

Демченко Александр Иванович

### **СИМФОНИИ Д. Д. ШОСТАКОВИЧА ВОЕННЫХ ЛЕТ**

В статье рассматривается тетралогия военных симфоний Шостаковича (с Шестой по Девятую), которая возникла в 1939-1945 годах. Каждая из них наделена своим неповторимым обликом и воссоздает средствами музыкального искусства атмосферу соответствующего этапа военной эпопеи. В эти годы параллельно Шостаковичу симфонии писали многие другие композиторы, но именно ему было суждено создать в своей симфонической тетралогии самую грандиозную по мысли и всеохватывающую по содержанию летопись военных лет.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/1/2015/5/9.html](http://www.gramota.net/materials/1/2015/5/9.html)

**Статья опубликована в авторской редакции и отражает точку зрения автора(ов) по рассматриваемому вопросу.**

Источник

### **Альманах современной науки и образования**

Тамбов: Грамота, 2015. № 5 (95). С. 41-47. ISSN 1993-5552.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/1.html](http://www.gramota.net/editions/1.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/1/2015/5/](http://www.gramota.net/materials/1/2015/5/)

### **© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [almanac@gramota.net](mailto:almanac@gramota.net)

## AGE CHANGES OF H-REFLEX INDICES DURING RHYTHMICAL STIMULATION

Guseva Anna Mikhailovna

Moscow City Teachers' Training University  
uctdf1@yandex.ru

The article considers the issue on the information significance of the monosynaptic H-reflex of the soleus muscle. In this context, the influence of rhythmic stimuli on the change of the dynamic characteristics of response at different durations of stimulation in adolescents and young adults is studied. The author of the paper pays particular attention to the relationship between pubertal processes and the parameters of H-response. Such a view would be of interest to specialists in the field of age-related physiology, sports medicine and neurophysiology in the study of convulsive disorders in adolescents and persons with disabilities.

*Key words and phrases:* H-reflex; excitement; relief; fatigue; spinal cord; two-neuronal reflex arc; pubertal period.

УДК 7

## Искусствоведение

*В статье рассматривается тетралогия военных симфоний Шостаковича (с Шестой по Девятую), которая возникла в 1939-1945 годах. Каждая из них наделена своим неповторимым обликом и воссоздает средстами музыкального искусства атмосферу соответствующего этапа военной эпопеи. В эти годы параллельно Шостаковичу симфонии писали многие другие композиторы, но именно ему было суждено создать в своей симфонической тетралогии самую грандиозную по мысли и всеохватывающую по содержанию летопись военных лет.*

*Ключевые слова и фразы:* тетралогия симфоний Шостаковича 1939-1945 годов; отображение основных этапов военной эпопеи; грандиозная летопись военных лет; наиболее значимое воплощение средствами музыкального искусства событий Второй мировой войны.

Демченко Александр Иванович, д. искусствovedения, профессор  
Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова  
Alexdem43@mail.ru

## СИМФОНИИ Д. Д. ШОСТАКОВИЧА ВОЕННЫХ ЛЕТ®

С конца 1930-х до середины 1940-х годов из-под пера Дмитрия Шостаковича одна за другой вышли четыре симфонии, и у нас есть достаточные основания для того, чтобы говорить именно о *тетралогии*, поскольку к общеизвестной *триаде* военных симфоний Дмитрия Шостаковича (Седьмая, Восьмая, Девятая) следует присоединить и Шестую.

Она создавалась в 1939 году, когда пламя Второй мировой войны разгоралось как на Западе, так и на Востоке Европы. На Западе фашистская Италия уже в 1935-м захватила Эфиопию, а позднее Албанию, в 1938-м нацистская Германия оккупировала Австрию (так называемый аншлюс), а затем Чехословакию. Одновременно с официальным началом Второй мировой войны (вступление немецких войск в Польшу) на Востоке осенью 1939-го происходило присоединение к СССР путём аннексии территорий Западной Украины и Западной Белоруссии, а затем Эстонии, Латвии и Литвы, Бессарабии и Северной Буковины, а также шла начатая нашей страной советско-финляндская война. Так что у большого художника с его обострённой чуткостью к происходящему было множество мотиваций, чтобы на этапе уже начавшейся Второй мировой зафиксировать нарастающее размежевание тех категорий, которые соотносятся с представлениями о мире и войне.

Как раз в этом и видится основная художественная идея Шестой симфонии, что непосредственно отразилось в непривычной, даже парадоксальной циклической структуре этого произведения: углублённо-философское сонатное *Largo*, которому противопоставлены два бурлескных скерцо. В I части Шостакович, как никогда до этого, предстал выдающимся художником-мыслителем, располагающим несравненным мастерством бесконечного дления-развёртывания медитативного процесса – с его подъёмами и спадами, с омрачениями и высветлениями, во множестве граней и оттенков. Но всё это при условии сохранения внутреннего единства, так что может возникнуть впечатление монотематической концепции.

Сменяющие друг друга «*дума за думой*» исполнены столь глубокой сосредоточенности и высокого напряжения, что разворачивающийся здесь сублимированный интеллектуальный поток воспринимается как поистине «*тяжёлый путь познания*», если воспользоваться подзаголовком романа Л. Фейхтвангера «Гойя». В таком истолковании укрепляют и избранная тональность (традиционно трагический *h-moll*), и господствующий сумрачный колорит, и жанровый модус скорбного монолога. При всём том неизменно поддерживается дух возвышенности и красоты, величавости и классического благородства, что подкреплено включением в интонационную ткань бахианских риторических фигур.

Это огромное пространство взыскующей человеческой мысли приходится оценивать в контексте времени как исключительно сложную, психологизированную поэму трудных раздумий на пороге больших исторических испытаний. Её пронизывают серьёзнейшая озабоченность и опасения за судьбы гуманизма. Симптоматично завершение части: зыбкое, полупризрачное затухание в туманно-растекающихся звучностях передаёт ситуацию тревожной неведомости, когда сознание пытается заглянуть за горизонты Времени.

Следующие затем два скерцо могут произвести впечатление нарядной, праздничной музыки, полной задора, юмора, беззаботного веселья, к чему особенно располагают «порхающие» фиоритуры солирующей флейты (II часть) и легковесные ритмы галопа (финал). Вслушиваясь внимательнее, приходится почувствовать в пронсящейся карнавальном суете нечто чрезмерно шумное, нарочито пёстрое, шутовское – это та самая «оперетка жизни», по поводу которой иронизировал один из персонажей пьесы М. Булгакова «Дни Турбиных». Более того, каждый раз в ходе развития обнажаются черты гипертрофированного возбуждения, громыхающей бравуры, самодовольного фанфаронства, парадной шумихи и силового «нахрапа», так что приметы нарастающей «военизированности» становятся совершенно отчётливыми (в партитуре прямым репрезентантом всего этого является экспансия тяжёлой «меди»).

То был своего рода танец на пороховой бочке, и можно по достоинству оценить обрисованный композитором образ «гарцующего» воинства, если припомним триумфальное шествие «военного сапога» на исходном витке Второй мировой, когда удавалось с лёгкостью, почти играючи покорять территорию за территорией. И точно так же следует оценить правомерность драматургического решения этой «странной» трёхчастной симфонии: выражаясь языком классика, мир гуманизма (I часть) и мир, обуянный угаром милитаризма (остальные части), есть «две вещи несовместные».

\* \* \*

Как известно, Седьмая симфония написана в самом начале войны в осаждённом Ленинграде и получила название «Ленинградская» (на партитуре начертано «*Посвящается городу Ленинграду*»). Это отнюдь не означает, что место её действия ограничено городом на Неве. Напротив, звучание данного произведения в крайних, I и IV частях, выводит в огромные пространства страны в целом, что дополняется его исключительно большой временной протяжённостью (около полутора часов).

Уже эти «параметры» говорят, что перед нами подлинный эпос – эпос чрезвычайно монументальный, драматический эпос военных лет, и его глубинный пафос состоит в следующем: воссоздаётся не только эпопея войны двух народов, в конкретике их непримиримого столкновения разрабатывается ключевая для XX века проблема гуманизма, извечного антагонизма сил Зла и Добра, получившая в прошедшем столетии заострённо-конфликтное выражение.

Сам Шостакович, много высказывавшийся по поводу своего детища, вслед за сакраментально поданной формулой «*поэма о борьбе и грядущей победе*» определял идейно-образный смысл симфонии всеобъемлюще: «*Это война культуры и света против тьмы и мракобесия, война правды и гуманизма против волчьей морали убийц*» [2, с. 114]. Кроме того, между строк в подобных тирадах композитора можно прочесть и то, что имело касательство к ситуации в самой Советской стране, с особенно чёрным для неё 37-м годом. По некоторым сведениям, он приступил к написанию симфонии ещё до начала войны – в таком случае более широкой могла быть адресованность его убеждения, что ход истории «*должен неизбежно привести к гибели тирании и зла, к торжеству свободы и человечности*» [Там же, с. 124].

Некоторое соответствие с приведёнными словами можно уловить, пожалуй, только в отношении знаменитого «эпизода нашествия», разворачивающегося в центре I части. Шостакович создавал его по композиционной модели, предложенной в «Болеро» Мориса Равеля. Между прочим, это популярнейшее произведение, написанное в 1928 году, пророчествовало Европе уже начавшуюся эскалацию милитаристского бума тоталитарных режимов с зародышами в итальянских «фаши» и мюнхенских «коричневых рубашках» – громогласно-устрашающее заключение этого произведения с абсолютной недвусмысленностью предрекало, во что выльются впоследствии кажущиеся поначалу невинными забавы «нового порядка».

Шостакович прекрасно сознавал именно этот смысловой потенциал художественной идеи, предложенной французским композитором, и претворил её очень по-своему. В том числе, он до предела обнажил «эффект оборотня»: во что перерождается исходный образ – внешне безобидный, почти игрушечный «маршик» (в качестве основы взята тематизм из оперетты Ф. Легара «Весёлая вдова»). Путём неуклонного темброво-фактурного развёртывания серии вариаций на мелодию-*ostinato* воспроизводится неукоснительно выдержанная эскалация массивного напора, и уже примерно к середине вариационного цикла для слушателя становится очевидным, что на него, под всё более оглушительный треск и грохот ударных, безжалостно надвигается армада вооружённых полчищ, превосходно отлаженная машина подавления и уничтожения. С каждой из последующих вариаций этот кажущийся неостановимым поток агрессии приобретает всё более чудовищную колоссальность, откровенно зловещую окрашенность и отвратительную личину.

Ещё раз образ врага возникает в среднем разделе следующей части – в не менее негативном, но ином повороте. Похоже, что здесь изображён досуг пришлых вояк с их фанфаронской бравадой, солдафонской крикливостью, циничной развязностью. Всё это подано посредством колюче-угловатых интонаций, механических ритмов и пронзительных тембров (особенно выделен кларнет *Es* с его фиглярским мотивом). Вероятно, для того, чтобы указать национальную принадлежность этого сброда, композитор позволил себе «посягнуть» на одну из святынь музыкального искусства: в качестве «аккомпанирующих» вводятся памятные всем альбертиевы басы *Adagio* «Лунной сонаты» Бетховена (причём, в той же тональности *cis-moll!*).

Посредством сильнейшего искажения классического прообраза Шостакович констатировал тот прискорбный факт, что фашистская военщина произрастала на почве извращения великих традиций Германии.

Вот этот эпизод уже не может вызывать никаких ассоциаций с тоталитаризмом отечественного образца, и всем остальным своим материалом Седьмая симфония безусловно более всего и прежде всего сопряжена с событиями начала Великой Отечественной войны, что сюжетно представлено с поразительной зримостью и наглядностью, почти плакатно.

Она открывается картиной благоденствия мирных дней жизни страны. Но следует отметить подтекст, чутко вносимый композитором в звучание темы главной партии. Излагаемая в светлом и ясном *C-dur*, она наделена гимнически-величальными чертами и олицетворяет созидательные усилия, кипящие на просторах Большой земли. Но вместе с тем, в её пружинящей энергии заложена потенция «боевого» настроения, а в присутствующей ей батальной характерности присутствует готовность к отпору. Поэтому на неё закономерно возлагается функция сопротивления вражескому нашествию, а в репризе – патетика всенародных страданий и осмыслений обрушившегося бедствия. Аналогичную метаморфозу претерпевает в репризе и тема побочной партии: мягкий, умиротворяющий лиризм её проведения в экспозиции преобразуется теперь в эпитафию солилирующего фагота.

Грандиозное симфоническое полотно I части первоначально задумывалось автором в качестве самостоятельного программного произведения. Развернув замысел в четырёхчастную композицию, он справедливо посчитал необходимым ответить на I часть столь же могучей фреской финала. Его сюжет основан на движении от мрака и подавленности, от скорби и тяжёлых раздумий к борьбе, ратному ристалищу и через них – к вере в неизбежную победу справедливости. При этом примечательны два момента. Батальная токката даёт новый поворот в освещении военной темы, который можно обозначить формулой *война – это работа*. А общая панорама финала заключена в обрамляющую её смысловую арку: в начале – симптоматичный пейзажный образ *предрассветного* тумана (предвосхищая грядущее возрождение жизни), в конце – мощно, непререкаемо «включиваемый» апофеоз грядущей победы. Нужно признать, что то был оптимизм незнания истинного размаха предстоящих бедствий и очень нескорого завершения только что начавшейся войны, неслыханной по жестокости и принесённым неисчислимым жертвам.

Между I частью и финалом, как двумя исполинскими сказами о войне, находятся части-отстранения. И как раз они в той или иной степени соотносены с образом города на Неве. Здесь уместно напомнить, что вне всяких сомнений именно он являлся для композитора исходным импульсом создания симфонии. Вот слова, публично произнесённые тогда Шостаковичем: *«Высоким подъёмом, небывалым патриотизмом дышит сейчас, в суровые дни войны, наш прекрасный город Ленинград. Лютый враг человечества – гитлеровская стая разбойников – пытается лишить его свободы, счастья и радости. Но тщетны попытки этих злодеев. Ленинградцы, от мала до велика, преисполнены решимости отдать все свои силы, всю свою энергию, весь свой опыт делу защиты великого города»* [Там же, с. 89].

Во II части можно уловить петербургские флюиды, идущие от белых ночей. Лиризованное скерцо предстаёт здесь в зыбких контурах интермеццо с характерным для него эффектом *между (интер)*, своеобразным «зависанием» состояния духа и души. Однажды композитор обмолвился, что эта музыка напоминает ему сновидение. И действительно, всё здесь несколько призрачное, блуждающее, предстающее в «неверном» свете. И если это – отдохновение, то, в согласии с условиями военного времени, оно наполнено ощущениями настороженности, затаённости, даже робости и боязливости. Такого рода особенности более всего ощутимы в репризе, после пережитого вторжения чуждых сил, о котором говорилось выше.

Следующая часть неизмеримо отчётливее по своей семантической сути. Это воспоминание о великом городе его царственно спокойных времён. И композитор добивается иллюзии пространственной перспективы сменяющих друг друга экспланад с их декоративно-архитектурными очертаниями, созвучными представлениям о петербургском ампире. Посредством этой великолепной «декорации» музыка выводит к высоким обобщениям общечеловеческого свойства. Хоралы духовых, имитирующих органное звучание, и возвышенная пластика мелоса струнных торжественной патетикой «бахианства» и общим неоклассическим складом призваны напомнить о вечных истинах Разума и Красоты, о величии человеческого духа. Возможно, не случайно эта часть, непосредственно отсылающая к родному городу композитора, оказалась из трёх последних в цикле самой протяжённой по времени. И столь же не случайно созерцание великолепных достопримечательностей при мысли о возможности их уничтожения вызывает в *Allegro* среднего раздела вспышку благородного гнева, клочкотание эмоций сопротивления, переходящего в священную битву с силами зла.

\*\*\*

Седьмая симфония стала первым звеном драматической эпопеи, непосредственно связанной с событиями Великой Отечественной войны. Центром этой эпопеи справедливо считается, пожалуй, самое выдающееся творение композитора в данном жанре – Восьмая симфония, написанная в кульминационный год военных событий (1943), осмысленных в философско-трагедийном плане.

Разворот в подобную плоскость был обусловлен осознанием происшедшего за время, минувшее после завершения предыдущей симфонии: непредставимая дотоле чудовищность злодеяний милитаризованной орды, безмерность понесённых жертв и разрушений и вместе с тем неслыханное мужество народов, поднявшихся на борьбу с фашистским порабощением. Вот жизненная почва, на которой вызревала по-новому понимаемая художественная концепция непримиримого конфликта гуманизма и противостоящих ему сил зла, жестокости, человеконенавистничества.

Именно эти силы оказываются в симфонии фактором, определяющим конфликтное напряжение и формирующим сюжетный остов симфонического повествования. Их исходным ступком становится образность первой из двух кульминаций, возникающих на стадии разработки начальной части. В жанровом отношении это, казалось бы, – всего-навсего примитивный марш, но за его примитивизмом кроется устрашающе-варварская энергия тотального попрания всего и вся. Она – в общей иступлённости характера, в яростно топчущем ритме, в рёве медных духовых и в специфической «тупости» битонального изложения (*b–e*). Отсюда на последующее портретирование негативной стихии проецируются черты откровенно одиозного обличья, бездушная механистичность, комплекс агрессивности, оргия разрушительных и подавляющих воздействий, то есть то, что однозначно воспринимается как разгул военщины.

Иные ракурсы её обличья представлены в следующих двух частях симфонии. Важнейший из них метафорически можно обозначить как *воинство на параде*. По своей жанровой природе это опять-таки марш, но предстающий в крайних разделах II части в очертаниях шествия-выплясывания, а в среднем разделе III-ей – в формах «гарцующего» галопа. И в обоих случаях перед нами разворачивается своего рода «блицкриг» – торжествующий, победоносный, исполненный бравяды, помпы, похвальбы. Этой шумной мишуре соответствуют плакатные краски, фанфарный тематизм, приправленный *glissandi*, треск и грохот ударных и уподобление звучанию духового оркестра.

Дух наступательного ажиотажа, пыл воинственного натиска, а также мощь и размах укрупнённых линий, яркий декоративный блеск, заведомая эффектность и внешняя импозантность – всё это способно произвести впечатление и невольно увлечь. По-своему может показаться забавным комикование в среднем разделе II части, где залихватский посвист флейты и кларнета *piccolo* сопровождается нарочитым несовпадением гармонических функций и кадансовых формул. Однако при внимательном вслушивании в эту музыку настораживают явно гротескный излом интонационного рисунка и марионеточное фиглярство юмора на солдафонский манер. И точно так же в остальном материале только что рассмотренных эпизодов демонстрация силы, преподносящая потенциал милитаризма, быстро обнаруживает хищный азарт и зловещую готовность подминать, крушить, уничтожать, что становится особенно очевидным ввиду эскалации «негатива» в ходе развёртывания II части (посредством неуклонной динамизации и фактурного насыщения).

Симптоматично завершение этой части – растворяющаяся в даях пространства кода, «уходящая в поход». Она закономерно подводит к тому, что в смысловом содержании следующей части, опять-таки выражаясь метафорически, можно обозначить как *военщина в деле*. Из числа так называемых злых скерцо Шостаковича это, несомненно, – самое ужасающее. Среди возможных ассоциаций на предмет обрисованной здесь картины наиболее точной представляется следующая: *мясорубка войны*. Это то, что провидчески подметила Зинаида Гиппиус ещё в начале Первой мировой (стихотворение «Всё она», 1914).

*И работает машина,  
И жуёт, жуёт война...*

Композитор воссоздаёт зримый образ людской бойни, едва ли не с «физиологической» натуральностью имитируя механизм истребления, методично перемалывающий жертву за жертвой. В качестве основных ресурсов соответствующей изобразительности выступают устрашающая метаморфоза форм *perpetuum mobile*, автоматизм мерно-безостановочной остигатной пульсации, клююще-долбящая токкатность, пронзительные кличи-сигналы деревянных духовых броском на октаву и нону вниз (напоминает воющий свист падающих фугасных бомб), «рёв» высокой меди, тяжёлые удары-*sforzandi* оркестровой массы – всё это на уровне самых элементарных способов воздействия, в основном через средства оголённой фактуры, напрочь лишённой «души и сердца».

Предчувствие реальности подобного кошмара запрограммировано в Восьмой симфонии изначально, поэтому открывающая её тема-эпиграф исполнена страстной патетики гнева, противления, сурово-скорбного порицания (в её декламационном складе явственно ощутим публицистический жест). Отсюда протягивается арка к генеральной кульминации всей симфонии, что приходится на стык III и IV частей, соединённых друг с другом приёмом *attacca*. На высшем гребне разгула милитаристских злодеяний возникает тема пассакальи, интонационно связанная с темой-эпиграфом, и в её произнесение мощным унисоном вложен ещё более сильный заряд пафоса протеста и осуждения.

Другой тип реакции на экспансию сил зла – скорбные медитации, которым сознание человека предаётся после обрушившихся на него испытаний. Так, в ответ на драматические события, разворачивающиеся в разработке I части, звучит своего рода эпитафия, при всей кажущейся отстранённости внутренне наполненная эмоцией боли и сострадания. Этот протяжённый монолог английского рожа по своей смысловой функции в точности напоминает аналогичный эпизод в I части Седьмой симфонии, где звучало *solo* фагота.

Данная образная сфера ещё более развёрнутой предстаёт в IV части, следующей после предшествующих ей двух злых скерцо. Пережитые потрясения ввергают в состояние прострации, настолько очевидны симптомы обессиленности, подавленности, опустошённости и оцепенения, настолько слабо и тихо мерцают отдельные признаки жизни. Музыка звучит глухо, потерянно, характерен её ладовый состав с обилием пониженных ступеней, она всё более растекается зыбкими туманами, приобретая призрачно-фантастический колорит и тем самым уводя за порог реального. Вырастая в мрачный ритуал, сопровождаемый горестными плачами и стенаниями, эта часть в целом воспринимается как реквием по миру, раздавленному машиной

войны, поверженному во прах. При всей «разорванности» сознания разум человеческий продолжает рефлексировать, и предметом тяжёлых раздумий становится здесь невероятная непрочность бытия. И не случайно композитор в очередной раз опирается при этом на излюбленный им трагедийный жанр пассакальи, предстающей в форме 12 вариаций на *basso ostinato*.

Собственно мысль человеческая как таковая самоценно произрастает в обширнейшем «поле» главной партии I части. Представительствуя взыскующий человеческий дух, она имеет вполне конкретную адресованность – это, конечно же, Великая Отечественная, поскольку интонационное ядро темы непосредственно связано с «эпизодом нашествия» из Седьмой симфонии. И очень важно, что напряжённейшие витания интеллекта, осознающего и анализирующего происходящее, сопряжены с проникновенной человечностью, согреты теплом сопереживания и сострадания бедам людским. Помимо множества смысловых и эмоциональных оттенков, которыми наделён этот бескрайний поток осмыслений, обращает на себя внимание амбивалентность психологического спектра: музыка звучит одновременно хрупко и мужественно, её наполняет гнетущий сумрак трагических констатаций, но вместе с тем ищущий разум всеми силами тянется к свету, а затаённой отчаянию сопутствует вера в то, что в конечном счёте верх одержат добрые начала жизни.

К отмеченным выше граням гуманистической сферы (гневный протест, скорбь, мыслительный процесс) оазисом душевной отрады присоединяется лиризм побочной партии I части. Будучи одним из художественных откровений Шостаковича, этот тематизм пленяет своей возвышенной красотой, поэтичностью и тонко претворённой национальной почвенностью (распевность, опора на тоническую квинту, размер 5/4). И всё-таки он никогда не звучит открыто, свободно, широко, привольно. Печать военного времени сказывается в еле слышном произнесении, в некоей невесомости парящей мечты о мире и тишине, в общей, чуть анемичной заторможенности движения, за которой угадываются сомнения в исполнении благих пожеланий.

В целом, образы гуманистического плана наделены высоким благородством и глубокой одухотворённостью, олицетворяя лучшее, что есть в человеческой природе. Они выступают в качестве абсолютного антипода силам зла и разрушения, чему по-своему служит резко выраженное тембровое расслоение: «холоду» деревянных, «рыку» меди и устрашающим *tutti* противопоставлена пластика звучания струнных. Однако представлено ли взаимодействие этих двух образных сфер в формах конфликта как такового? Их прямого противоборства в Восьмой симфонии практически нет: есть разгул военщины и есть реакция на бесчеловечность исходящего от неё. Лишь в разработочном разделе I части наблюдаются слабые попытки противостоять насилию, что предположительно можно считать за подобие конфликтного столкновения. Причём это сопряжено с ощущением заведомой обречённости. Вот почему после пронёсшейся бури мир закономерно предстаёт в репризе как поколебленный в своих основах, подвергшийся разрушению и опустошению. И только кода с её растворением в сумрачной тишине даёт зыбко мерцающий свет надежды, робкий намёк на неистребимость жизни.

Как и в Седьмой симфонии, I часть здесь представляет собой грандиозное, «самодостаточное» полотно, но вместе с тем она оказывается «конспектом» последующего разворота событий с соответствующей конкретизацией обличья Зла во II и III частях и с прямой проекцией происшедшего в её репризе на IV и V части. При этом особенно примечательно следующее: в только что упомянутой коде I части уже запрограммировано завершение всей симфонии. *Allegretto* финала призвано нарисовать картину постепенного возвращения к жизни из психологических «руин» жесточайшей депрессии предыдущего *Largo*. Раскрывая стремление отстраниться от пережитого в хороводе светлых образов, музыка, тем не менее, в конечном счёте замирает, истаявая на трезвучии *C-dur* в тихих бликах насторожённых ожиданий лучшего.

В этой хрупкости человеческих упований и в отмеченной выше слабости противления Злу, которое беспрепятственно правит свой пир в центре симфонии (II и III части), прослушивается мысль о том, как беспоощен гуманизм в его столкновении с насилием и жестокостью. Трагедийность данной концепции обостряется ввиду присущего ей сильнейшего акцента фатальности. С ним связана вся цепь основных кульминаций. Генеральная из них возникает в «точке золотого сечения», на стыке III и IV частей, олицетворяя собой устрашающий знак неотвратимого заклятия человечности на алтаре жестокосердия и покаяния. Все остальные кульминации базируются на теме-эпиграфе, которая выполняет в симфонии роль сквозного лейтмотива, и передают роковую катастрофичность бытия XX столетия в различных смысловых градациях: и как обвалы извечного проклятья, нависающего над миром, и как скорбно-пронзительный глас взываний к совести и разуму *homo sapiens*, и как суровое предостережение, напоминающее о всечасно грозящих человеку опасностях, бедствиях и страданиях.

По мысли Шостаковича, трагизм положения вещей усугубляется тем, что в человеческой природе едва ли не с равным успехом могут корениться как добро, так и зло. Эту нелицеприятную диалектику он вскрывал посредством так называемых тем-оборотней (их далёким прообразом можно считать метаморфозы темы возлюбленной в «Фантастической симфонии» Берлиоза). В I части Восьмой симфонии полярную трансформацию претерпевает тема главной партии: будучи в экспозиции воплощением страждущей гуманности, она в кульминационной зоне разработки превращается в «поганый пляс» марширующей военщины, свидетельствуя тем самым, как чудовишно может пасть человек (впервые совершенно аналогичный опыт беспощадного изобличения был проделан композитором в I части Пятой симфонии).

Если Седьмая симфония в известной мере воспринимается как «политический документ» Великой Отечественной, то Восьмая является художественно-философским исследованием Второй мировой в целом, смыкаясь своим глобализмом с «предвоенной» Шестой. И хотя, по словам автора, он стремился «отразить

*страшную трагедию войны*», в своих обобщениях он поднимается здесь к полномасштабному воплощению узловых проблемы бытия, так обострившейся в XX столетии: извечный конфликт гуманизма и противостоящих ему сил.

Восьмая симфония – это не только *центральное* произведение *центрального* для Шостаковича жанра *центрального* периода его творчества, её с достаточными основаниями можно расценивать как вообще *центральное* его произведение и, возможно, всей музыки XX века, поскольку здесь, как в призме, сходятся смысл и суть художественного мышления и стиля самого выдающегося композитора прошлого столетия. Не случайно Шостакович, просмотрев партитуру Восьмой симфонии в 1949 году, кажется, единственный раз в жизни позволил себе похвалу в собственный адрес: *«Я был поражён достоинствами этого сочинения. Мне показалось, что, сочинив такое, я могу быть горд и спокоен. Я был потрясён тем, что это сочинение сочинил я»* [1, с. 85].

\* \* \*

Через два года после столь могучего создания творческого духа композитор пишет на окончание войны свою Девятую симфонию (1945). Как известно, она вызвала в официальных кругах разочарование – от автора всеветно знаменитой Седьмой ожидали монументально-гражданских форм, гимнических провозглашений, триумфаторских эскапад, фанфарного громогласия. Вместо этого из-под пера композитора вышла камерная партитура для парного состава оркестра звучанием чуть больше двадцати минут. И с Седьмой её связывала только отчётливая локальная соотнесённость: действие здесь ограничено пределами собственного Отечества.

Можно предположить, что недовольство критики имело своей подоплёкой и иные резоны. Подобно давней Шестой симфонии, эта тоже отличалась некоторыми «странностями», и за ними угадывались нежелательные подтексты. Однако прежде оценим достоинства «текста», который имел все права на существование и по-своему очень примечательно раскрывал настроения победного года.

Главенствующее из этих настроений позволяет определить жанровый облик данного произведения почти однозначно – *симфония-скерцо*. Именно в таком наклонении выдержана триада частей, на которых базируется арочная композиция: начальная (I), срединная (III) и завершающая (V). Все они в равной мере наполнены бурлящей пульсацией веселья, юмора, что поддержано стремительной, полётной моторикой и театрально-игровой динамикой с элементами буффонады. Этот ворох жизненной радости и каскад остроумия приобретает в бурлесках III и V частей характер шумной и пёстрой карнавальная суеты, а в коде финала почти галопирует в вихре празднества, победного торжества и массовых манифестаций. Впечатление подчёркнутой ясности и гармоничности общей картины усиливается здесь благодаря явно классицистской ориентированности. Это особенно заметно в I части, восходящей к гайдновскому симфонизму, где обнаруживается такой уникальный для Шостаковича штрих как точное повторение экспозиции.

Девятая, без сомнения, – самая светлая и лучезарная из симфоний композитора, и её нередко трактуют как произведение бесконфликтное, так что невольно возникает соблазн композиционно представить её как три скерцо, ярко оптимистическая сущность которых оттеняется перемежающимися их двумя напоминаниями о прошедшей военной страде.

II часть поначалу воспринимается как лирическое интермеццо: светлая грусть уединения в мягком покачивании вальсообразного ритма, не без оттенка русской унывности. Но по мере развёртывания усиливаются сумеречные тона, растёт психологическое напряжение, возникают приливы тоскливости, что в конечном итоге выливается в тягостно-опечаленное состояние (с наибольшей явственностью через причетные интонации и в щемящей заключительной каденции флейты).

В резком контрасте к этому проникновенному воспоминанию выступает IV часть, где, выражаясь поэтическим языком, «память сердца» репрезентируется «по долгу службы, а не по душе». Обрисованный здесь официальный обряд поминовения павших отгалкивает своей показной патетикой и внелично-отчуждённым характером. Однако следует признать, что атрибутика помпезного ампира воспроизведена превосходно – в плакатной мощи грозных императивов меди и в торжественной помпезности надгробных произнесений. Следует признать и другое: тонкость того налёта пародийности, который автор сообщает этой квази-пассакалье.

Теперь стоит вернуться к ранее рассмотренным скерцозным частям, чтобы выявить те подтексты, которые таятся за жизнерадостным «фасадом». В каждой из этих частей в ходе развития так или иначе набегают сумрачные тени, изложение заметно драматизируется, что особенно касается второй половины III части, где праздничные звучания неуклонно снижают, подводя к трауру следующей части. Но более всего настаивают разного рода следы «военщины», внедряемые по нарастающей. В I части с «интеллигентской» скерцозностью тематизма главной партии сопоставлен терпкий «солдатский» юмор побочной, нарочитая грубоватость которого приобретает в репризе площадной, захватский, едва ли не разнузданный характер.

Бурлеска III части отдаёт военной бравурой, не только чрезмерно шумной, но и с привкусом фанфаронской крикливости. Наконец, в финале, как бы наследующем дух предыдущей части-ритуала, на кульминации прорываются экспансивная, грубо топчущая помпа «официоза» и гротескно гиперболизированное громогласие воинского парада. Этот эпизод написан словно бы для духового оркестра, и нужно отметить, что соответствующий «окрас» вообще характерен для всей симфонии – не случайно здесь солируют только духовые (флейта и флейта пикколо, кларнет, фагот, труба, в какой-то степени тромбон и туба).

Таким образом, «Симфония победы» не раз оборачивается присутствием военного кулака, что нужно расценивать как провидческую акцию её автора. Раньше, чем кто-либо, он предчувствовал подспудно вызревающие симптомы нездоровой социальной ситуации второй половины 1940-х годов. Только

что закончившаяся «горячая война» вскоре перерастёт в «холодную войну», которую будут вести не только против «империалистического Запада», но и против собственного народа. Одна из причин предстоявшей последней волны сталинского террора состояла в следующем: установив в годы Великой Отечественной «солдатский» строй жизни, власть намеревалась сохранить жёсткую систему административно-командного правления и для мирной жизни.

\* \* \*

Понятно, что на отечественном музыкальном «фронте» Д. Шостакович был отнюдь не единственным автором военных симфоний. Из целого «взвода» его соратников можно назвать таких композиторов как С. Прокофьев (трёхчастная симфоническая сюита «1941 год» и Пятая симфония), А. Хачатурян, Г. Попов, Т. Хренников (у каждого из них это была Вторая симфония), Л. Книппер (Восьмая и Девятая), Л. Полонинкин (Седьмая и Восьмая), В. Золотарёв (Шестая), Н. Пейко (Первая), М. Штейнберг (Симфония-рапсодия). В какой-то степени к эпопее Шостаковича приближается серия сочинений того же времени, принадлежащая перу Н. Мясковского (№ 19 – 1939, № 20 и № 21 – 1940, № 22 и 23 – 1941, № 24 – 1943, № 25 – 1945-1946).

Спору нет, всё это замечательно. Однако вне всяких сомнений и то, что именно Дмитрию Шостаковичу суждено было в своей симфонической тетралогии создать самую грандиозную по мысли и всеохватывающую по содержанию летопись военных лет.

#### *Список литературы*

1. Письма к другу, Дмитрий Шостакович – Исааку Гликману. М., 1993.
2. Шостакович Д. О времени и о себе. М., 1980.

#### **D. D. SHOSTAKOVICH'S SYMPHONIES OF WAR YEARS**

**Demchenko Aleksandr Ivanovich**, Doctor in Art Criticism, Professor  
*Saratov Conservatory named after L. V. Sobinov*  
*Alexdem43@mail.ru*

The article deals with the tetralogy of Shostakovich's military symphonies (from the Sixth to the Ninth), which appeared in 1939-1945. Each of them is endowed with its own unique style and recreates the atmosphere of the corresponding stage of the military epos by means of musical art. During these years a lot of other composers wrote symphonies in parallel with Shostakovich, but only he was destined to create the chronicle of the war years, the grandest in relation of thought and universal in relation of content, in his symphonic tetralogy.

*Key words and phrases:* Shostakovich's tetralogy of symphonies of 1939-1945; reflection of main stages of military epos; grand chronicle of war years; the most significant embodiment of the Second World War events by means of musical art.

УДК 95(57):332.025.13

#### **Исторические науки и археология**

*В статье на основе документов Сибирской рабоче-крестьянской инспекции проанализированы проблемы обеспечения школ и техникумов Сибири педагогическими кадрами в первой половине 1920-х годов. Рассматривается размер оплаты за обучение, показана его зависимость от материального положения родителей учащихся. Исследуя изменения в сфере просвещения в период перехода к новой экономической политике, автор приходит к выводу об ухудшении ситуации в связи с переводом образования на местный бюджет.*

*Ключевые слова и фразы:* Сибирь; рабоче-крестьянская инспекция; педагогические кадры; школа; среднее профессиональное образование; плата за обучение; нэп.

**Дианов Алексей Григорьевич**, к.и.н., доцент  
*Сибирская автомобильно-дорожная академия*  
*dianov\_60@mail.ru*

#### **СИБИРСКАЯ РАБОЧЕ-КРЕСТЬЯНСКАЯ ИНСПЕКЦИЯ ОБ ОБЕСПЕЧЕННОСТИ ШКОЛ И ТЕХНИКУМОВ СИБИРИ ПЕДАГОГИЧЕСКИМИ КАДРАМИ В НАЧАЛЕ 20-Х ГГ. XX В. ©**

Рабоче-крестьянская инспекция (РКИ) в 20-х гг. XX в. была основным контрольным органом Советского государства. В её функции входил постоянный контроль над всеми организациями и предприятиями (предварительная ревизия, последующая ревизия). Она должна была не просто пресекать злоупотребления, а добиваться улучшения деятельности всех подконтрольных ей учреждений [8, с. 68, 69].