ИЗДАТЕЛЬСТВО грамота

Манускрипт • Manuscript

ISSN 2949-3242 (online)
ISSN 2618-9690 (print)

2026. Том 19. Выпуск 2 | 2026. Volume 19. Issue 2
Материалы журнала доступны на сайте (articles and issues available at): manuscript-journal.ru

RU

Россия XX века в призме музыкального искусства: 1940-е годы – Дмитрий Шостакович

Демченко А. И.

Аннотация. В данной публикации продолжается контекстуальный обзор отечественного музыкального искусства XX века. В этом очерке автор обращается к композиторскому творчеству Дмитрия Шостаковича 1940-х годов. В данный период композитор уделяет особое внимание жанру симфонии. Написанные в это время Шестая (1939), Седьмая (1941), Восьмая (1943) и Девятая (1945) симфонии составляют тетралогию, представляющую панораму Великой Отечественной войны. Центральной темой творчества Шостаковича рассматриваемого периода становится противостояние человека силам зла, стремление сохранить своё духовное «я» в период тяжёлых испытаний. Несмотря на трудное время, композитор сумел вложить в свои произведения жизнеутверждающий характер. Творчество Шостаковича 1940-х годов является отражением непростого периода в жизни нашей страны и вносит существенный вклад в развитие как жанра симфонии, так и мировой классической музыки в целом.

EN

Russia of the 20th century in the prism of musical art: the 1940s – Dmitry Shostakovich

A. I. Demchenko

Abstract. This publication continues a contextual survey of 20th-century Russian music. In this essay, the author examines the compositional work of Dmitry Shostakovich during the 1940s. During this period, the composer focused extensively on the symphonic genre. Composed during this era, symphonies No. 6 (1939), No. 7 (1941), No. 8 (1943), and No. 9 (1945) form a tetralogy that presents a panoramic view of the Great Patriotic War. The central theme of Shostakovich's work during the period under consideration is the individual's confrontation with the forces of evil and the struggle to preserve one's spiritual identity amidst profound hardships. Despite the adversity of the era, the composer imbued his works with a life-affirming character. Shostakovich's compositions of the 1940s reflect a complex chapter in the nation's history and represent a significant contribution to the evolution of both the symphonic genre and global classical music as a whole.

Шостако́вич Дмитрий Дмитриевич (1906-1975) – композитор, пианист, педагог (Россия). Россия эпохи его творчества – это Советский Союз, унаследовавший от Российской империи уникальное многонациональное общество всевозможных народов и народностей и огромную территорию. Это государство оказалось в XX столетии на самом острие исторического процесса. Здесь осуществлялся грандиозный эксперимент по созданию кардинально нового жизнеустройства. Именно СССР вынес самый тяжкий груз в битве с гитлеровским нашествием и после Победы возглавил мировую социалистическую систему, став подлинной сверхдержавой. И если в XIX веке страна дала миру великого Петра Чайковского, то в прошлом столетии она выдвинула великого Дмитрия Шостаковича. Как одному из главных творцов искусства XX века, ему была уготована в определённом смысле счастливая судьба быть свидетелем, участником и летописцем всех трёх основных периодов, составивших траекторию данного столетия. Он вошёл в большую художественную жизнь в 1920-е годы, то есть на завершающем этапе первого периода (начало XX века), целиком прошёл с эпохой её следующий период (середина века, 1930-1950-е годы) и захватил наиболее интенсивный в творческом отношении этап второй половины столетия (1960-е и первая половина 1970-х).

Шостакович относится к числу тех композиторов, музыкальная одарённость которых проявилась очень рано. В Петроградскую консерваторию он поступил, когда ему ещё не было тринадцати лет, но к этому времени он уже являлся автором оперы, балета и множества фортепианных пьес. В консерватории Шостакович

Эссе (essay) | https://doi.org/10.30853/mns20260069

© 2026 Авторы. © 2026 ООО Издательство «Грамота» (© 2026 The Authors. © 2026 Gramota Publishing, LLC). Открытый доступ предоставляется на условиях лицензии CC BY 4.0 (open access article under the CC BY 4.0 license): https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

занимался по двум специальностям – фортепиано и композиция – и долгое время колебался в выборе профессии: быть пианистом или композитором. Впоследствии он играл только собственные сочинения, но превосходное владение инструментом, конечно же, помогало в композиции, в том числе и в создании произведений с участием фортепиано. Что касается исходной фазы зрелого творчества, это был краткий, но чрезвычайно плодотворный отрезок с 1925 (создание Первой симфонии) по 1933 год (Первый фортепианный концерт и 24 прелюдии для фортепиано). Названные и многие другие произведения отобразили юность композитора и юность обновлённой страны. Многое в его музыке было пронизано тогда игровой настроенностью, юмором, задором, избытком энергии, духом полной раскрепощённости и ничем не стесняемого поиска. Смех раннего Шостаковича мог быть и чрезвычайно ироничным, и это тоже отвечало времени, которое отвергало многие ценности прошлого, а заодно потешалось над слабостями настоящего (опера «Нос», 1928 г.). Наряду с весёлой, озорной и дерзко-ироничной настроенностью ранний Шостакович передавал в своей музыке и стремление утвердить позитивные опоры обновляемого жизнеустройства. Композитору пытаются порой приписать тотальную оппозиционность к сложившейся в послеоктябрьские годы государственной системе. Эта оппозиционность, разумеется, была и не могла не быть у мыслящего человека, остро ощущавшего все *pro et contra* политического режима в СССР, но он в полной мере был сыном своей страны, люди которой в меру своего разумения проводили колоссальный исторический эксперимент. И Шостакович на определённых этапах вместе с большинством верил в возможность этого. Судя по его музыке, такое с ним было по крайней мере дважды – в 1920-е и в 1950-е годы. Что касается 1920-х, то написанные в их конце две симфонии (Вторая «Октябрю», 1927 г. и Третья «Первомайская», 1929 г.) не случайно обращены к главным праздникам молодой «страны Советов», претворяя идею социалистического энтузиазма.

Центральный период эволюции Шостаковича (1930-1950-е годы), когда в полной мере проявилась присущая композитору исключительная жизненная интуиция и когда определяющим объектом его творчества стал социум, то есть тот уклад общественного бытия, та сумма политических, экономических и моральных факторов, которые характеризуют жизнь отдельной страны или человечества в целом. Эта интуиция побуждала композитора проставлять в музыке необходимые акценты и вводить в неё всякого рода подтексты, исключающие однозначность художественно-исторических обобщений, что с полной отчётливостью проявилось в опере «Катерина Измайлова» и Четвёртой симфонии, раскрывающих ситуацию происходившего в условиях сталинской диктатуры всеобщего закрепощения жизни. Вскоре к Шостаковичу приходит осознание необходимости компромисса с этой неодолимой силой и в следующей, Пятой симфонии (1937) определено́ приемлемое соотношение суверенного, то есть оберегаемого от посягательств внешнего мира, и того, в чём человек вынужден подчиняться воле обстоятельств. Попутно композитор утверждает стиль неизмеримо более уравновешенный, выверенный и по своей сути классичный. Классичность подразумевала не только его кристалличность и сбалансированность, но и прочные связи с классикой XVIII-XIX веков. Так складывался стремительно мужающий художник-мыслитель, способный к воплощению самых серьёзных и важных проблем своего времени. В этом качестве именно тогда Шостакович становится лидером мирового музыкального процесса, обретая значимость единственного подлинно великого композитора XX столетия. Столь высокая его значимость стала совершенно очевидной в ходе создания тетралогии военных симфоний (Шестая, 1939 г.; Седьмая, 1941 г.; Восьмая, 1943 г., Девятая, 1945 г.), оказавшейся наиболее драгоценной из музыкальных летописей Второй мировой войны. В центре творчества Шостаковича этих лет был человек войны, портретированный многообразно – как в сложном, интеллектуализированном ракурсе (Вторая фортепианная соната), так и в совершенно демократическом ключе, в качестве рядового участника событий («Шесть песен на стихи английских поэтов»).

Первые послевоенные годы обернулись так называемой «холодной войной», которая в СССР во многом оказалась войной против собственного народа – то была последняя волна сталинского террора. Её отзвуки непосредственно коснулись и Шостаковича: в 1948 году он был объявлен формалистом, космополитом и представителем «антинародной музыки». На гонения композитор вынужден был ответить определёнными компромиссами, состоявшими в создании полотен прославляющего характера в духе послевоенного ампира (оратория «Песнь о лесах») или в обращении к подчёркнуто традиционной манере с сильным народно-национальным акцентом (24 прелюдии и фуги для фортепиано). Вслед за тем, в 1950-е годы, когда в политическом климате страны происходили большие перемены, Шостакович создаёт в своей музыке ещё одну эпопею, эпопею раскрепощения, раскрываемую главным образом посредством обращения к революционным событиям начала XX века: от Десяти хоровых поэм к двум программным симфониям – Одиннадцатой («1905 год») и Двенадцатой («1917 год»). На волне хрущёвской «оттепели» Шостакович вместе со всей страной пережил этап заново воспрявшей веры в возможность реализации позитивной программы существовавшей тогда общественной системы. Как и большинство других, он испытывает прилив социального оптимизма (кантата «Над Родиной нашей солнце сияет», Праздничная увертюра), однако на исходе десятилетия этот энтузиазм быстро угасает, и горькие, неутешительные итоги пережитого композитор подвёл в Восьмом квартете (1960).

По́здне творчество Шостаковича охватывает примерно полтора десятилетия: 1960-е и первая половина 1970-х годов. В это время, когда стремительно выдвигалось новое поколение композиторов и многое в эстетике отечественного искусства менялось коренным образом, он адекватно ответил на вызов времени. Как и его молодые коллеги по искусству, Шостакович подаёт теперь проблему взаимоотношений личности и среды в самом остром варианте, то есть в варианте конфликта (вокально-симфоническая поэма «Казнь Степана Разина», 1964 г.; Второй виолончельный концерт, 1966 г.). В музыке этих лет очень важное место заняло слово,

которое в том числе вошло в две из трёх его последних симфоний, где оно служило не только уточнению и конкретизации художественных идей автора, но и целям самого непосредственного обращения к слушателю (Тринадцатая, 1962 г.; Четырнадцатая, 1969 г.). Открыто высказавшись «на злобу дня», Шостакович к концу 1960-х постепенно отходит от публицистической конкретики, перемещаясь в сферу «вечных» тем. Важнейшей из них становится тема жизни и смерти, которой посвящён ряд последних произведений (в их числе Пятнадцатая симфония и Альтовая соната).

Оценивая наследие композитора в целом, в качестве одной из важнейших его художественных констант следует назвать неустанную разработку проблемы гуманизма как центральной и самой больной проблемы прошлого столетия. В историю искусства Шостакович вошёл прежде всего как художник-исследователь социума XX века, но исследовал он его не как некую абстрактную, самодовлеющую данность, а в соотнесении с человеком. И в конечном счёте именно человек поставлен во главу угла музыки Шостаковича – человек, на долю которого выпало множество испытаний, который постоянно ощущал на себе давление окружающего мира. Сознавая всю зависимость от окружающего мира и признавая неизбежность компромиссов ради выживания, герой музыки Шостаковича, тем не менее, пытается в меру сил сопротивляться экспансии негативных воздействий, стремится хотя бы внутренне выстоять и сберечь своё духовное «я». Переходя к другим константам музыки великого композитора, можно с полным основанием утверждать, что Шостакович вошёл в анналы мирового искусства как крупнейший художник-мыслитель. В этом среди композиторов он сравним, пожалуй, только с Бахом и с Бетховеном. Многие его произведения отличаются исключительной насыщенностью мыслью, она пульсирует интенсивно и многообразно, во всеобъемлющем спектре оттенков – от сосредоточенной медитации философского склада до непритязательного размышления о насущном в обычной человеческой жизни. Но в любом своём проявлении мысль у Шостаковича всегда наполнена живым чувством. Притом, что в музыке Шостаковича нередко господствует сумрачный тон и многое в ней обращено к драматическим и даже трагическим сторонам бытия, есть все основания говорить, что её по преимуществу отличает жизнеутверждающий характер. В подавляющем числе произведений Шостаковича неизменно торжествует вера в жизнь – при всех противоречиях и конфликтах реальной действительности. И в художественном наследии композитора сколько угодно страниц открыто светлой музыки, наполненной живой, непосредственной радостью, добродушным юмором, весельем. Величие Шостаковича состоит в том, что, с максимальной глубиной исследуя противоречия и конфликты своего времени, передавая его исключительный драматизм и катастрофичность, он испытывал неостывающий интерес к жизни и неустанно напоминал о её неуничтожимости. Временами его музыка могла быть намеренно аклассичной, но по сути своей он всегда оставался классиком – не только по уровню своего творческого потенциала и не только потому, что его художественное наследие давно уже воспринимается как безусловная классика, но и потому, что его искусство изначально было пронизано духом и принципами того художественного мира, который мы именуем высокой классикой. Классическая основа служила утверждению ещё одного важного качества творчества Шостаковича – имеется в виду его преобладающе демократический характер. Главным адресатом его музыки всегда оставалась большая слушательская аудитория. При всей многомерности и глубине творчества этот демократизм, может быть, как ничто другое, явственно отмечал принадлежность Шостаковича тому образу жизни, который был характерен для нашей страны тех десятилетий. А одним из краеугольных оснований тогдашней государственной идеологии было категорически выраженное требование, чтобы искусство служило не избранным, а широкому кругу людей, и Шостакович безусловно поддерживал эту этику.

* * *

В 1940-е годы в сфере академических жанров на самые передние позиции выдвинулась симфония. И здесь, в свою очередь, высится сделанное Дмитрием Шостаковичем – его вклад, представленный четырьмя выдающимися партитурами, особенно замечателен. Действительно, есть достаточные основания для того, чтобы говорить именно о *тетралогии*, поскольку к общеизвестной *триаде* военных симфоний Дмитрия Шостаковича (Седьмая, Восьмая, Девятая) следует присоединить его Шестую, что делает законченной панораму эпопеи Великой Отечественной войны:

- её преддверие (в основном 1939-1941) – Шестая (1939);
- начало войны (1941-1942) – Седьмая (1941);
- её эпицентр (вокруг 1943-го) – Восьмая (1943);
- завершение войны (1944-1945) – Девятая (1945).

Эта тетралогия – из величайших достояний мирового искусства того времени. Значимость данного цикла подтверждается и тем фактом, что, говоря о творческой эволюции композитора (1906-1975), можно со всей уверенностью утверждать, что её центральный этап приходится именно на военные годы. Достаточно взглянуть на ведущий жанр его многообразного наследия: симфонии №№ 1-5 до войны и №№ 10-15 после неё, а в центре выдающейся тетрады симфоний военного времени (№№ 6-9) высится самое грандиозное создание композитора – его Восьмая.

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», Пятая и Шестая симфонии), А. Хачатурян, Г. Попов, Т. Хренников, В. Мурадели и А. Баланчивадзе (у каждого из них это была Вторая симфония), Л. Книппер (Восьмая и Девятая), Л. Половинкин (Седьмая и Восьмая), В. Золотарёв (Шестая), Н. Пейко (Первая),

М. Штейнберг (Симфония-рапсодия), В. Щербачёв (Пятая). В определённой степени по своей масштабности 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). 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 Великой Отечественной и Второй мировой.

Первым из них, пожалуй, опять-таки должен быть назван ***Дмитрий Шостакович***. О тетралогии симфоний (№№ 6-9) уже говорилось. Значимость сделанного Шостаковичем в годы войны усиливается созданием целого ряда выдающихся произведений в других жанрах, что составило разного рода параллели к рассмотренным выше симфониям. Первую из этих параллелей образуют Фортепианный квинтет (1940) и Фортепианное трио № 2 (1944), репрезентирующие своего рода пролог и эпилог военного времени – к ним следует отнести и Третий квартет (1946) как своего рода камерный «сколок» с Восьмой симфонии.

Другую параллель из фонда камерно-инструментальных сочинений военного времени составляет опус, который, подобно Восьмой симфонии, находится в центре хронологической траектории тех лет. Имеется в виду Вторая фортепианная соната (1943), где средствами камерной фактуры раскрывается взаимодействие образных сущностей, вырастающее в антитезу *война и мир*. Глубинная «подпочва» их противостояния видится композитору в возникшей на данном историческом этапе поляризации основных составляющих человеческого сознания.

Ко всему этому необходимо присоединить принадлежащие Шостаковичу два самых выдающихся произведения вокальной музыки 1940-х годов – «Шесть романсов на слова английских поэтов» (1942) и цикл «Из еврейской народной поэзии» (1948). Второй из них опосредованно, но с исключительной остротой отразил невзгоды первых послевоенных лет.

* * *

Говоря о канунах Великой Отечественной, можно напомнить некоторые факты её преддверия. На западе фашистская Италия уже в 1935-м захватила Эфиопию, а позднее Албанию. В 1936-м началась Гражданская война в Испании, где впервые в интернациональном масштабе происходило столкновение сил фашизма и антифашизма. В 1938-м нацистская Германия оккупировала Австрию (так называемый аншлюс), а затем Чехословакию.

И для Советского Союза военные действия начались примерно тогда же: с лета 1938 года Красная Армия дала отпор японской агрессии на Дальнем Востоке, а одновременно с «официальным» началом Второй мировой войны (вступление немецких войск в Польшу) осенью 1939-го к СССР путём аннексии были присоединены Западная Украина и Западная Белоруссия, несколько позднее то же произошло с Эстонией, Латвией и Литвой, а также с Бессарабией и Северной Буковиной, к тому же в 1939-1940 годах шла начатая нашей страной советско-финляндская война.

Таким образом, слова известной песни предвоенных лет *«Если завтра война, если снова в поход…»* становились реальностью – страна на самом деле уже находилась, что называется, под ружьём. И у крупнейших советских художников слова, цвета, звука с их обострённой чуткостью к происходящему было множество мотиваций, чтобы на этапе только что начавшейся Второй мировой зафиксировать нараставшее размежевание тех категорий, которые соотносятся с представлениями о мире и войне.

Как раз в этом и видится основная художественная идея **Шестой симфонии**, которая открывала тетралогию военных симфоний Шостаковича и по своей смысловой функции была симфонией-предвещанием, что непосредственно отразилось в непривычной, даже парадоксальной циклической структуре 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 *«тяжкий путь познания»*, если воспользоваться подзаголовком романа Л. Фейхтвангера «Гойя». В таком истолковании укрепляют и избранная тональность (традиционно трагический *h-moll*), и господствующе 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 истаивание 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). Однако, вслушиваясь внимательнее, приходится почувствовать в проносящейся карнавальной 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, в ходе развития многократно 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, которая вот-вот взорвётся, 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), предстают как *«две вещи несовместные»*.

* * *

С первых дней Великой Отечественной войны журналисты, писатели, художники, композиторы, кинематографисты начали трудиться над созданием всеобъемлющей летописи происходившего тогда, стремясь во всей полноте раскрыть реальную драму и трагедию обрушившегося на страну бедствия. На исходной фазе войны среди музыкальных жанров, посвящённых ей, почти безраздельно доминировала симфония. И в первые же месяцы разгоравшейся битвы миров суждено было появиться произведению, которое навсегда осталось символом героического противостояния фашизму. Имеется в виду, конечно же, **Седьмая симфония** Дмитрия Шостаковича.

Как известно, она написана 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 временно́й протяжённостью (около полутора часов).

Уже эти «параметры» говорят, что перед нами подлинный эпос – эпос чрезвычайно монументальный и драматический по своей сути. В рамках принадлежащей Шостаковичу военной тетралогии и вообще среди всех его симфоний то была настоящая эпопея – эпопея грандиозного военного столкновения. Чтобы реализовать замысел, композитор мобилизует максимальные ресурсы чрезвычайно расширенного состава симфонического оркестра и чётко разводит противостоящие образы: нашествие завоевателей и держава, отстаивающая свою независимость.

Но глубинный пафос этого симфонического повествования 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»* (Демченко, 2025, с. 35).

Кроме того, между строк в подобных тирадах композитора можно прочесть и то, что имело касательство к ситуации в само́й 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»* (Демченко, 2020, с. 38).

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. Это популярнейшее произведение, написанное в 1928 году, пророчествовало Европе начавшуюся тогда эскалацию милитаристского бума тоталитарных режимов с зародышами в итальянских «фаши» и мюнхенских «коричневых рубашках» – громогласно-устрашающее заключение вариаций на мелодию-*ostinato* 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 взят тематизм из оперетты Ф. Легара «Весёлая вдова»).

Путём неуклонного темброво-фактурного развёртывания серии вариаций воспроизводится неукоснительно выдержанное нагнетание массированного 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.

«Эпизод нашествия» являет собой хрестоматийную музыкальную формулу милитаризованного XX века – века, зачастую жившего под эгидой военного сапога. Однако на кульминации драматургического развития происходит характерное для симфонизма Шостаковича кардинальное преобразование тематизма, «перекраска» его семантики («негатив – позитив»), хотя многое выдержано на едином батальном ритме.

Посредством подобных метаморфоз чудовищной армаде сил агрессии противопоставляется суровогрозный лик страны, поднимающейся для отпора врагу. В противоборстве отмеченных образов-полюсов складывается величественная историческая драма, исполненная исключительного напряжения и неизбежно несущая на себе горькую печать людских страданий.

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, механичных 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.

Данный 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.

Симфония 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.

Вместе с тем в её пружинящей энергии заложена потенция «боевого» настроя, а в присущей 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 солирующего 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 «вколачиваемый» апофеоз грядущей победы.

Между I частью и финалом как двумя исполинскими сказами о войне находятся части-отстранения. И как раз они в той или иной степени соотнесены 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»* (Демченко, 2020, с. 40-41).

В основных разделах II части можно уловить петербургские флюиды, идущие от белых ночей. Лиризованное скерцо предстаёт здесь в зыбких контурах интермеццо с характерным для него эффектом *интер (между)*, как бы своеобразным «зависанием» состояния духа и души. Однажды композитор обмолвился, что эта музыка напоминает ему сновидение. Действительно, всё здесь несколько призрачное, блуждающее, предстающее в «неверном» свете. И если это отдохновение, то в согласии с условиями военного времени оно наполнено ощущениями насторожённости, 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, клокотание эмоций сопротивления, переходящего в священную битву с силами зла.

Ярко патриотическая окрашенность Седьмой симфонии недвусмысленно говорила о том, что все внутренние проблемы и противоречия должны отступить перед угрозой порабощения внешним врагом – страна превращается в ощетинившийся стальной монолит, живущий единственной целью: выстоять в великой битве. И при всём драматизме симфония полна оптимизма.

Однако следует 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.

* * *

Рассмотренная выше Седьмая симфония ***Дмитрия Шостаковича*** стала первым звеном его 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. Действительно, 1943-й стал точкой максимального напряжения и окончательного перелома в ходе войны (зимой этого года завершилась Сталинградская битва, а летом на Курской дуге произошло решающее сражение танковых армий).

Но тогда же со всей отчётливостью предстали страшные разрушения, бессчётные жертвы и бездонная мера людских страданий, принесённых войной. Всё это побудило композитора подняться над локальным и патриотическим к глобальным осмыслениям и в призме событий войны поведать о катаклизмах, сотрясавших мир в XX столетии.

Подобный уровень художественного обобщения сделал Восьмую симфонию центральным произведением творчества Шостаковича вообще: если бы возникла необходимость составить себе представление о композиторе всего по одному его произведению, то следовало бы назвать именно эту симфонию, так как в ней, словно в кристалле, отразилось всё самое характерное для его стиля и для проблематики его творчества.

Ситуация эпицентра военной страды осмыслена в данной симфонии 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 сгустком становится образность начальной из двух кульминаций, возникающих на стадии разработки I 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 исступлённости характера, в яростно топочущем 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 крикливой бравуры, 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 настораживает 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 далях пространства кода, «уходящая в поход». Она закономерно подводит к тому, что смысловое содержание следующей части, опять-таки выражаясь метафорически, можно обозначить как *военщина в деле*. То, что представлено в основных разделах данной части, относится к числу так называемых злых скерцо Шостаковича, но среди них это – несомненно, самое ужасающее.

Из возможных ассоциаций на предмет обрисованной здесь картины наиболее точной видится 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…»* (Демченко, 2025, с. 39). 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 остинатной пульсации, клюющe-долбящая токкатность, пронзительные кличи-сигналы деревянных духовых броском на октаву и нону вниз (напоминая 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, которая приходится на стык III и IV частей, соединённых друг с другом приёмом *attacca*. На высшем гребне разгула милитаристских злодеяний, когда разрушительная стихия достигает своего апогея, возникает тема пассакальи, интонационно связанная с темой-эпиграфом, и в её произнесение мощным унисоном струнных вложен ещё более сильный заряд пафоса гнева, протеста и осуждения – так звучит скорбный голос, взывающий к разуму, совести, человечности.

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 протяжённейший монолог английского рожка по своей смысловой функции в точности напоминает аналогичный эпизод в I части Седьмой симфонии, где звучало *solo* фагота.

Данная образная сфера предстаёт ещё более развёрнутой 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 туманные 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 понимание невероятной непрочности бытия. 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 затаённому 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 некой невесомости парящей мечты о мире и тишине, в общей чуть анемичной заторможённости 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 натуре. 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 происходившего 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, истаивая 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 беспомощен 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 заклания человечности на алтаре жестокосердия и попрания.

Все остальные кульминации базируются на теме-эпиграфе, которая выполняет в симфонии роль сквозного лейтмотива – они 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 натуре едва ли не с равным успехом могут укорениться 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 чудовищно 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»* (Демченко, 2025, с. 47), в своих обобщениях он поднимается здесь к полномасштабному воплощению узловой 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, просмотрев партитуру Восьмой симфонии в 1949 году, он, 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»* (Демченко, 2020, с. 49).

* * *

Естественно, что в центре произведений Шостаковича тех лет оказался человек войны. Композитор портретировал его многообразно – как в сложном, интеллектуализированном ракурсе (Вторая фортепианная соната), так и в совершенно демократическом ключе, в качестве рядового участника событий (превосходным примером второго рода являются «Шесть песен на стихи английских поэтов»).

Если начать со **Второй фортепианной сонаты**, то она самым примечательным образом передаёт взаимодействие поляризованных образных сущностей, вырастающее в антитезу *война и мир*. Само собой, что первое в данной антитезе – то, что было направлено «вовне» и отображало катаклизмы социума того времени, а второе – это прежде всего нацеленное «внутрь», на происходившее в душе отдельно взятого человека.

Соответственно этому всё здесь предстаёт в призме восприятия интеллигента, чему отвечают камерный склад общего звучания, подчёркнуто личностный характер изъяснения, классическая строгость мысли, эмоциональная сдержанность, рационалистичность построений (включая широкое использование полифонических приёмов).

В крайних частях Второй сонаты в различных гранях раскрывается то, что по типу содержания можно обозначить как жизненное движение (вспомним сходные образы из музыкальной классики – от хора-пролога баховских «Страстей по Иоанну» до I части «Неоконченной симфонии» Шуберта). Но это жизненное движение разворачивается в условиях военного времени, печать которого особенно явственна в исходном *Allegro*.

Свойственное ему состояние активного действия и наступательной настроенности сопровождается приливами тревожного возбуждения и вспышками мужественной решимости. Уточняющими жанрово-семантическими знаками происходящего становятся сгустки призывных и фанфарно-сигнальных интонаций, а более всего – пульсация стремительной маршевой ритмики (подобно знаменитой песне А. Александрова «Священная война», она выдержана в трёхдольном размере).

Но если начальную часть пронизывает ощущение бодрого, уверенного, целеустремлённого движения, то в финале образ интеллигента «в походной шинели» предстаёт в коренной трансформации. Связана она с возникшей на данной фазе музыкального повествования раздвоенностью сознания:

- с одной стороны, фиксируется стремление быть «в строю», делаются многократные попытки постепенной активизации энергии преодолений и волевых устремлений;
- с другой стороны, с неменьшей настойчивостью один за другим следуют откаты в напряжённое биение ищущей мысли, одолевают сомнения и вопросы, причём с ощутимой нотой ламентозности (внутренне это заложено в характерно шостаковической теме с пониженными IV и VIII ступенями);
- таким образом, в ходе развёртывания вариационного цикла (такова форма данной части) происходят непрерывные колебания между необходимостью действовать и неотступной рефлексией. Симптоматично завершение этого процесса на «многоточии» коды произведения – затихая в блужданиях времени, уходя в сумрак и глухоту неведомости.

Можно понять появление такой концовки, если вспомнить, что соната создавалась на перепутье между двумя военными симфониями – Седьмой с её оптимизмом незнания истинных масштабов начавшейся войны и Восьмой со свойственным ей осознанием неслыханного трагизма событий Второй мировой.

Происшедшая в финале смена «координат» жизнеощущения и столь выраженная «регрессия» возникает не без воздействия того, что можно наблюдать в медленной части, которая в известном роде становится концепционным центром Второй сонаты и средоточием свойственной ей философичности.

Глубокое погружение в таинство интеллектуальной жизни человеческого духа сопряжено здесь с определённой отвлечённостью, эзотеричностью и зашифрованностью высказывания. Мир *ego* предстаёт замкнутым в себе, отрешённым от земных тревог и необходимостей, посредством самосозерцания утверждающим нетленность духовных ценностей, их недосягаемость для воздействий извне.

Тем не менее, этой чисто «внутренней» музыке присущи элегический тон, проникающий в неё подчас оттенок «зябкости» и насторожённости, а также болезненная хрупкость мерцаний субъективно-психологической «нирваны», чему отвечают предельная заторможённость темпоритма, рафинированность истончённых звучаний, пастельность почти монохромных красок и до бестелесности прозрачная фактура.

Переходя к вокальной серии **«Шесть песен на стихи английских поэтов»** для баса и фортепиано (1942, редакция с большим симфоническим оркестром – 1943, с камерным оркестром – 1971), стоит сказать, что Шостакович всегда охотно отзывался на конкретные события, на реальные запросы времени или на то, что тогда именовалось «соцзаказом» (будь то музыка к фильму или что-либо «по случаю»).

Вот и касательно данного произведения импульсом послужил «случай». Дело в том, что ситуация второго года Великой Отечественной войны настоятельно требовала открытия «второго фронта». Союзниками должны были выступить прежде всего Великобритания и США, то есть англоязычные страны. Подвигнуть их к активным действиям, пробудить необходимые чувства дружелюбия – вот что являлось побудительной причиной возникновения этого цикла. И, исходя из чисто политического посыла, композитор создаёт шедевр, одно из лучших своих вокальных произведений, где повествование ведётся от лица человека из народа, но при всей простоте высказывания (в том числе благодаря опоре на строфическую форму) его облик наделён глубиной и объёмностью.

Опираясь на старинную английскую поэзию, композитор проецирует давние ситуации на середину XX века и прежде всего на облик человека войны тех лет. Приметы переживаемого исторического этапа несомненны. Они вполне отчётливы в господствующих здесь сумрачно-тревожных медитациях трёх монологов: № 1 «Сыну» (У. Рэли – Б. Пастернак), № 2 «В полях» (Р. Бёрнс – С. Маршак) и № 5 «Сонет № 66» (У. Шекспир – Б. Пастернак). В различных гранях преподносятся томительные раздумья о несовершенстве мира, и мерцает печаль бытия, вырванного из своего естественного течения. При всём том удерживаются объективность и сдержанность тона, говорящие о мужественном жизневосприятии.

Совсем иначе атмосфера времени передаётся в № 3 «Макферсон перед казнью» (С. Бёрнс – С. Маршак») и в № 6 «Королевский поход» (слова народные – С. Маршак), которые сродни военным скерцо инструментальных произведений Шостаковича. В этих ярких бурлесках обрисована бравада солдатских походов, бесшабашная удаль вояк (в тексте первого из только что названных номеров: *«Пусть выйдут десять смельчаков, я одолею всех»* (Демченко, 2025, с. 49)), азарт игр со смертью, когда, согласно присловью, «всё трын-трава» и «море по колено» (*«Так весело, отчаянно шёл к виселице он. // В последний час в последний пляс пустился Макферсóн»* (Демченко, 2025, с. 49-50)). Используемый здесь весёлый гротеск с примесью русской скоморошины служит олицетворением насмешки над страхами и опасностями.

Особняком в данном цикле стоит № 4 «Дженни» (Р. Бёрнс – С. Маршак). Эта чудесная зарисовка, напоминающая «музыкальную шкатулку», уводит в эмпиреи сокровенных грёз. В её нежных, звончато-питторескных красках заключена притягательная поэтика жизни, её манящее волшебство, возносящее над тяготами и юдолью бренного существования.

* * *

Завершала военную тетралогию Шостаковича **Девятая симфония**. Написанная через два года после столь могучего создания творческого духа, каким явилась Восьмая симфония, она, как известно, вызвала в официальных кругах разочарование. От композитора, который дал высший шедевр, адресованный началу войны (Седьмая симфония), ждали теперь соответствующего художественного отклика на её окончание. Но вместо монументально-гражданских форм, гимнических провозглашений, триумфаторских эскапад

и фанфарного громогласия 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. Так, в частности здесь не оказалось никакого пафоса *«всенародного единения»* и, к примеру, в I части легко заметить характерное для неё расслоение образности на два как бы автономных пласта: есть идущее от лица интеллигенции (подчёркнутая деликатность звучания с опорой на мягкие струнные) и есть идущее словно от солдатской массы (в грубовато-жанровом характере – дуэт «зычного» тромбона и весело высвистывающей флейты *piccolo*).

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 карнавальной 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, что 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 перемежающими их двумя напоминаниями о прошедшей военной страде (II и IV части). Но подспудно здесь намечался «негатив», речь о котором пойдёт чуть погодя, после необходимого исторического пояснения.

Дело в том, что мирные дни, пришедшие после долгожданной Победы, вскоре были неожиданно омрачены различными проявлениями нездоровой социально-политической обстановки. Только что закончившаяся «горячая война» вскоре переросла в так называемую «холодную войну». Стоит напомнить некоторые факты и обстоятельства.

В начале 1946 года У. Черчилль призвал к созданию англо-американского союза для борьбы с *«мировым коммунизмом во главе с Советской Россией»* (Демченко, 2020, с. 82). Стремительно нарастала конфронтация между США и их союзниками, с одной стороны, и СССР и его союзниками – с другой. Основными составляющими «холодной войны» стали так называемая политика с позиции силы, форсированная гонка вооружений, организация противостоящих друг другу военно-политических блоков, поддержание опасности возникновения новой войны, активизация подрывной деятельности, использование экономических мер давления (дискриминация в торговле, эмбарго и т. д.).

Резкое обострение международной обстановки сопровождалось тем, что «холодная война» в ряде стран обернулась и против собственных народов. Допустим, в Соединённых Штатах Америки в контексте разжигания военной и антикоммунистической истерии развернулась кампания преследования ряда видных общественных деятелей и организаций с проведением судебных процессов над ними, получившая название *маккартизм* – по имени Д. Маккарти, председателя сенатской Комиссии по расследованию антиамериканской деятельности.

В Советском Союзе после окончания Великой Отечественной многие ожидали определённого реформирования социального уклада победившей страны, в том числе ослабления идеологического диктата, но получилось наоборот, и во второй половине 1940-х годов прокатилась последняя волна сталинского террора. Одна из причин этого видится в следующем. Правящей элите в условиях военного времени под лозунгом *«всё для фронта, всё для победы»* удалось добиться максимальной консолидированности общества. С точки зрения практики тоталитарного правления был достигнут некий идеал безоговорочного подчинения масс верховной воле. Разумеется, властным структурам этот идеал отлаженной работы механизма командного администрирования хотелось бы закрепить и на последующую перспективу мирной жизни. А для того, чтобы держать народ в узде повиновения, посчитали необходимым в очередной раз включить рычаги устрашения.

Полным ходом шло развитие репрессивной роли государства. Выросла численность арестованных и осуждённых. К концу 1949 года в системе ГУЛАГа находилось более 2,5 миллионов человек, то есть почти в полтора раза больше, чем в 1938-м. Сильнейший удар был направлен против интеллигенции, которая ещё сохранила способность к критическому анализу, к сомнениям и колебаниям разного рода. В том числе был объявлен настоящий поход против малейшего инакомыслия в науке и культуре.

В 1946-1948 годах вышли партийные постановления и ряд редакционных статей в газете «Правда», где под знаком борьбы с «антинародным искусством», с формализмом и космополитизмом («низкопоклонство» перед Западом и его «тлетворным влиянием») осуществлялись беспрецедентные гонения на ряд ведущих представителей советского художественного творчества. В печально известном 1948 году, когда эта волна обрушилась на музыкальное искусство, Н. Я. Мясковский, С. С. Прокофьев, А. И. Хачатурян, Д. Д. Шостакович и некоторые другие композиторы были объявлены формалистами и космополитами, что ставило их в положение изгоев.

Подобные обвинения в адрес Дмитрия Дмитриевича Шостаковича можно было расценивать как смехотворную нелепость – ведь всего несколько лет назад композитор создал Седьмую симфонию, которая для всего мира стала знаменем битвы с фашизмом. Но можно понять и то, какой удар был нанесён всесветно известному музыканту, тем более что тогда же по инициативе ретивых коллег он был изгнан из числа педагогов Московской консерватории.

Таков был зловещий «постскриптум» недавно прошедшей «горячей войны», явная аномалия. И естественно, если сознательно или интуитивно происходящее получало определённое отображение в искусстве.

Шостакович интуитивно предугадывал «атавизмы» лихолетья в метаморфозе «холодной войны» уже в середине 1940-х годов (первый ощутимый симптом прослушивается в его Фортепианном трио № 2, 1944 г.). Ещё отчётливее намёки на грядущее неблагополучие социальной атмосферы первых послевоенных лет в уже называвшейся Девятой симфонии.

Так, её 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 противопоставлении к этому проникновенному воспоминанию выступает IV часть, где, выражаясь поэтическим языком, «память сердца» репрезентируется *«по долгу службы, а не по душе»* (позволим себе такую препарацию смысла). Обрисованный здесь официальный обряд поминовения павших отталкивает своей показной патетикой и внелично-отчуждённым характером. Однако следует признать, что атрибутика столь характерного для послевоенных лет 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 сникают, подводя к трауру следующей части. Но более всего настораживает 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, залихватский, едва ли не разнузданный характер. В ходе последующего развития это «солдатское» трансформируется в образ власти – самодовольной и самодурствующей. То был чрезвычайно настораживающий подтекст «военного сапога», который в первые послевоенные годы вышел на поверхность советского жизнеустройства.

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 топочущая помпа «официоза» и гротескно гиперболизированное громогласие воинского парада. Этот эпизод написан словно бы для духового оркестра, и надо отметить, что соответствующий «окрас» вообще характерен для всей симфонии – не случайно здесь солируют только духовые (флейта и флейта пикколо, кларнет, фагот, труба, а 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, который чутко предчувствовал подспудно вызревавшие симптомы нездоровой социальной ситуации второй половины 1940-х годов.

В ряде произведений второй половины этого десятилетия своё сострадание к подавляемому человеку Шостакович раскрывал и в весьма специфических ракурсах – через фигуры так называемого «маленького человека» и человека-паяца. Традиция изображения «маленького человека», идущая в русском искусстве от гоголевского Акакия Акакиевича Башмачкина (повесть «Шинель») своё законченное выражение получила в вокальном цикле **«Из еврейской народной поэзии»**, где обрисован мир *«униженных и оскорблённых»* – слабых, попираемых людей. Здесь композитор обращается к выразительности еврейской интонационности, ещё в дореволюционные времена сложившейся в среде обитателей еврейских гетто и резерваций (так называемая черта оседлости, существовавшая в Российской империи).

Аналогичный интонационный фонд Шостакович нередко вводил и для обрисовки другого персонажа – человека-паяца с его заведомой смысловой двойственностью. Внешне перед нами подчёркнутая «жизненная активность», нарочитая бодрость и чуть ли не веселье. Но под этой маской скрывается жгучая неудовлетворённость, тоска, душевное страдание. И подобный *«смех сквозь слёзы»* зачастую выплёскивается в формы горького, стонущего выплясывания в судорожно-залихватских ритмах трепака – традиция, идущая от соответствующего номера из «Песен и плясок смерти» Мусоргского.

Человек-паяц – частный случай того художественного явления, которое, можно сказать, преследовало творчество Шостаковича с 1930-х годов и почти до самого конца. Явление это можно обозначить метафорой *«колесо жизни»*. Человека затягивает в воронку мельтешащей, пустопорожней суеты мира. Он, как белка в колесе, кружится в этом *«коловращении»* (опять гоголевское слово) – задёрганный, замотанный, мчащийся сломя голову, потому что мчится, подхлёстывая его, окружение. По обманчивым очертаниям то могли быть *quasi*-весёлые скерцо, но сутью оказывалась горькая маета бессмысленного жизненного бега.

Этому зряшному потоку жизни композитор всегда противопоставлял лирически-сокровенное, искреннее (внутренний мир человека), уже без всяких *quasi*. И тогда музыка становилась диалогом о мнимых и подлинных

ценностях жизни. Это подлинное замечательно представлено в лирических страницах **Первого скрипичного концерта**, где так хорошо ощутимо свойственное Шостаковичу искусство проникновенных, поистине «говорящих» интонаций – искусство, унаследованное от Чайковского, другого великого русского композитора.

Источники | References

1. Демченко А. И. Военная эпопея. Очерки отечественной музыки 1940-х. Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, 2020.
2. Демченко А. И. Музыкальная летопись военных лет. М.: RUSCience, 2025.

Информация об авторах | Author information

RU

Демченко Александр Иванович[1], д. иск., проф.
[1] Международный Центр комплексных художественных исследований;
Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, г. Саратов

EN

Aleksandr Ivanovich Demchenko[1], Dr
[1] International Center of Complex Artistic Research;
Saratov State Conservatory, Saratov

[1] *alexdem43@mail.ru*

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 15.03.2026; опубликовано online (published online): 06.04.2026.

Ключевые слова (keywords): музыкальное искусство XX века; Д. Д. Шостакович; композиторское творчество; жанр симфонии; тема Великой Отечественной войны; musical art of the 20th century; D. D. Shostakovich; composer's oeuvre; symphony genre; topic of the Great Patriotic War.