущейся педали *tremolo* у альтов и виолончелей. Основная тема звучит как *unison* меццо-сопрано и гобоя. Соединение вокального и инструментального голосов объективирует смысловое наполнение темы-плача, переводя его из сугубо личностного плана во всеобщий. Третье проведение темы отделено вторжением марша, который звучит *tutti* на *fff*; причем марш вводится и завершается «фанфарами» меди, что придает ему характер завершенного кадра. В третьем проведении тема звучит у флейты пикколо на фоне *ostinato*'ного «перелива» у вибратона (тоническое трезвучие с *#IVcm.*), к которому затем подключается «пассакалийный» ход у контрабасов, и «мягкого» кластера у струнных. Отметим, что данное проведение расширено по сравнению с предыдущими – за счет повтора мотивов в середине темы, а также дополнения, в котором явно обозначивается мотив *Dies irae* в увеличении (*d-cis-d-gis*), придавая звучанию более трагический характер.

Следующий «кадр», отделяемый от предыдущего небольшой связкой (1-й элемент вступления), образует лирико-трагедийный раздел, перерастающий в кульминацию симфонии. В кульминационном разделе симфонии две магистральные образно-смысловые линии (лирика и маршевость) достигают своего апогея, образуя кульминацию. Лирическая линия образует трагедийную кульминацию, которая сменяется маршевой – героической кульминацией. Таким образом, разноплановые кульминационные зоны представлены как завершенные кадры-картины.

Раздел *Andante. Con dolore (a-moll)* в своей основе содержит лирико-трагическую тему. Ее особенностью является жанровая двойственность: с одной стороны – это лирическая тема, с другой – в ней можно усмотреть признаки траурного марша. Лирика сосредоточена изначально у высоких

деревянных духовых инструментов (флейта, гобой). Она звучит в сексту (затем в терцию) и строится на плачевых малосекундовых интонациях. Маршевый компонент составляют квартные «шаги» у виолончелей и контрабасов на *pizzicato*. Их можно ассоциировать с поступью человека, шагающего из последних сил. Особую роль играет падающий «мотив-жест» у фагота (затем он будет звучать у кларнета), придающий теме особую безысходность.

Развитие темы включает 4 фазы, раскручивающиеся подобно спирали: от зарождения тематического ядра, прерывающегося мотивами-«связками», до кульминационного четвертого проведения, являющегося кульминацией всей симфонии. Каждая фаза характеризуется сменой тональности: 1-я фаза – *a-moll*; 2-я фаза – *c-moll*; 3-я фаза – *c-moll*; 4-я фаза – *f-moll*. Последняя фаза включает в себя два этапа: подход-нагнетание, и, собственно, кульминацию.

В контексте авторского предисловия тему можно трактовать как «тему-плач», «тему-стон». Это плач и стон матерей, жен, которые потеряли на войне детей, мужей. Это женский плач, проклиная войну, которая забрала столько невинных жизней. Представленный в первом проведении как плач одного человека, в кульминации он представляет собой соборное оплакивание, когда рыдает вся земля, которая вырастила дочерей, сыновей, но не смогла их уберечь.

Характерной особенностью данной темы является сращивание ламентозной лирики с маршевой, которая здесь выступает объединяющим, организующим началом. Эта маршевость, изначально заложенная в теме при первом ее появлении в виде двух противопоставленных и острающих друг друга пластов, здесь сплавляется, образуя единый маршево-лирический комплекс, сопоставимый с траурно-погребальным шествием пассакалии, сарабанды. Тема развивается, постепенно ритмически видоизменяясь и сжимаясь; четверти и восьмые сменяются восьмыми и шестнадцатыми, затем сплошь шестнадцатыми. Кластер у медных инструментов, внезапно обрывающий звучание *tutti*, знаменует начало третьего репризного раздела, вновь обращая к маршевой образности.

Облик маршевой темы остается фактически неизменным и в плане фактуры, и с точки зрения развертывания мелодики (широкий диапазон, постепенное уплотнение фактуры), особенности гармонии (большое количество хроматизмов, альтерированных ступеней). Вместе с тем, возвращение начальной маршевой темы не является логическим итогом

симфонии, поскольку дальнейшее развитие данного раздела выводит на иной уровень осмысления трагедии, заключенной в данной маршевой теме.

Постепенное разрежение партитурной ткани, «исстаивание» звучности до одного-единственного звука (у виолончелей и контрабасов) придает зловещей силе черты эфемерности, что дополнительно подчеркивается появлением элемента-«связки» (3-й элемент вступления – мотив у маримбы и 1-й элемент – удары коробочки (*Sostenuto*)).

Действительной кульминацией всей маршевой линии становится новая тема в тональности *D-dur* (*Maestoso con ilarito*). Новая тема-апофеоз построена на ритмических восходящих триольных фигурах и пунктирном ритме. Она звучит в миксолидийском ладу *d* у фаготов, контр-фагота, тромбонов, тубы и контрабасов на фоне арпеджированных аккордов у струнных инструментов и аккордовой педали у деревянных духовых (кроме фаготов и контра-фагота). Волевой, призывно-утверждающий характер новой темы подчеркивают литавры (мотив-ход по ч.4). Концентрация энергии темы достигается и посредством временного сжатия – смены метра (2/2) и масштабного сокращения темы (тема монолитной структуры занимает 4 такта).

Последовательная полифонизация фактуры, смена тональности приводит к вершинной точке данного «кадра» – музыкальной цитате из песни военных лет «Прощание Славянки» (музыка В.Агапкина, слова В.Лазарева), ставшей символом мужества, стойкости, любви к Отечеству.³

Краткое возобновление первоначальной маршевой темы после *grand fermata* может быть трактовано как напоминание о трагедии, которая навсегда остается неизгладимой.

Таким образом, реприза A_1 является синтезом маршевости, который включает основную маршевую волевою тему, новую призывную тему-апофеоз, введение в симфонию музыкальной цитаты из песни военных лет «Прощание Славянки» в символическом значении Победы.⁴

В Коде вновь возвращается тема, которая звучала в лирико-трагедийной кульминации; ее сменяет тема плача. Однако теперь эта тема звучит в более отстраненно - объективном ключе, что подчеркивает обрамление элементами вступления (образ времени).

Итак, в Симфонии № 3 И. Ковача выстраивается панорама-фреска многоплановой оценки трагедии войны, где личное соотносится со всеобщим посредством сращивания лирической и маршево-действенной жанровых сфер, где объективный план оценки формируется жанрами,

³ Композитором использован лишь припев песни с видоизмененным мелодическим окончанием «Прощай, отчий край, ты нас вспоминай, прощай милый взгляд, прости - прощай, прости - прощай».

⁴ Форму репризы можно обозначить следующим образом: (*авса1*).

имеющими знак коллективности, соборности (марш во всех его разновидностях – траурный, торжественный и др.), субъективный план – жанрами, отмеченными лирико- драматическим знаком.

Включение женского голоса как субъективного начала и последующее объединение его с инструментальными голосами также отвечает идее объективизации личностного переживания.

Избранный композитором структурный принцип – одночастность – здесь обусловлен целостностью, неразмежованностью восприятия, где присутствующая фрагментарность является отражением многообразия внутреннего мира человека, мира его настоящего, связанного с прошлым и определяющим будущее, подчиненного законам высшей объективности.

Список использованной литературы:

1. Героименко В.А. Диалектика личностных и объективированных моделей человеческого познания /В.А. Героименко // Философские науки. – 1988. – № 9. – С. 80-85.