

УДК 78.082 : 78.071 (470)

Оксана Сергеева

## О ФЕНОМЕНЕ ЭПИЧЕСКОГО В ВОСЬМОЙ СИМФОНИИ Д. ШОСТАКОВИЧА

Статья посвящена рассмотрению некоторых аспектов коммуникативно-художественного проявления эпического в Восьмой симфонии Д. Шостаковича. Рассмотрены такие потенциальные составляющие категории эпического, как: событие о прошедшем, размеренно-неторопливое и медлительное повествование, принцип цикличности и крупномасштабная многочастная структура, авторские темповые и метрономические обозначения, длительность интерпретационных версий, объективные (коллективные) жанры и жанры банальные, остранение, различные формы пародирования, онейротоп и др.

**Ключевые слова:** симфония, эпическое, коммуникативно-художественный, жанр.

**Сергієва Оксана. Про феномен епічного у Восьмій симфонії Д. Шостаковича.** Стаття присвячена розгляду деяких аспектів комунікативно-художнього прояву епічного в Восьмій симфонії Д. Шостаковича. Розглянуті такі потенціальні складові категорії епічного, як: подія про минуле, розмірено-повільна розповідь, принцип циклічності і великомасштабна багаточастинна структура, авторські темпові і метрономічні позначення, тривалість інтерпретаційних версій, об'єктивні (колективні) жанри і жанри банальні, відсторонення, різні форми пародіювання, онейротоп та інші.

**Ключові слова:** симфонія, епічне, комунікативно-художній, жанр.

**Sergeeva Oksana. About a phenomenon of epic in the Eighth symphony by D. Shostakovich.** The article is dedicated to several aspects of communicative – creative display of the epic in the Eighth symphony by D. Shostakovich. The following potential components of a category “Epic” were considered: event about the past, moderate-unhurried and slow narration, a principal of a cyclicity and a large-scale multipart structure, the author’s tempo and metronome signs, the length of the interpreted versions, objective (collective) genres and trivial and isolated genres, various forms of parody, oneirotop etc.

**Keywords:** symphony, epic, communicative and artistic, genre.

Восьмая симфония Д. Шостаковича неоднократно становилась предметом музыковедческого внимания. В трудах Б. Асафьева [3], М. Карачевской [10], Л. Мазеля [13], И. Мартынова [15], К. Мейера [14], Г. Орлова [17], М. Сабининой [20], М. Якубова [26] и др. отображены различные аспекты научного изучения данного произведения. Однако до настоящего времени нет исследования, посвященного роли феномена эпичности в этой симфонии.

Событие в прошедшем – одна из составляющих категории эпического. Описанное «предельно объективно», оно должно быть значимо и весомо, важно «для жизни всего народа», «достойно быть вспомнутым, ... должно быть сохранено в памяти потомков» [4, с.462; 7, с.153]. Внешне непрограммная Восьмая симфония Д. Шостаковича содержит определенный содержательно-событийный подтекст. О нем говорил сам композитор, а именно: «В этом произведении была попытка выразить переживания народа, отразить страшную трагедию войны. Написанная летом 1943 года, Восьмая симфония является откликом на события того трудного времени <...> моя музыка в какой-то мере запечатлела чрезвычайно интересный, сложный и трагический облик нашей эпохи. <...> я связывал ... индивидуальную судьбу [человека] с судьбами народных масс, и они шествовали вместе, охваченные яростью, болью и ликованием» [цит. по 18, с. VIII]. Данное высказывание демонстрирует умение композитора использовать в характеристике своего сочинения так называемый эзопов язык. Именно он помогает читателю-слушателю осознать, что композитор создал «грандиозное полотно катаклизмов XX века» (В. Рубин)<sup>1</sup>, намеренно маскируя содержательную идею, отражающую все то, что пережил сам композитор и пережили его современники. Это летописное звукописание террора эпохи, охватившее не только различные грани войны, но также сталинские и гитлеровские политические режимы, позиционирующие тоталитаризм и фашизм. Голод, обмороки, людоедство, братские могилы, блокада, бомбежки и обстрелы, разрушения, репрессии, концентрационные лагеря, культ диктатора, марширующие колонны зомбированных людей и т.п. – все это синтезировано в монументальном олицетворении потрясения, ужаса, дьявольщины, смерти.

Величавым трагическим эпосом «только что пережитой человечеством страшной поры», а также эпической песней «трагедийного содержания о безграничной выносливости человеческого сердца» называл данное произведение Б. Асафьев [3, с.132]; ярким художественным документом, повествующим «о трудных и тяжелых временах», именовал партитуру И. Мартынов [15, с.28]; с эпической песней «о войне как о жесточайшем зле, которого не должно быть» сравнивала сочинение М. Сабинина [20, с.203]; «потрясающим документом явной вовлеченности композитора в дела войны, протеста против зла и насилия» соотносил музыку симфонии К. Мейер [14, с. 255]; лучшая симфония композитора, имеющая «замечательную концепцию», так характеризует Восьмую Д. Толстой (композитор говорил: «совершенно ясно <...> понять о чем она, <...> о тоталитаризме. Это страшная действительность и бедное человеческое сознание, которое ищет где-то укрыться от этой страшной действительности»)<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Из документального фильма “The War Symphonies: Shostakovich Against Stalin”. Director Larry Weinstein. Produced by Phombus Media/ZDF-German-Television Network/Arte with ID<sup>TV</sup> Cultuur, 1997.

<sup>2</sup> Из документального фильма “The War Symphonies: Shostakovich Against Stalin”.

*Память* является проводником эпического повествования, в свою очередь повествование актуализирует “умершее событие”, т.к. «всегда в любом повествовании, ... есть этот оттенок гигантского надгробного слова, жизни, повторенной для представления, биографии – умершего события в истории общества или жизни человека» [8, с.98]. Неслучайно Д. Шостакович называл Восьмую симфонию “надгробным памятником”. Он говорил: «Война принесла много нового горя и много новых разрушений, но я не забыл ужасных довоенных лет. Именно об этом – все мои симфонии, начиная с Четвертой и включая Седьмую и Восьмую ... Большинство моих симфоний – надгробные памятники. Слишком много наших людей погибло <...> Я постоянно думаю об этих людях, и почти в каждом важном для себя произведении пытаюсь напомнить о них» [6, с.204].

Прошедшее, становясь основополагающим временным признаком в произведениях эпической направленности, не исключает наличие настоящего и будущего. Об этой особенности писал, например, Е. Назайкинский: «Поэтика эпоса предполагает <...> развертывание повествования рассказчика, который может лишь говорить о действующих лицах, но зато может с гораздо большей легкостью перемещаться по своей прихоти во времени и пространстве описываемого мира <...> Эпос включает в себя лирические размышления, обладает возможностью переключения из плана в план: из прошлого в настоящее и будущее» [16]. Эта неординарная способность эпоса допустима благодаря возможности времени раздваивать каждое свое мгновение на настоящее и прошлое, т.к. «прошлое складывается не после настоящего, каким оно было, но одновременно с ним». Вследствие этого «настоящему необходимо раздваиваться, следуя по двум несходным направлениям, одно из которых устремляется в будущее, а другое падает в прошлое» [9, с.381].

Временное расщепление присутствует в Восьмой симфонии на уровне первых четырех частей и последней Пятой части, окончание которой может быть воспринято как робкая надежда на грядущие изменения в будущем. В данном случае несколько зыбкое звучание заключительного *Andante* (четверть равна 84), исполняемое *archi* и *Fl.* на *pp*, где особенно выделяется последний восходящий мелодический ход *Fl.*, построенный на неустойчивых II, IV, VII ступенях *C-dur*, завершающийся относительно устойчивой III ступенью, и балансирующее чередование I-II ступеней, извлекаемые *C-b.*, формируют ощущение незаконченности высказывания. Здесь, словно, Д. Шостакович поставил многоточие в повествовании, тем самым намекнув, что описанные в симфонии события могут иметь свое продолжение. В добавление к этому следует указать и на одно из высказываний композитора: «Она [Восьмая симфония – О. С.] отражает мои мысли и переживания ... Это новое произведение является своеобразной попыткой заглянуть в будущее, в послевоенную эпоху» [цит. по 10, с. 148].

Такой тип организации соответствует аристотелевской теории, согласно которой “тяжеловесность” и “растянутость на долгое время” являются отли-

чительными качествами проявления эпического [2, с. 679-680]. Эта особенность эпического нашла отклик в некоторых комментариях, причем, иногда излишне критических:

О. Даунз: «композитор “пишет ... слишком длинные сочинения”» [цит. по 14, с.259];

И. Гликман отмечает «Эпический масштаб, трагедийный пафос симфонии» [19, с.61], Б. Асафьев – «кажуш[уюся] длиннотность» опуса [3, с.133];

С. Прокофьев: «Что касается ее формы, то симфония очень длинна. По мере развития музыки, слушатель начинает требовать экстренных мер для преодоления своего утомления» [цит. по 14, с. 259];

В. Томсон: «Музыкальный материал, достаточный для двадцатипятиминутного сочинения, растянут здесь на целый час» [цит. по 14, с. 259-260].

Пять частей структурируют панорамную композиционную целостность Восьмой симфонии. Причем, «внешним источником объединения в целостную композицию» чередующихся самостоятельных «внутренне завершенных и разноплановых частей» становится возвышающаяся над всем музыкальным развертыванием «точка зрения, позиция наблюдателя, рассказчика» [22, с.56]. В свою очередь наблюдателем-рассказчиком является, прежде всего, композитор. Именно он все части симфонии выдерживает «в манере объективного повествования, при котором отношение автора к изображаемому сказывается лишь косвенно. Собственные эмоциональные комментарии отсутствуют» [17, с.190]. В частности, тема вступления Первой части с первых тактов демонстрирует не призыв к вниманию, а начало повествования о значительном, несколько экспрессивном. Здесь мощь, величавость и значимость каждого звука, периодически оттененная активной интонацией двойного пунктирного ритма, низкий регистр виолончелей/контрабасов, подхватываемый в более высокой tessiture альтами/скрипками, предельно медленный темп *Adagio*  $\text{♩} = 80$  создают значимость и весомость рассказывания.

Эпическая “растянутость” функционирует не только на уровне крупномасштабной многочастной структуры произведения, но также – в длительности исполнения произведения. По словам композитора «...длительность исполнения всей симфонии 64 минуты» [цит. по 26, с.203].

Продолжительность многочисленных исполнительских версий Восьмой симфонии в большинстве случаев достигает более одного часа<sup>1</sup>. В качестве примера назовем некоторые из них:

– Симфонический оркестр Ленинградской Государственной филармонии п/у Е. Мравинского (1947, 1961) – 63 мин 49 с, 66 мин 36 с;

---

<sup>1</sup> Отметим, что некоторые издания партитуры Восьмой симфонии Д. Шостаковича содержат указания относительно продолжительности симфонии в целом. Например, партитура, вошедшая в четвертый том Собрания сочинений Д. Д. Шостаковича 1981 года, имеет ремарку: «Продолжительность звучания – ок. 62 мин. Duration: approx. 62 mins.» [24, с. 200]; карманная партитура издательства Х. Сикорского (Hans Sikorski) 1991 года – «Dauer: ca. 65 Minuten / Duration: approx. 65 minutes» [27, с.2].

- Академический симфонический оркестр Ленинградской филармонии им. Д. Д. Шостаковича п/у Е. Мравинского (1982)<sup>1</sup> – 61 мин 46 с;
- Лондонский симфонический оркестр п/у Андре Превина (1973) – 61 мин 15 с;
- Государственный симфонический оркестр Министерства культуры СССР п/у Г. Рождественского (1983) – 62 мин 40 с;
- Чикагский симфонический оркестр п/у Г. Шолти (1989) – 61 мин 57 с;
- Государственный Академический симфонический оркестр России им. Е. Светланова п/у М. Ростроповича (2006) – 67 мин 57 с;
- Лондонский симфонический оркестр п/у В. Гергиева (2009) – 62 мин 18 с;
- Симфонический оркестр Мариинского театра п/у В. Гергиева (2011) – 65 мин 38 с.

В исполнительских версиях прослеживается тенденция увеличения продолжительности звучания. Эта тенденция была предопределена самим композитором в его допремьерных исполнениях симфонии на рояле. «Все собрались в его кабинете, - вспоминает ученик Д. Шостаковича Е. Макаров, - ...Дм[итрий] Дм[итриевич] <...> играл необыкновенно хорошо. Ему особенно удавались медленные части музыки, которые он ещё как бы нарочито затягивал <...>. В исполнении Дм[итрия] Дм[итриевича] симфония шла 1 час и 7 минут» [цит. по 10, с.147].

Авторские темповые обозначения, преломленные через призму художественного интерпретационного решения дирижера, определяют не только скорость развертывания музыкального текста произведения, но также его образно-характерную атмосферу. Об этой особенности говорил Е. Мравинский в интервью документального фильма «Беседы с Мравинским»<sup>2</sup>: «Я стараюсь прочесть вещь и в нее вникнуть как бы в первый раз. И определяет успех этого вникновения вещи – постижение ее атмосферы. Текст не столь важен, сколько атмосфера, в которой она рождена и которую ей суждено передать заново. И вопрос техники, и все остальные вопросы ... в конечном счете бывают успешны только при правильно ощущенной атмосфере произведения», которую определяет «темп в первую очередь, т.к. темп в себя включает и характер, и ... содержание, и образ – все. А для этого надо это ощутить. И когда теряешь это ощущение, то, как бы Вы наизусть не знали текст, Вы пропали совершенно. Беда, пока не найдешь той атмосферы, которая определит выбор определенного темпа».

---

<sup>1</sup> Версия 1982 года представлена в телевизионном фильме «Дмитрий Шостакович. Восьмая симфония соч. 65. Посвящается Евгению Александровичу Мравинскому». Творческое объединение «Экран», Гостелерадио СССР. Автор сценария А. Золотов, режиссер С. Чекин.

<sup>2</sup> Сценарий и комментарии А. Золотова, режиссер С. Чекин. Творческое объединение «Экран», Гостелерадио СССР, 1984.

Пять частей Восьмой симфонии обозначены такими темпами: Adagio. Allegro non troppo. Allegro. Adagio (I) – Allegretto (II) – Allegro non troppo (III) – Largo (IV) – Allegretto. Allegro. Adagio. Allegretto. Andante (V). Причем при каждом темповом обозначении присутствуют композиторские метрономические указания. Они не всегда соответствуют терминологическим значениям предписанных темпов.

В частности, основной темп Первой части Adagio подчас расходится с сопутствующими ему метрономическими указаниями. Так, в начале экспозиции, репризы и коды метроном: *восьмая* = 80 соответствует тяжеловесному Grave, граничащий с медленным Largo (т. 1; ц. 34; ц. 43, т. 2); метроном: *четверть* = 52, знаменующий 1-ю стадию разработки, соразмеряется с Lento, почти Adagio (ц. 17). И только указание метронома: *четверть* = 56 (ц. 35-37) и на завершающем этапе коды (ц. 44) соответствует Adagio<sup>1</sup>.

Вместе с тем, в Первой части присутствует ощущение единого темпа, охватывающий процесс развития разноплановых многочисленных эпизодов. Эта особенность была прокомментирована Е. Мравинским следующим образом: «...так осознано и тщательно твердо я только в этот раз понял, что все эти разнородные и производящие впечатление очень разных материалов – материалов, идущих в разных темпах, – в действительности нанизаны на один единый стержень единого темпа. Это действительно так, и это творческое чудо композитора. Начиная от ... бесплотного и кончая кульминацией, все ... можно нанизать на этот стерженек единого пульса. Это чудо! Я ... затруднюсь ... назвать другое произведение, которое бы держалось на таком композиционном принципе. Это по поводу Первой части».

В четвертой части Восьмой симфонии предписанные композитором темп Largo и метроном: *четверть* = 50 не противоречат друг другу. Отметим, что близкий этому темп в скрытой форме был задекларирован еще в начальном развертывании Первой части. В результате обнаруживается функционирование такого приема эпического как *ретардация*, при котором повтор различных разновидностей медленного темпа формирует образно-выразительную атмосферу начального повествования Первой части, а также Четвертой части в ее целостности.

Подобная ретардация действует и относительно Adagio. Этот темп приобретает статус основного в Первой части и реминисценции в финале. Причем в Пятой части Adagio при метрономе: *четверть* = 60 балансирует на грани с Larghetto, которое имеет промежуточное значение – «неск. [несколько – О. С.] скорее, чем largo, но медленнее andante» [12, с.66]. Кстати, в Andante, завершающему симфонию, можно также наблюдать несоответ-

<sup>1</sup> Здесь и далее были использованы: информация Раздела XI. Темпы (по метроному) из Приложения Словаря музыкальных терминов Ю. Юцевича [25, с. 234-235], данные шкалы метронома Wittner, а также данные проведенных автором экспериментов.

ствие метроному. Оно уточняется как четверть = 84, что соответствует умеренно-сдержанному *Moderato* (ц. 172).

Наряду с темпами медленного наклонения в Восьмой симфонии ретардационный тип развития распространяется также на более быстрые темпы. Так, *Allegro* на протяжении произведения представлено в различных своих проявлениях, а именно: *Allegro*, являющееся одним из составляющих темпового пространства Первой и Пятой частей; *Allegro non troppo*, появившееся на непродолжительное время в Первой части и ставшее основным темпом Третьей части; *Allegretto*, позиционирующее Вторую и Пятую части. Каждое темповое указание имеет свое метрономическое обозначение, которое корректирует его смысловую нагрузку. Например, *Allegro*, сопровождающее третью стадию разработки Первой части, уточнено метрономом: половинная = 96, что скорее характеризует *Presto*, приближающееся к *Prestissimo* (ц. 29).

Метрономное предписание: четверть = 132 при темпе *Allegretto*, определяющее Вторую часть, соответствует *Allegro*. В свою очередь ремарка *rosso stringendo* (ц. 66, т. 5) предваряет метроном: четверть = 144 (ц. 67), указывающий на быструю степень *Allegro – Allegro assai*. Об этом темпе, через непродолжительный период звучания, напоминает авторское указание – *L'istesso tempo* (ц. 70). Общее замедление происходит в завершении Второй части, обозначенное *riten. sin'alla fine* (ц. 74).

Подобно Второй части, темп Пятой части также имеет расхождение между термином и метрономом – *Allegretto* при метрономе: четверть = 138 соответствует *Allegro*. Наряду с этим ускорение отражено в период звучания *Fl. solo*, где метроном: четверть = 168 не соответствует темповому указанию. Его цифра соразмерна с темпом *Vivace* (ц. 126).

Темп Третьей части – *Allegro non troppo* – определен метрономом: половинная = 152, выражающим запредельную степень *Prestissimo*. В таком темпе физически сыграть проблематично, поэтому композитор и предписал не слишком быстрый темп.

В результате в большинстве темповых и метрономных указаний медлительной направленности быстрые темпы или скорректированы более медленным метрономом, либо, напротив, достигают повышенной скорости. Это связано, с одной стороны, с характером музыкального повествования, с другой – с особенностью отношения композитора к скорости исполнения своих произведений дирижерами. В частности, на вопрос дирижера Г. Рождественского к композитору по поводу выставленных им в Пятой симфонии метрономических обозначений, прозвучал следующий ответ: «Это для того, чтобы дирижеры не замедляли, чтобы не замедляли, понимаете ли, чтобы, так сказать, не замедляли. Трехкратное повторение говорит о важности этой мысли для автора и о роли метронома в его партитурах» [1, с. 102].

Относительно темповых указаний важно отметить, что их терминологические названия дают представление не только о скорости звучания музыкально-художественного произведения, но также о характере, образной атмосфере. Например, среди характеристик темпа Adagio (начало Восьмой симфонии) выделим: а) «медленно, спокойно» [12, с. 7], б) «1. Медленный темп. 2. Часть произведения (симфонии, концерта, сонаты, концерта), написанная в медленном темпе и носящая характер глубокого раздумья» [25, с. 5]. Здесь налицо органичное взаимопроникновение темповых и образных характеристик.

Помимо Adagio, проявлением размеренной эпичности становится Largo. Этот термин характеризуется как «широко, протяжно и определяется и как «самый медленный из употребляющихся в музыке темпов, применяемый в произведениях величавого, торжественного или скорбного характера. <...> На практике Л. [Largo – О. С.] отличалось от адажио не столько по темпу, сколько по характеру звучания» [25, с. 93-94]. Вследствие этого правомерным становится использование композитором этих двух темпов в Первой, Четвертой и Пятой частях симфонического цикла.

Andante (наряду с Adagio и Largo), позиционируя одну из разновидностей медленных темпов, отображает в первую очередь характер, атмосферу звучания. Так, в Словаре музыкальных терминов Ю. Юцевича находим такое значение термина Andante – «спокойно, умеренно» [25, с. 234]. Среди них «умеренно» значится не на первом месте. Все это соответствует образно-художественной концепции завершения Пятой части Восьмой симфонии.

Наряду с темповыми обозначениями, в формировании эпического пространства художественного целого принимают участие различные музыкально-выразительные приемы. Назовем из них наиболее знаковые, актуализированные в музыкальном тексте Восьмой симфонии Д. Шостаковича.

Прагматика музыкально-эпического произведения бывает связана с *общинным (коллективным)* типом художественного высказывания. Коммуникативно-интерпретируемыми жанрами «из круга «объективных», коллективных» [5, с.107] в Восьмой симфонии становятся хорал, марш и пассакалия.

Жанровые признаки хорала прослеживаются в крайних частях Симфонии, а именно: а) в среднем эпизоде экспозиции побочной партии Первой части. Здесь хоральные аккорды струнных, диссонантные по своему звучанию, сопряжены с выразительно-эмоциональной мелодией первых скрипок (ц. 13-15); б) в Пятой части, где звучащий в центре разработки строгий речитативно-хоральный эпизод струнных, дополненный устремленной вверх мелодией скрипок (ц. 154), возвращается в уплотненном звучании всего оркестра по окончании темы вступления перед последним эпизодом Adagio (ц. 161).

Марш в различных своих проявлениях присутствует в первых четырех частях симфонии. Так, ритмоформулы пунктирного (двойного пунктирно-

го) ритма в мелодиях тем вступления и главной партии Первой части свидетельствуют о маршевости. Также ритм марша наличествует в завершении экспозиционного изложения темы вступления (тт. 8-9; ц. 1).

В 3-й стадии разработки первой части звучит солдафонский тяжеловесно-стремительный марш, позиционирующий «всеобъемлющую картину глупости и тупой пошлости» [6, с. XXXIII] (цц. 29-33). Его основой становится каноническое изложение трубами и тромбонами мелодии главной партии, поддержанное монотонно-механизированным потоком четвертей остальной части оркестра. Интонации темы вступления в грозно-зловещем унисоне медных в завершении разработки дополняют целостный образ маршевости (ц. 32, т.4).

Помимо этого, черты марша присутствуют в аккомпанементе струнных побочной партии, проистекающий из главной темы и темы вступления (ц. 8), а также в коде, где видоизмененную мелодию главной партии, исполняемую скрипками, сопровождают аккорды струнных в характере похоронного шествия (ц. 44).

Вторая и Третья части становятся естественным продолжением интерпретирования характерных признаков маршевого жанра. Л. Мазель определял эти части как очень различные по своему характеру марши-скерцо [11, с.92]. Претворение маршевости здесь происходит при помощи такого приема эпического, получившего широкое применение и развитие в инструментальной музыке XX века, как обличение через жанр. Так, во Второй части в основу 1-й темы положен марш тяжеловесно-брутальный с гротесково-саркастическим оттенком; в Третьей части средний раздел сложной трехчастной формы демонстрирует небрежно-залихватский, глумливо-жуткий “макабрический” марш в соединении с галопом (цц. 97-102).

Таким образом, «смыкание на почве жанровых примет марша» [20, с. 222] первых трех частей Восьмой симфонии создает непрерывность музыкально-образного повествования в многосоставной композиции эпического целого.

Пассакалия еще один «коллективный по самому существу» [5, с.106] жанр категории эпического, ставший композиционно-структурирующим фундаментом «больш[ой – О. С.], ... длинн[ой – О. С.], но ... воспринима[ющейся – О. С.] как очень короткая» Четвертой части. В ее основе неизменно «лежит один и тот же все время повторяющийся материал в базах. И на нем идут ... плывущие, незаметно переходящие один в другой эпизоды переживания и событий»<sup>1</sup>. В добавление к этому важно указать на знаковый тематически-жанровый материал Первой части, участвующий затем в изложении основной темы пассакалии Четвертой части, а именно:

---

<sup>1</sup> Интервью Е. Мравинского и А. Золотова для телевизионного фильма “Дмитрий Шостакович. Восьмая симфония соч. 65. Посвящается Евгению Александровичу Мравинскому” (1982).

а) ритмо-интонационная формула тем вступления и главной партии. Примечательным также становится изложение темы вступления в коде Первой части. Здесь нисходящее хроматическое движение басовой линии струнных сопоставимо с «типической формулой движения баса, характерной для ... инструментальной пассакалии» [20, с.213]. Такое предизложение становится закономерным во включении в общее композиционное целое жанра пассакалии в виде самостоятельной части.

б) рядоположность специфических образных сфер похоронного марша и траурного шествия (пассакалии). В данном случае налицо проявление определенной закономерности в развитии похоронной/траурной линии: берущая свое начало из темы вступления, частью образной сферы которой становится выражение «сосредоточенной скорби, траурности», через видоизмененную тему главной партии – «похоронную песню скрипок» [20, с.с. 212, 220], поддержанную аккордами в ритме похоронного марша в коде Первой части (ц. 44) к «истинному чуду» (Е. Мравинский) – Четвертой части, Пассакалии. Кстати, похоронно-траурная атмосфера маршевости предпоследней части была обозначена самим Д. Шостаковичем в письме к И. Соллертинскому сразу после окончания написания произведения, а именно: «Только что (буквально) закончил 8-ю симфонию. На душе некоторая пустота, которая всегда бывает по окончании большой работы. Симфония состоит из пяти частей: 1) Adagio; 2) Марш; 3) Марш; 4) *Скорбный марш*; 5) Пастораль» (курсив наш. – О. С.) [26, с.202].

Отображая такой основной формообразующий принцип тождества как *повторение* и *варьирование*, пассакалия демонстрирует один из коммуникативных принципов категории эпического – *изложение* и *переизложение*. При этом «действие не останавливается, а движется, но замедленно» [23, с.с. 34, 41]: звучание Пассакалии «так обволакивает слушателя, что слушатель себя теряет в этом мире» возникает «такое чувство, как будто это все» внутри самого себя «вырождается и течет в таинственной тишине, ... в покое отстраненности. И в этом спасение от всего когда-то или в будущем грозящего»<sup>1</sup>. Такая ситуация позволяет говорить о типичном для эпоса в музыке сопоставлении «с “картинностью”: как картина, которую можно рассматривать, много раз вглядываясь в каждую деталь, перед слушателем разворачивается значительное музыкальное пространство, предлагающее, однако, один и тот же (или очень близкий) материал для такого же многократного «разглядывания»-вслушивания, в разном «освещении», в различных ракурсах, но всегда неспешно, как говорит В. Бобровский, в «равномерном драматургическом темпе»» [5, с.531].

Наряду с этим важно указать на второе проведение основной темы пассакалии засурдиненными виолончелями и контрабасами, поддержанные подголоском засурдиненных вторых скрипок на *p* (цц. 113-116). Создается звуковая ситуация, при которой «Сознание, поначалу необычайно концен-

<sup>1</sup> Указанное интервью Е. Мравинского и А. Золотова.

трированное, мобилизованное, понемногу как бы расслабляется, погружается в полудремотное гипнотическое состояние» [20, с.228]. В данном случае можно говорить о функционировании такого «консервативного эпического приема» (Т. Теперик), как *онейротоп*, для выражения которого основополагающее значение имеет «ближайший композиционно-смысловый контекст, связанный с его изображением». Именно «контекстная ситуация – тот необходимый коррелят, без которого смысл снов не может быть понят верно» [21, с.с. 7, 10].

Помимо жанров коллективно-групповой направленности, так называемые, банальные жанры, интерпретированные в тексте “серьезной” музыки, становятся еще одним эпическим приемом, структурирующий текст Восьмой симфонии. Возникает ситуация выражения «отношения к высказываемому, повествуемому». Вследствие этого «обличение злого через банальное» [22, с. 128] достигается при помощи:

а) игрушечной 2-й темы Второй части, совмещающая инструментальное скерцо и “глупенький «собачий вальс»” (М. Сабина) (ц. 53);

б) потока движения среднего раздела Третьей части, подчеркнутый «банальным «садовым» аккомпанементом» (М. Сабина) медных духовых, контрабасов и ударных, ограниченный рамками четырехдольного размера (цц. 97-102).

В результате метод обличения через жанр связан с таким проявлением эпического как *пародирование* (в различных формах своего выражения), являющееся структурирующим звеном в построении музыкально-эпической целостности. В Восьмой симфонии оно выражено с помощью скерцозности, гротеска, сарказма, гиньоля влекущие ситуацию остраненности относительно слушательских стереотипов. Назовем знаковые моменты этого коммуникативно-художественного проявления эпического:

а) 2-я стадия разработки Первой части (*Allegro ma non troppo*), где бездушная скерцозность граничит с беспощадным автоматическим началом (ц.25);

б) 3-я стадия разработки Первой части (*Allegro*), позиционирующая гротескно-заостренный образ пляшущей смерти через тему главной партии, облаченную в жанровую оболочку марша (ц. 29);

в) 1-я тема Второй части, демонстрирующая «внешне ликующий и помпезный», но по сути своей разнузданно-грубый, внушающий «саркастическое, негодующее отношение к этой упоенной собой силе» марш-скерцо [20, с.221];

г) крайние разделы Третьей части, выражающие гротеск в обобщенном плане;

д) 2-я тема побочной партии в изложении бас-кларнета, фагота и виолончелей в низком регистре, сопровождаемая отрывистыми аккордами трех труб, – «недобрый гений финала, дух мятежного сарказма <...> В ней есть оттенок мрачной буффонады, зловещего гиньоля. <...> Именно эта

гротескная тема вносит в финал некий импульс, энергичный толчок к развитию» [20, с.233] (с.136).

Рассмотренные в данной статье некоторые аспекты коммуникативно-художественного проявления эпического в Восьмой симфонии Д. Шостаковича свидетельствуют о многоуровневом характере его проявления. Обозначенные такие потенциальные составляющие категории эпического, как: событие о прошедшем, размеренно-неторопливое и медлительное повествование, принцип цикличности и крупномасштабная многочастная структура, авторские темповые обозначения и значительная длительность интерпретационных версий, объективные (коллективные) жанры и жанры банальные, остранение, различные формы пародирования, онейротоп и др. не являются окончательным спектром своей реализации в музыкальном тексте партитуры. Вследствие этого границы научного исследования заявленной проблематики продолжают оставаться открытыми, предоставляя возможность дальнейших перспективных ее решений.

### Література

1. Альтишулер В. А. Авторские указания темпа и дирижерско-исполнительская интерпретация Первой симфонии Д. Д. Шостаковича / В. А. Альтишулер // *Русский народный оркестр и его дирижеры: Проблемы и перспективы. Обучение* : [сб. науч. ст. / науч. ред. А. В. Абакинон ; сост., отв. за вып., авт. предисл. Ю. Б. Богданов]. – СПб: Изд-во СПбГУКИ, 2011. – Т. 191. – С. 100–106.
2. Аристотель. Поэтика / Аристотель; [пер. с древнегреч. М. Л. Гаспарова ; общ. ред. А. И. Доватура] // *Аристотель. Сочинения* : в 4-х т. – М. : Мысль, 1983– . – (Философ. наследие. Т. 90). – Т. 4. – 1983. – С. 645–680.
3. Асафьев Б. В. Восьмая симфония Шостаковича / Б. В. Асафьев // *Академик Б. В. Асафьев. Избранные труды* : в 5 т. ; [ред. коллег. И. Э. Грабарь и др.]. – М. : Изд-во АН СССР, 1957.– . – Т. V : *Избранные работы о советской музыке. “Музыкальная форма как процесс”*. Библиография и нотография. – 1957. – С. 132–135.
4. Бахтин М. М. Эпос и роман (О методологии исследования романа) / М. М. Бахтин // *Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет*. – М. : Худож. литература, 1975. – С. 447–483.
5. Бонфельд М. Музыка: Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства. Монография / М. Бонфельд. – СПб : Композитор, 2006. – 648 с.
6. Волков С. Свидетельство. Воспоминания Дмитрия Шостаковича, записанные и отредактированные Соломоном Волковым / С. Волков ; [пер. с рус. Антонины В. Буис]. – Нью-Йорк : *Limelight editions*, 1979. – 371 с.
7. Волинский Э. Герои советской оперы и проблема эпического в музыке / Э. Волинский // *Вопросы теории и эстетики музыки*. – Л. : Музыка, 1968. – Вып. 8. – С. 153–185.
8. Гачев Г. Д. Содержательность художественных форм. (Эпос. Лирика. Театр) / Г. Д. Гачев. – М. : Просвещение, 1968. – 302 с.
9. Делёз Ж. Кино: Кино 1. Образ-движения; Кино 2. Образ-время / Жиль Делёз ; [пер. с фр. Б. Скуратова]. – М. : Ад Маргинем, 2004. – 624 с.
10. Карачевская М. Восьмая симфония Д. Д. Шостаковича. Первые исполнения и отзывы // *Дмитрий Шостакович. Новое собрание сочинений* : в 150 т. / [общ. ред. В. Якимовского ; пояснит. статья М. Карачевской]. – М. : Издательство «DSCN»,

- 2014– . – Т. 23 : Симфонія № 8. Соч. 65. Переложение для фортепиано в четыре руки Левона Атовмяна. Серия I : Симфонии. – С. 147–155.
11. Корыхалова Н. П. Музыкально-исполнительские термины: Возникновение, развитие значений и их оттенки, использование в разных стилях / Н. П. Корыхалова. – СПб : Композитор, 2000. – 272 с.
12. Крунтяева Т. С. Словарь иностранных музыкальных терминов / Т. С. Крунтяева, Н. В. Молокова. – 7-е изд. – Л. : Музыка, 1988. – 136 с.
13. Мазель Л. Симфонии Д. Д. Шостаковича. Путеводитель / Л. Мазель. – М. : Сов. композитор, 1960. – 152 с.
14. Мейер Кишиитоф. Дмитрий Шостакович : Жизнь. Творчество. Время / Кишиитоф Мейер ; [пер. Е. Гуляевой]. – СПб. : Композитор : DСH, 1998. – 559 с.
15. Мартынов И. Д. Д. Шостакович / И. Мартынов. – М.-Л. : Гос. муз. изд-во, 1947. – 48 с.
16. Назайкинский Е. Музыкознание как искусство интерпретации. Интервью, данное А. Амраховой [Электронный ресурс] / Е. Назайкинский // *Harmony. Международный музыкальный культурологический журнал*. – 2004. – Вып. 3. – Режим доступа : <http://harmony.musigi-dunya.az/RUS/archivereader.asp?txid=88&s=1&iss=12>
17. Орлов Г. Симфонии Шостаковича / Г. Орлов. – Л. : Гос. муз. изд-во, 1961. – 325 с.
18. От редакции // Д. Шостакович. Собрание сочинений : в 42 т. / [ред. комис. Хренников Т. Н., Щедрин Р. К., Кухарский В. Ф. и др.; ред. Э. В. Денисов; лит. ред. И. А. Шостакович]. – М. : Музыка, 1981– . – Т. 4 : Д. Шостакович. Симфония № 7. Симфония № 8. Партитура. – С. VII–X.
19. Письма к другу : Письма Д. Д. Шостаковича к И. Д. Гликману / сост. и коммент. И. Д. Гликмана. – М. : DСH – СПб. : Композитор, 1993. – 336 с.
20. Сабина М. Д. Шостакович-симфонист. Драматургия, эстетика, стиль. Исследование / М. Д. Сабина. – М. : Музыка, 1976. – 477 с.
21. Теперик Т. Ф. Поэтика сновидения в античном эпосе (на материале поэм Гомера, Аполлония Родосского, Вергилия, Лукана) : автореф. дис. на соискание уч. степени доктора филол. наук : спец. 10.02.14 “Классическая филология, византийская и новогреческая филология, филологические науки” / Т. Ф. Теперик. – М., 2008. – 47 с.
22. Чернова Т. Ю. Драматургия в инструментальной музыке / Т. Ю. Чернова. – М. : Музыка, 1984. – 144 с.
23. Шкловский В. Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля / В. Шкловский // *О теории прозы*. – М. : Федерация, 1929. – С. 24–67.
24. Шостакович Д. Симфония № 8. Соч. 65 // Д. Шостакович. Собрание сочинений : в 42 т. / [ред. комис. Хренников Т. Н., Щедрин Р. К., Кухарский В. Ф. и др.; ред. Э. В. Денисов; лит. ред. И. А. Шостакович]. – М. : Музыка, 1981– . – Т. 4 : Д. Шостакович. Симфония № 7. Симфония № 8. Партитура. – С. 199–379.
25. Юцевич Ю. Е. Словарь музыкальных терминов / Ю. Е. Юцевич. – 3-е изд., пераб., доп. – К. : Муз. Україна, 1988. – 263 с.
26. Якубов М. Восьмая симфония Д. Д. Шостаковича. История создания и премьеры // Дмитрий Шостакович. Новое собрание сочинений : в 150 т. / [общ. ред. и пояснит. статья М. Якубова]. – М. : Издательство «DСH», 2012– . – Т. 8 : Симфония № 8. Соч. 65. Партитура. Серия I : Симфонии. – С. 201–204.
27. Dmitri Schostakowitsch. 8. Symphonie op. 65. Taschenpartitur / Pocket score. – Musikverlage Hans Sikorski (Hamburg 13), 1991. – 181 p.
28. *Terminorum Musicae Index Septem Linguis Redactus. Polyglot Dictionary of Musical Terms: English, German, French, Italian, Spanish, Hungarian, Russian* / [Riidacteur en chef: Horst Leuchtmann]. – 2nd edition. – Akademiai Kiado und Budapest Bärenreiter : Kassel, Basel, Tours, London, 1980. – p. 806.