



**Л. О. Акопян**

**ДМИТРИЙ ШОСТАКОВИЧ**  
**ОПЫТ**  
**ФЕНОМЕНОЛОГИИ ТВОРЧЕСТВА**

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК  
МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

**Л. О. Акопян**

**ДМИТРИЙ ШОСТАКОВИЧ:  
О П Ы Т  
ФЕНОМЕНОЛОГИИ  
ТВОРЧЕСТВА**



**С.-ПЕТЕРБУРГ**

**2004**



В монографии сделана попытка представить творчество Шостаковича как целостный феномен, многообразными нитями связанный с самыми различными явлениями культуры и искусства — от гностицизма до акмеизма. В рамках «феномена Шостаковича» прослеживаются разные эволюционные линии, выявляются сквозные композиционные идеи, стилистические константы, лейтмотивы. Центральные, ключевые произведения композитора детально анализируются в контексте современной им культурно-исторической ситуации. Фигура Шостаковича предстает олицетворением современного художника в том понимании, которое, вероятно, могло возникнуть только в советскую эпоху: «это не тот, кто высится над людьми, или отличается, или отделяется... Но это — один из всех, понимающий один за всех. И из всех типовых судеб его судьба самая типовая». Текст книги проиллюстрирован многочисленными нотными примерами.

Книга адресована музыковедам, музыкантам и всем, кто интересуется историей русской музыки и советской цивилизации.

*Издание осуществлено при финансовой поддержке  
Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ)  
согласно проекту № 03-04-16208д*

*Моему дорогому другу Людовику Эрхардту*

## ВВЕДЕНИЕ

Литература о Д. Д. Шостаковиче обильна и многообразна. Предлагая вниманию читателя очередную работу о композиторе, чья жизнь и искусство столь часто становились предметом научно-го и околонуточного обсуждения, автор считает своим долгом прежде всего по возможности отчетливо определить предмет, о котором пойдет речь на этих страницах, равно как и свою установку по отношению к нему.

Поскольку заглавие настоящего исследования ассоциируется с феноменологическим направлением гуманитарной мысли, стоит вначале напомнить, что означает термин «феноменология» в привычном современном употреблении. Гегель обозначал с помощью этого термина совокупность проявлений абсолютного духа в сознании, истории и мышлении. Для Гуссерля феноменология синонимична «усмотрению сущностей» (*Wesensschau*). Соответственно, феноменологический подход к творчеству художника нацелен на то, чтобы «усмотреть» в корпусе оставленных им текстов одно из специфических, уникальных, целостных проявлений абсолютного духа.

Все это, впрочем, не более чем общие слова. Попытаемся прояснить их содержание применительно к материалу, с которым нам предстоит иметь дело. Начнем с цитаты. «Ромен Роллан писал: "...нас интересуют в музыке не только одни вопросы музыкальной техники. Музыка дорога нам потому, что является наиболее глубоким выражением души, гармоническим отзвуком ее радостей и скорбей. Я не знаю, чему отдать предпочтение — самой лучшей сонате Бетховена или его трагическому Гейлигенштадтскому завещанию. Одно стоит другого". Как это хорошо и, главное, как верно сказано! Быть может, Ромену Роллану — писателю и музыканту — и удалось бы написать книгу о Шостаковиче, где музыка была бы

раскрыта как “наиболее глубокое выражение души” композитора, как “гармонический отзвук ее радостей и скорбей”»<sup>1</sup>.

В 1967 году, когда писались эти слова, Д. Б. Кабалевский не мог предполагать, что после Шостаковича тоже останется нечто вроде духовного завещания — скандально известное «Свидетельство», скомпилированное и, возможно, отчасти сфальсифицированное С. Волковым<sup>2</sup>. Кабалевский не мог предполагать и того, что у Шостаковича также обнаружится свой Ромен Роллан — британский критик Иэн Мак-Доналд, в чьей книге «Новый Шостакович»<sup>3</sup>, вполне в духе процитированного отрывка из французского биографа Бетховена, провозглашается примат «истины над красотой, сущности — над формой, мысли, которая кроется за нотным текстом, — над самим этим текстом»<sup>4</sup>. Истинная сущность искусства Шостаковича, по Мак-Доналду, расшифровывается в антисталинских и антисоветских откровениях героя «Свидетельства», а нарисованный этим автором портрет композитора на удивление похож на ромен-роллановского Бетховена: тот же тип вечного страдальца, всецело погруженного в свою неизбывную скорбь (с той лишь разницей, что скорбь мак-доналдовского «нового Шостаковича» окрашена не столько в личные, сколько в гражданские цвета)<sup>5</sup>.

Игра в поиск скрытых в музыке Шостаковича антисоветских или, во всяком случае, идеологически и политически значимых и

---

<sup>1</sup> Кабалевский 1967, с. 91—92.

<sup>2</sup> Волков 1979. Памятна бурная реакция советской музыкальной общественности, вызванная публикацией этой книги — в сущности, довольно тривиального документа, где фигура Шостаковича адаптирована к посредственному профессиональному и интеллектуальному уровню его собеседника. Впрочем, публикация «Свидетельства» сыграла определенную позитивную роль, поскольку способствовала подъему интереса к музыке Шостаковича в «большом мире». Эту свою заслугу сам Волков настойчиво педалирует в относительно недавнем интервью: Волков 1992. Последовавшая за публикацией «Свидетельства» мода на Шостаковича вызвала к жизни богатый поток популярной журналистской, кинематографической, литературной продукции, в том числе по меньшей мере два произведения относительно крупного масштаба: пьесу Дэвида Паунелла (Pownall) «Класс высшего мастерства» (Masterclass, 1983) и фильм Тони Палмера (Palmer) «Свидетельство» (Testimony, 1987). К этому же разряду примыкает и опера посредственного итальянского композитора Луки Ломбарди «Болельщик Дмитрия» (2000, Лейпциг). Упомяну и объемистую книгу, специально написанную ради того, чтобы доказать подлинность «Свидетельства»: Хо и Феофанов 1998.

<sup>3</sup> Мак-Доналд 1990.

<sup>4</sup> Там же, с. 259.

<sup>5</sup> Свое мнение о труде Мак-Доналда я уже высказал в работах: Акопян 1997а; Акопян 1998, с. 59 и след. Не вижу смысла повторяться.



рискованных смыслов, затеянная Мак-Доналдом с подачи Волкова, имеет довольно давние корни. Несомненно, весь строй музыки Шостаковича предрасполагает к такой игре; это прекрасно чувствовали и его зоицы, один из которых с неодобрением, но по существу абсолютно справедливо заметил: «Произведения [Шостаковича] нередко проникнуты какими-то загадочными и непонятными непосвященным слушателям ассоциациями»<sup>6</sup>. Расшифровка таких ассоциаций — в высшей степени соблазнительная задача для аналитика. Многие исследователи независимо друг от друга охотно предавались экзерсисам в соответствующем духе. Вероятно, и нам на этих страницах не удастся удержаться от «семантизации» по меньшей мере некоторых произведений Шостаковича или их фрагментов<sup>7</sup>. Тем не менее перспективы подобной экзегетики<sup>8</sup>, в общем, незначительны. Фантазировать на тему об антисталинских, антисоветских коннотациях музыки Шостаковича можно до бесконечности; фантазии такого рода, как правило, почти недоступны верификации и чреватые не выдерживающими критики, а иногда просто курьезными выводами<sup>9</sup>. Хуже того, увлекаясь экзегетикой, мы, музыковеды, реально рискуем упустить из виду то, что делает творчество Шостаковича не просто звуковой летописью его эпохи, но и чем-то существенно большим. Крупный художник выражает не только «радости и скорби» — свои, своих современников и сограждан, — но и некое более глубокое, вневременное содержание; настоящее искусство принадлежит не только своему времени, но и вечности; всякое выдающееся произведение искусства — звено

---

<sup>6</sup> Кремлев 1957, с. 83.

<sup>7</sup> Позволю себе процитировать подходящее к случаю суждение из музыковедческого труда на совершенно иную тему: «Что касается расшифровки немusических "смыслов", то в этом вопросе некоторая методологическая неаккуратность предпочтительнее, чем недостаток воображения. Конечно, Тангейзер, уступив соблазну, согрешил; но Парсифаль, не поддавшийся никаким искушениям, был просто скудоумен»: Керман 1967, с. 200.

<sup>8</sup> Напомним исходное значение термина «экзегетика»: толкование («извлечение смысла из») неясных мест древних текстов.

<sup>9</sup> Упомяну несколько показательных примеров: Орлов 1996, с. 9; Лебединский 1990 (по утверждению обоих авторов, в музыке Одиннадцатой симфонии Шостакович изображает не столько русскую революцию 1905 года и ее подавление царскими жандармами, сколько венгерскую революцию 1956 года и ее подавление советскими танками); Лаул 1996 (согласно этому комментатору, программное содержание Пятой симфонии — вступление интеллигента в партию, а в «Праздничной увертюре» нарисована язвительная карикатура на Homo sovieticus); Хитоцуянаги 1997 (в статье японской исследовательницы утверждается, что, вопреки объявленной программе, Двенадцатая симфония представляет собой не столько прославление Ленина, сколько памфлет, направленный против Сталина).

в «золотой цепи» творений человеческого духа, начало которой теряется в незапамятном прошлом. Все это трюизмы; тем не менее стоит лишний раз обратить на них внимание, ибо тенденции, получившие распространение в современной научной, околонучной и популярной литературе о Шостаковиче, дают для этого достаточно серьезный повод.

В связи со сказанным позволю себе еще одну цитату, на этот раз из воспоминаний Г. Н. Рождественского о том, как он репетировал Четвертую симфонию Шостаковича с Кливлендским оркестром. «Когда мы подошли к концу второй части (ударные с коробочками и струнные), вдруг раздался смех. Я остановил: “Что, братцы, смеемся?” — “Лошадки скачут”. — “Да, — говорю, — вы знаете, а у меня совершенно другая ассоциация”. Тишина. “Я не настаиваю, но, вы знаете, возможно, что это и не лошади. А давайте себе представим такую картину, что это перестук по водопроводным трубам из камеры в камеру”»<sup>10</sup>.

Для нас, уроженцев и жителей бывшей советской империи, нет и не может быть вопроса о том, какая из этих двух ассоциаций — со скачущими лошадками или с перестуком заключенных из камеры в камеру — более адекватна содержанию Четвертой симфонии (1936). В трудах отечественных музыковедов, в том числе и самых крупных, довольно часто приходится встречаться с ассоциациями аналогичного рода<sup>11</sup>. И все же, увлекаясь ими, мы должны постоянно держать в поле зрения ассоциативные связи иного рода, не столь эффектные, но феноменологически более интересные и содержательные. Именно включенность в систему таких связей и делает продукцию Шостаковича искусством и фактом культуры в самом широком и высоком смысле. Как Четвертая, так и другие симфонии Шостаковича, — причем не только более поздние и зрелые, но и более ранние и, соответственно, обладающие менее бесспорной художественной ценностью, — а также многие произведения других жанров богаты символами, тематическими идеями, композиционными развязками, которые не столько отсылают к реалиям жизни при репрессивном и демагогическом режиме, сколько указывают на «воздушные пути», соединяющие музыку Шостаковича с творчеством художников, близких ему по духу, с историческим прошлым музыки, искусства и философской мысли, с вечными, общечело-

---

<sup>10</sup> Рождественский 1991, с. 22.

<sup>11</sup> Так, тема «токкаты» из Восьмой симфонии ассоциируется со «свистом и полетом пули или бомбы, падение которой сопровождается резким ударом» (Мазель 1991а, с. 328), а квартет ударов литавр в последних тактах финала Пятой симфонии — с «заколачиванием гроба» (Барсова 1996, с. 137).

веческими константами коллективного бессознательного<sup>12</sup>. Только рассматривая музыку Шостаковича под этим углом зрения, мы сможем в более или менее полной мере понять логику его творческого пути и оценить место его искусства в той самой «золотой цепи», о которой говорилось чуть выше.

Итак, я не склонен рассматривать творчество Шостаковича только сквозь призму «человеческих, слишком человеческих» категорий. Иначе говоря, мне чуждо представление, согласно которому «человеческие, слишком человеческие» документы, подобные Гейлигенштадтскому завещанию или «Свидетельству», по своей исторической и познавательной ценности сопоставимы с собственно музыкальной продукцией композитора. Такие документы (конечно, при условии, что их подлинность удостоверена достаточно надежно) могут в лучшем случае служить дополнительным подтверждением или иллюстрацией тех или иных фактов духовной биографии художника. Сама же духовная биография художника — нечто принципиально иное, нежели его эмпирическое жизнеописание. Последнее может иметь разве что косвенное отношение к подлинной, глубокой феноменологии его творчества<sup>13</sup>. Повторюсь: во всем сказанном не было бы ничего особенного, если бы в современной литературе о Шостаковиче не возобладали тенденции к смешению этих двух плоскостей исследования.

Конечно, Шостакович не был небожителем. Долгие десятилетия он жил, в общем, той же жизнью, что и миллионы его сограждан. Как и любому из нас, ему было знакомо чувство недостаточной полноты жизни — одно из неотъемлемых витальных чувств любого нормального человека.

Мы живем не полным ходом,  
Не считаем наших дней...<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> Если бы это было так, Шостакович остался бы в истории как художник примерно того же ранга, что и, скажем, Юрий Олеся, чьи книги были «точные, как маленькие макеты нашей истории» (Белинков 1997, с. 26). Олеся был «обыкновенным хорошим и обыкновенным плохим писателем, он плыл по реке и писал хорошо, когда выходил на широкую чистую воду, и плохо, когда река начинала скудеть. <...> Он написал свои лучшие книги, когда все писали свои лучшие книги и когда плохо писать считалось неприличным, и свои плохие книги, когда все писали плохие книги и когда считалось, что следует писать именно так» (там же, с. 437). Шостаковичу тоже случалось писать по-всякому, но уравнивать его с Олесей было бы все-таки несправедливо.

<sup>13</sup> Поэтому собственно биографические данные занимают в основном тексте книги сравнительно небольшое место. Краткий хронограф жизни Шостаковича дан в приложении.

<sup>14</sup> Строки из стихотворения Д. Хармса «Подруга» (1933). Здесь и далее, цитируя более или менее популярные и широко издаваемые литературные произведения, я буду обходиться без ссылок на конкретные источники.

Мы сознаем, что нам, скорее всего, не дано исчерпать нашу жизнь до логического конца. Мало того, что мы, как правило, умираем, не дожив до старости; из множества возможностей, открывающихся в каждый данный момент, нами почти наверняка используется не лучшая. К тому же мотивы, которыми мы руководствуемся, осуществляя выбор, почти наверняка несоизмеримы с экзистенциальной значимостью самого выбора. Внешние события «наваливаются» на нас как нечто чуждое; мы по всякому поводу изменяем себе; наше «Я», поддаваясь воздействию случайных факторов, претерпевает внезапные и радикальные метаморфозы. Данная нам как богатейшая потенциальность, жизнь постепенно рассеивается, исчерпывая себя в основном впустую.

Нам свойственно проецировать это чувство недостаточной полноты жизни на других людей — в частности, на создателей духовных ценностей, к которым мы равнодушны. Мы мысленно пеняем им на их человеческие слабости, суетность, неспособность противостоять поверхностным, неадекватным стимулам — то есть на их, так сказать, недостаточный коэффициент полезного действия. Но по мере того, как промежуток времени, заполненный жизнью интересующей нас личности, отходит в прошлое, за совокупностью известных нам событий ее земного существования все более и более отчетливо прозревается некая целостная и законосообразная конфигурация, в которой уже не остается ничего лишнего или случайного. «Человек, которого мы плохо видим оттого, что стоим с ним рядом <...> отодвигается и занимает место среди исторических, ретроспективно обозримых явлений: как все отдаленные предметы, он, в отличие от близких, виден уже не по частям, а сразу в системе. <...> Та иерархия качеств и действий, которая складывалась в повседневных встречах и отношениях, [сменяется] <...> ясной исторической перспективой, где части переместились и иное показалось важным»<sup>15</sup>. Исходное представление о жизни как о не слишком упорядоченном процессе преобразуется в представление о целостном «гештальте», неповторимом феномене; все, что в исчерпавшем себя земном существовании выглядело разрозненным и парадоксальным, связывается в безусловное, психологически понятное единство, уникальным образом вписанное в соответствующий исторический, культурный, духовный контекст. Эта поистине чудесная метаморфоза нашей точки зрения как нельзя более убедительно свидетельствует в пользу «идеи божественного

---

<sup>15</sup> Гинзбург 1989, с. 92 (сказано о Маяковском вскоре после его гибели, но имеет общее значение).



*миропорядка, в котором всё течение внутренней жизни человека, все жизненные функции, все, даже самые незначительные события внешней жизни каким-то образом предопределены и взаимосвязаны»*<sup>16</sup>.

В связи с жизнью и творчеством Шостаковича аналогичный ход рассуждений напрашивается сам собой. Не случайно одна из ранних «посттоталитарных» публикаций о композиторе начиналась со следующего риторического вопроса: «Нельзя ли предположить, что, аналогично “принципу дополнительности”, тот аспект человеческой жизни, который мы наблюдаем, действительно во многом подвластен силе случая, но что существует другой аспект («в другом пространстве» или, как говорил Достоевский, «в мирах иных»), который не случаен, подчинен определенной цели и смыслу?»<sup>17</sup> Современники Шостаковича часто удивлялись его неразборчивости, непоследовательности, нетребовательности по отношению к собственному дару, суетности мотивов, диктовавших ему тот или иной жизненно важный выбор, короче говоря, — несоответствию между человеческим обликом Шостаковича и его творениями<sup>18</sup>. Достаточно хорошо известны те объяснения, которые даются всему этому комплексу человеческих качеств Шостаковича в литературе разных идеологических направлений. Если в большинстве своем такие объяснения кажутся скорее натянутыми и уже не могут нас удовлетворить, то виной этому прежде всего явно ощущаемый недостаток дистанции между самим композитором и его биографами. Хотя мы лишены главного преимущества исследователей прежних поколений — опыта непосредственного общения с Шостаковичем, — в нашем распоряжении есть преимущество иного рода: возможность лучше рассмотреть целостный гештальт его творческой жизни сквозь призму явленного нам корпуса музыкальных текстов и их совокупного, теперь уже хорошо обозримого ассоциативного поля.

По известным и более чем понятным причинам возможности исследования феномена Шостаковича как в нашей стране, так и на За-

---

<sup>16</sup> Бинсвангер 1928, с. 52; цит. по: Ясперс 1997, с. 808.

<sup>17</sup> Шафаревич 1990, с. 19. К сожалению, интересная «завязка» этой статьи не получила достойного развития — причем не столько из-за отсутствия у ее автора (чье имя прочно ассоциируется с известной книгой «Русофобия») профессиональной музыкальной подготовки, сколько из-за его односторонней мировоззренческой ориентации.

<sup>18</sup> В этом смысле показателен эпиграф (из Г. Гейне), избранный для своего труда одним из наиболее значительных биографов Шостаковича и человеком, регулярно общавшимся с ним на протяжении полутора десятилетий: «Перо гения всегда крупнее, чем он сам»: Майер 1994.

паде в долгое время сковывались не только отсутствием необходимой временной дистанции, но и предвзятыми идеологическими установками. Исходя из предпосылки о существовании трех модусов теоретической интерпретации музыкального феномена — структурного, культурно-исторического и метафизического<sup>19</sup>, — мы должны признать, что если в аспекте структурного исследования литературе о Шостаковиче (прежде всего, отечественной) есть чем гордиться, то анализ культурно-исторического аспекта его творчества слишком часто съезжает на рельсы вульгарно-идеологических спекуляций; это само по себе перекрывает пути к его серьезной интерпретации в метафизическом ключе. В данном случае не имеет значения, идет ли речь об интерпретации Шостаковича в духе ортодоксально-советском или, так сказать, «антисоветском»: ведь любая односторонне понимаемая идеология в принципе несовместима с таким модусом рассмотрения художественного феномена, который позволил бы представить его не просто как эмпирический продукт, порожденный преходящими, более или менее случайными обстоятельствами, но именно как эманацию «другого пространства» или «миров иных», божественного миропорядка или абсолютного духа.

Между тем, по мере того как эпоха, которую Шостакович представил и выразил со столь исчерпывающей полнотой, уходит все дальше в прошлое, для нас все более реальной становится возможность отряхнуться от груза нашей собственной генетической принадлежности к ней и попытаться взглянуть на нее с более объективных, непредвзятых позиций — как на уникальную в своем роде цивилизацию (за неимением лучшего, не столь прозаичного обозначения придется называть ее «советской цивилизацией»), сумевшую, помимо воли своих отцов-основателей и их наследников, создать поистине великое, глубоко метафизическое искусство, в применении к которому любые суждения в терминах оппозиции «советского» и «антисоветского» (или в каких-либо иных идеологически ангажированных терминах) кажутся мелкими и совершенно неадекватными, отражающими лишь самый поверхностный и с точки зрения вечности скорее малоинтересный аспект явлений. Иными словами, настало время, когда мы уже можем позволить себе отнестись к эпохе «бесчеловечного владычества выдумки» (Б. Пастернак) как к логически исчерпанному, обретшему форму законченного гештальта куску прошлого — все еще по-своему жгучего, но уже допускающего отстраненно-аналитический взгляд

---

<sup>19</sup> Об этом см. в моей статье: Акопян 1997б.

на «советскость» как категорию, по преимуществу, метафизического плана.

\* \* \*

Поскольку речь зашла о метафизическом аспекте «советскости», вкратце остановимся на этом странноватом предмете, который, впрочем, постепенно начинает привлекать к себе внимание исследователей в смежных с музыковедением областях.

Сергей Довлатов сказал о себе и своих соотечественниках: «Мы не лучше <...> американцев. И уж, конечно, не умнее. Мы всего лишь побывали на конечной остановке уходящего троллейбуса»<sup>20</sup>. Опыт соприкосновения с эсхатологическими безднами на «конечной остановке» во многом определил неповторимую духовную атмосферу советской эпохи и отразился в творчестве выдающихся творцов-нонконформистов (заметим в скобках, что этот же опыт обусловил столь характерную для советских интеллектуалов тенденцию к недооценке духовных достижений благополучного Запада, выразившуюся в емкой формуле: «нам бы их заботы!»). Номо sovieticus узнает себя в «последних людях», некогда предугаданных Ницше, — последних не в смысле качества человеческого материала, а в смысле близости к последним, эсхатологическим безднам:

Мы обрели счастье, — утверждают последние люди, подмигивая. <...>  
Время от времени чуть-чуть яду: это вызывает приятные сны. И много яду в конце чтобы смерть была приятной. <...>  
Некогда весь мир был безумен, — говорят самые изысканные из них и подмигивают. Все они умны и знают всё, что было в прошлом. Поэтому они всегда усмеваются. <...>  
Мы обрели счастье, — говорят последние люди и подмигивают<sup>21</sup>.

Это эсхатологическое самодовольство естественным образом породило собственную тень: обостренное переживание «последних» экзистенциальных вопросов, окрашивающее иронию и «подмигивание» (без которого жизнь в пространстве между безднами была бы невыносима) в цвета ни с чем не сравнимой трагической серьезности. Такова психологическая подоплека особой разновидности юмора, присущей людям советской эпохи, в особенности людям поколения и воспитания Шостаковича. Отметим, что подобного рода метафизический юмор достаточно глубоко укоренен в классической русской литературе. В частности, он явно дает о себе знать в заглавии повести Лескова, выбранной Шостаковичем для

<sup>20</sup> Довлатов 1995, т. 3, с. 297—298.

<sup>21</sup> «Так говорил Заратустра», Предисловие Заратустры, 5.

своей второй оперы, где имя inferнальной шекспировской монархии сочетается с указанием на прозаичное и унылое российское захолустье. В другом своем рассказе («Колыванский муж») Лесков обозначил этот тип юмора как «пустосмещение»; один из комментаторов<sup>22</sup> трактует его не столько как смех впустую, «просто так», сколько как смех над пустотой, над потусторонним, над «нежитью» (над тем, «чего на свете нет», если воспользоваться словами автора «Знаков Зодиака» — поэта, близкого Шостаковичу по духу). В условиях советской повседневности, столь впечатляющим образом сочетавшей всемогущество экзистенциального зла со смехотворным, пошлым ничтожеством его конкретных носителей, подобного рода «пустосмещение» расцвело пышным цветом; многими исследователями, в том числе и специалистами по Шостаковичу, оно обычно отождествляется с социальной сатирой, хотя по существу таковой не является (когда же Шостакович пытается быть «настоящим» сатириком — как, например, в полицейской сцене из «Леди Макбет Мценского уезда» или, скажем, в цикле «Сатиры» на тексты Саши Черного, — его юмор теряет остроту).

Ощущение близкой эсхатологической бездны в сочетании с «пустосмещением» — вот простейшая формула, описывающая метафизическое содержание советской эпохи. В сфере искусств и литературы это содержание материализовалось в виде мощного потока независимого творчества, свободного от прямой политической ангажированности как «советского», так и «антисоветского» толка. Этот поток, преодолев все исторические сдвиги и фазы, начал иссякать только ко второй половине восьмидесятых годов — очевидно, под воздействием внезапной свободы слова.

Отношение потока, о котором здесь идет речь — или, если угодно, особой, не имеющей отчетливых границ субкультуры, — к официально одобренной картине мира не было однозначным. Поскольку в связи с этой субкультурой нельзя говорить ни о социальной сатире, ни о прямом протесте против господствующих догм, она не может считаться настоящим антиподом официальной культуры. Точнее было бы сказать, что лучшая часть духовного творчества советской эпохи явилась — по меньшей мере в одном из своих измерений — особого рода комментарием к официально навязываемому мировоззрению, осуществленным не столько на уровне прямой критики или отрицания (понятно, что подобное могли позволить себе только немногие отважные одиночки, и то главным образом после 1956 года), сколько на уровне спонтанного онтоло-

---

<sup>22</sup> Лукаш 1992, с. 138.



гического и гносеологического анализа, абстрагированного от какой бы то ни было «политики». Основу для этого анализа составило психологическое качество, которое, будучи в высшей степени характерным для менталитета мыслящего человека советской эпохи, все еще, кажется, не получило определенного названия. Обозначим его как стихийный *гностицизм* советского человека.

Здесь стоит напомнить, что под «гностицизмом» (от греческого «гносис» — знание) в узком смысле подразумеваются раннехристианские еретические учения, согласно которым реальный мир мыслится как творение не всеблаготворного Божества (в делах этого мира участия не принимающего), а низших, темных сил. Гностицизм в более широком смысле — это отрицание фундаментального, онтологического единства телесного и духовного и видение мироздания сквозь призму онтологической множественности «частичных» миров — будь то миры добра и зла, света и тьмы, духа и тела, мир «Я» и мир других людей и т. п. Лишь через обретение мистического интуитивного «гносиса» человеку дано прийти к преодолению этой множественности (в частном случае — дуализма) миров и, отрешившись от всего земного, в том числе от своей низменной (телесной и душевной) природы, достичь подлинного духовного единения с трансцендентностью истинного Бога, каковой для гностиков любого толка не имеет ничего общего с «официальным» Богом Церкви и богословов<sup>23</sup>. Попробуем предложить наиболее обобщенное определение гностицизма: это тенденция к недиалектически расщепленному видению мира в сочетании с рискованно-интимным отношением к сфере потустороннего.

Для опровержения гностической ереси, с характерным для нее напряженным, этически амбивалентным переживанием антагонизма «высшего» и «низшего», «светлого» и «темного», «благотворного» и «злого» начал, христианское богословие разработало специальную доктрину отрицания зла как независимого онтологического принципа. Согласно этой доктрине (основы которой были заложены св. Августином), то, что мы принимаем за зло, есть не зло как таковое, а лишь *privatio boni* — «недостаток добра». Логика этой теодицеи сводится примерно к следующему: Бог, как абсолютное добро, не может быть причастен к созданию зла; с другой стороны, не существует другого, помимо Бога, источника бытия, ответственного за все мировое зло (на чем как раз и настаивали гностики). Следова-

---

<sup>23</sup> Стоит процитировать характерную инвективу, направленную против любых форм гностицизма: «Синкретическая вера гностиков — это “вера вообще”, призванная увести от веры во что бы то ни было определенное»: Ли 1987, с. 80.

но, зло не имеет и не может иметь самостоятельного существования; это лишь видимая ущербность добра, которая допустима постольку, поскольку позволяет лучше оттенить онтологическое всеприсутствующее добро. Тень, бросаема на Божий мир этим «недостатком добра», не противоречит мировой гармонии как единству Творца и Его творения.

Очевидное противоречие между доктриной *privatio boni* и непосредственным опытом миллионов людей не позволило гностическому взгляду на мир исчезнуть без следа. На протяжении без малого двух тысяч лет он то и дело давал о себе знать — в средневековой алхимической философии и учениях некоторых мистиков более поздних эпох, в «Дон Жуане» Моцарта и «Фаусте» Гете, в философии Ницше и психологической теории Юнга...<sup>24</sup> Важно отметить, что в «модернизированных» версиях гностицизма этическая амбивалентность, как правило, выходит на первый план: достаточно напомнить о мировоззренческих принципах Ницше или о знаменитых словах Мефистофеля, который на вопрос Фауста «Ты кто?» отвечает: «Часть силы той, что без числа / Творит добро, всему желая зла»<sup>25</sup>. Согласно психологической доктрине Юнга, трансцендентные стихии находятся не вне человека, а внутри него, в глубинах его бессознательной психической субстанции, которая является источником человеческих и животных, высших и низших сторон «Я»; главной духовной задачей человека Юнг считает интроспективное проникновение в глубь этой бессознательной субстанции и познание Бога в самом себе — ибо нет более верного способа уничтожить свою душу, чем поклоняться Богу, пребывающему вовне<sup>26</sup>.

Если говорить о русской традиции, то гностическая картина мира приняла своеобразную «приватную», «домашнюю» форму в философии Василия Розанова (1856—1919). Формулу этой разновидности гностицизма находим в одной из записей «Уединенного»:

Мой Бог — особенный. Это только *мой* Бог; и еще ничей. Если еще «чей-нибудь» — то этого я не знаю и не интересуюсь.

«Мой Бог» — бесконечная моя интимность, бесконечная моя индивидуальность. Интимность похожа на воронку или даже две воронки. От моего «общественного я» идет воронка, суживающаяся до точки. <...> За этой точкой — другая воронка, уже не суживающаяся, а расширяющаяся в бесконечность: это Бог. «Там—Бог» <...>.

<sup>24</sup> Для сравнения: картина мира, прямо противоположная гностической, представлена, скажем, в «Комедии» Данте, где Ад, Чистилище и Рай образуют нерасторжимую целостность, управляемую из единого центра.

<sup>25</sup> Перевод Б. Пастернака.

<sup>26</sup> Эта идея восходит к гностическому Евангелию от Фомы. Ср. публикацию этого текста в: Трофимова, 1979, с. 160 (стихи 2—3).

Аналогичное стремление отделить «Там—Бога» от «Здесь—Бога» и усматривать в мире Божьем нечто глубоко приватное, отвлеченное от реалий мира внешнего, легло в основу стихийного гностицизма советского человека — этого важнейшего феномена коллективной психологии, как бы растворенного в воздухе эпохи.

Спонтанный всплеск гностического мироощущения в советское время может рассматриваться как естественная компенсаторная реакция на коммунистическую картину мира с присущим ей эквивалентом доктрины о *privatio boni*. Советскому человеку с детства внушалось, что в окружающем его мире зла как такового быть не может, а остающиеся еще кое-где носители злого начала — это нелюди, «нежить», которой в высшем, онтологическом смысле не существует. Эта пропагандистская установка как нельзя лучше подходила для конвейерного производства людей нового типа: стукачей без страха и упрека, надежно работающих винтиков государственной машины. Защитный психологический механизм «гностической» ереси формировался в тех, кто сам в любой момент мог попасть в разряд «нежити» — иначе говоря, в людях, чье внутреннее существо противодействовало целенаправленной обработке в духе коммунистического искусственного отбора.

Мало сказать, что мыслящий человек советской эпохи сатирически проецировал образ «нежити» на гомункулов, вершивших судьбами обитателей «бесчеловечного царства выдумки» на всех этажах социальной иерархии. Ощущение постоянного и близкого присутствия онтологической «инакости», которая превыше любых персонификаций, было, вероятно, знакомо советскому человеку не хуже, чем мистикам раннего средневековья (это ощущение гениально, одной неподражаемой фразой выражено у Венедикта Ерофеева: «Петушинский райсобес — а за ним тьма во веки веков и гнездилище душ умерших»). Далеко не всякий, даже наедине с собой, осмеливался прямо признать эту инакость «злом» (поэтому неудивительно, что в общественном восприятии коммунизм все еще выглядит как нечто если не позитивное, то, во всяком случае, относительно приемлемое, да и о Сталине все еще нередко говорят как о крупном государственном муже). Там, в царстве «иноного», создавались свои суррогаты духовной жизни и художественного творчества, отношение которых к более высоким формам духовности отнюдь не было однозначным. Иногда в них обнаруживалась несомненная привлекательность, даже известное гармоническое обаяние; они так или иначе формировали атмосферу, в которой приходилось жить и с которой трудно было не считаться. Для огромного большинства тех, кто все же хотел уйти, защититься от этих эмана-

ций «тьмы внешней», существовало лишь одно средство: попытаться, в меру своих возможностей и представлений, смоделировать собственный, приватный идеальный мир. Связанная с этим напряженная духовная работа по своей глубинной психологической сути была не чем иным, как гностическим прорывом к Божеству.

Один из самых выразительных и лаконичных символов этого прорыва мы обнаруживаем все в той же бессмертной поэме Венедикта Ерофеева: «Если ты не подонок, ты всегда сумеешь <...> подняться до чего-нибудь, до какой-нибудь пустяшной бездны». Нас не должно смущать, что акт гностического единения с высшими, трансцендентными силами совершается у героя поэмы под воздействием известного стимулирующего средства; в этом смысле между ним и массами его сограждан не было никакой разницы. Важно, что сама способность «подняться до бездны» признается свойством, отличающим человека достойного от ничтожества, от «нежити». И если этот критерий действителен для «простого» человека, то для истинного художника, творившего в лоне советской цивилизации, он действителен вдвойне. Западные исследователи — в том числе уже упомянутые И. Мак-Доналд и К. Майер, — говоря о восприятии музыки Шостаковича в СССР, с некоторым удивлением отмечают настойчивое пристрастие «русских слушателей» к выискиванию в звучащей материи неких глубинных, внемузыкальных смыслов<sup>27</sup>. Позволим себе предположить, что эти авторы интуитивно угадали как раз ту особенность восприятия, которая обусловлена стихийно сформировавшимся «гностицизмом» советского человека. Советскому человеку — в частности тому гипотетическому идеализированному слушателю, для которого в первую очередь создавалась музыка Шостаковича, — звучащая материя (да и, вероятно, всякая иная эстетическая реальность) интересна главным образом постольку, поскольку за ней кроются экзистенциальные бездны. Рефлексируя, он при случае может прийти к отождествлению этих бездн с каким-то скрытым диссидентским вызовом, с гибридом трагедии и сатиры, с «кукишем в кармане», с чем угодно еще в том же роде. Но любые такие интерпретации будут вымученными и поверхностными. Бездны, о которых идет речь, метафизичны; они разверзаются там, где на унылую советскую действительность внезапно ложится отблеск мистического гносиса.

Значительная часть великой духовной культуры, созданной советской цивилизацией, питалась этим гностическим мироощущением,

---

<sup>27</sup> Ср.: Мак-Доналд 1990, с. 258—259; Майер 1994, с. 224.



этим контрастом между предельной экзистенциальной серьезностью и напряженностью переживания действительности и подчеркнутой прозаичностью, если не сказать пошлостью антуража, кишашего всякого рода «винтиками» и прочей нежитью. Понятно, что несоответствие официальному советскому варианту доктрины о *privatio boni* было достаточным основанием для того, чтобы эта «гностическая» субкультура регулярно подвергалась гонениям — при том, что сами ее творцы, по понятным причинам, предпочитали не иметь дела с рискованными политическими материями. Сам факт подпольности, гонимости сообщал ей дополнительную меру внутренней напряженности и стихийного величия, едва ли мыслимую для здорового искусства, создаваемого в здоровом обществе. Надо сказать, что на исходе советской эпохи это подпольное и гонимое положение стало вполне отчетливо осознаваться как принципиальный и в своем роде глубоко позитивный фактор, помогавший избежать всякого рода суетности в искусстве<sup>28</sup> («Спасибо тем, кто нам мешал...» — Д. Самойлов). Как знать, не отразилось ли это же умонастроение на творчестве Шостаковича последних лет и, в частности, на Пятнадцатой симфонии?

Среди художников, наиболее ярко выразивших гностическое мироощущение советского человека, — не только автор «Мастера и Маргариты» (чья фамилия приходит на ум первой), но и М. Зощенко, Д. Хармс, А. Введенский, Н. Заболоцкий, А. Платонов, Ю. Домбровский, уже упомянутый Вен. Ерофеев<sup>29</sup>. Как бы ни были различны все эти писатели, в творчестве каждого из них ощутим некий «вневещный» (как могла бы выразиться Л. Я. Гинзбург) заряд гностицизма: темная стихия механической повторяемости и «пустосмещения» — и прорывы в сферу гармонии, цельности, полноты жизни. Символы, выражающие эту сферу, в высшей степени многообразны, и мы не имеем возможности заниматься их сравнительным разбором; достаточно констатировать, что они так или иначе связаны с архетипом Царства Небесного — пусть в большин-

---

<sup>28</sup> См.: Бакши 1992, с. 40 (самый ранний и весьма глубокий по содержанию очерк феноменологии музыки советской эпохи).

<sup>29</sup> О гностицизме прямо говорилось в применении по меньшей мере к двум из перечисленных писателей — Платонову и Хармсу. Элементы гностицизма у Платонова проанализированы в работах: Друбек-Майер 1994, с. 261 и след.; Шимаков-Рейфер 1994, с. 269 и след. О связи Хармса с гностической традицией см. в содержательной работе: Ямпольский 1998, особенно с. 265 и след., 307. Попутно замечу, что среди гуманитариев наблюдается тенденция к чрезмерному расширению рамок гностицизма, особенно когда речь идет о реалиях русской культуры; так, популярный и поверхностный французский автор Ален Безансон (Bezançon) выводит из гностической традиции даже ленинизм (ср.: Эткинд 1998, с. 177).

стве случаев, чисто по-советски, отраженным в кривом зеркале. Та же нота «вневещно» звучит и в искусстве еще одного представителя той же артистической породы — Шостаковича; «вещное» же ее воплощение достигает высокой степени выразительности не столько в общепризнанно великих философских симфониях и квартетах, сколько, скажем, в опере «Нос».

По ходу работы я буду неоднократно возвращаться к затронутому здесь кругу вопросов. Предварительно хотелось бы обратить внимание на следующее обстоятельство. Пишущие о Шостаковиче привычно трактуют присущие его искусству драматические коллизии в терминах этики, преимущественно как борьбу между добром и злом (синонимами которого часто выступают «мещанство» или «обывательщина»). Мне, однако, кажется, что «добро» и «зло», а тем более «мещанство» — этот жупел, выдуманный советской пропагандой ради того, чтобы постоянно поддерживать в сознании подданных образ внутреннего врага, — суть не более чем факультативные, акцидентные наименования стихий, взаимодействующих в мире разорванного гностического сознания. Стоит напомнить многозначительные слова Розанова: «Таланты наши как-то связаны с пороками, а добродетели — с бесцветностью». Читатель согласится со мной, что в музыке Шостаковича так называемое добро (иными словами, то, что по условиям открыто заявленной или подразумеваемой программы не может быть ничем иным, как добром) слишком часто бывает связано именно с бесцветностью, то есть с шаблонными приемами, с лежащими на поверхности композиционными решениями, тогда как так называемое зло — с подлинным, неподдельным вдохновением и изобретательностью<sup>30</sup>. Уже хотя бы поэтому слова «добро» и «зло» в применении к «частичным мирам» музыки Шостаковича в большинстве случаев кажутся не более чем формальными, ничего особенного не выражающими ярлыками (в этом смысле случай первой части Седьмой симфонии — исключение, которое только подтверждает правило).

\* \* \*

Между стихийным советским гностицизмом и теми формами творчества, которые пользовались в тоталитарную эпоху офици-

---

<sup>30</sup> Злобствующие советские критики — М. Коваль, Ю. Кремлев, П. Апостолов — были по-своему не совсем неправы, порицая Шостаковича за то, что изображение «плохого» в музыке ему удастся лучше, чем изображение «хорошего». С ходом их рассуждений можно познакомиться, в частности, по следующим публикациям: Апостолов 1954, с. 36—38; Апостолов 1957, с. 53—55; Кремлев 1957.

альным одобрением, не было непроходимой пропасти. В конце концов, так называемый социалистический реализм — по меньшей мере в своей наиболее ценной части, еще не отравленной духом казенного сталинского оптимизма, — также основывался на интенсивном переживании архетипа Царства Небесного<sup>31</sup>. Но мифология соцреализма трактует проблему достижения Царства с учетом доктрины о *privatio boni*: главное — это планомерно, по необходимости уничтожая всякую «нежить», расчищать пространство для онтологического добра, которое в конечном счете необратимо охватит собой весь эмпирический универсум. Специфика гностической мифологии, как уже было сказано, заключается в том, что эмпирический мир и образ Царства Небесного разведены в ее рамках до степени абсолютной онтологической несовместимости, а единственным способом преодолеть притяжение эмпирической реальности остается внезапное, глубоко личное метафизическое озарение. Если в подцензурной литературе такая ересь не могла быть терпима, то в музыке, как искусстве относительно «безобидном», она нередко допускалась и при случае даже обосновывалась благовидными идейными соображениями. Именно так произошло с Шестой симфонией Мясковского — первой истинно советской симфонической концепцией в интересующем нас здесь метафизическом (а не в хронологическом и тем более не в стандартно-оценочном) смысле. Хотя с точки зрения стиля эта симфония имеет мало общего с музыкой Шостаковича, лежащая в ее основе метафизика позволяет считать ее предтечей очень многого не только у Шостаковича, но и во всей музыкальной культуре советской цивилизации. Поэтому имеет смысл обратить на нее внимание.

Шестая симфония Мясковского, задуманная в 1918 или 1919 и завершенная в 1923 году, состоит из четырех частей (*Poco largamente—Allegro feroce; Scherzo, Presto tenebroso; Andante sostenuto; Finale, Allegro vivace quasi presto*) и длится один час. Ее тематический материал изобилует более или менее очевидными, исторически устоявшимися музыкальными символами. Например, «эпиграф», занимающий начальные такты первой части, состоит из «фаустианских» увеличенных трезвучий и перечений, а главная тема сонатного *allegro* этой же части открывается знаменитым трехзвучным «мотивом вопроса» («*Muss es sein?*»). Этот мотив, как из-

---

<sup>31</sup> Строго говоря, термин «соцреализм» в данном случае не совсем уместен, так как огромное большинство образцов, имеющих отношение к сказанному, создано в 1920-х гг. — тогда как понятие социалистического реализма было введено в оборот только в 1935 г. См. главу I настоящей работы.

вестно, впервые появился в юмористическом финале Струнного квартета фа мажор (соч. 135) Бетховена; впоследствии же он был переистолкован в серьезном ключе такими композиторами, как Вебер (увертюра к «Вольному стрелку»), Лист («Прелюды»), Вагнер (лейтмотив судьбы из «Кольца нибелунга»), Франк (Симфония ре минор). Таким образом, романтическая традиция трансформировала бетховенское «Muss es sein?» в вопрос, который мятущаяся человеческая душа адресует трансцендентным силам.

Следуя той же традиции, Мясковский конструирует «сюжет» (или, если воспользоваться терминологией И. А. Барсовой, «интонационную фабулу»<sup>32</sup>) своей симфонии как процесс разрешения первоначального фаустианского сомнения. Первые три части изобилуют вполне прозрачными, легко дешифруемыми символическими фигурами, среди которых — «тристановские» хроматизмы, «проблематичные» увеличенные и уменьшенные октавы, стилизация под старинный русский напев в дорийском ладу, мотив *Dies irae*, деликатно оркестрованный в стиле «Облаков» Дебюсси, широкая «пейзажная» кантилена того типа, который хорошо известен по произведениям Чайковского и Рахманинова... Финал симфонии начинается с позитивного «Es muss sein!». Этот «ответ» выполнен в соответствии с духом времени: главная и побочная партии сонатного *allegro* построены на мелодиях французских революционных песен XVIII века, активно насаждавшихся в послеоктябрьской России. Симфоническое развитие этих бодрых тем прерывается сперва мотивом *Dies irae*, изложенном теперь уже в бахах, а затем реминисценцией жалобы Юродивого из «Бориса Годунова», за которой следует напев старинного духовного песнопения «Прощание души с телом» (опять в дорийском ладу). Перед кодой финала тот же напев исполняется смешанным хором. Наконец, на последних страницах партитуры возвращается уже знакомая по медленной части широкая кантилена в духе Чайковского—Рахманинова.

---

<sup>32</sup> См.: Барсова 1975, с. 377 и след., где термин «интонационная фабула» служит для обозначения основного формообразующего принципа симфоний Малера. Уяснить смысл этого термина помогает, в частности, следующее высказывание Малера: «Из самого характера музыки легко понять, что за отдельными темами, при всем их разнообразии, перед моим взором, так сказать, драматически разыгрывалось некое реальное событие». Согласно И. А. Барсовой, «интонационная фабула Малера — не отражение литературного сюжета <...> но решение общечеловеческой проблемы средствами музыки, найденное в процессе ее создания, продиктованное ею самой» (там же, с. 378). Ясно, что сказанное в весьма значительной степени применимо и к симфоническому творчеству Мясковского, равно как и к музыке Шостаковича.

Подчеркнуто повествовательная («фабульная») концепция симфонии сложилась под явным влиянием позднего Чайковского. Обыкновение сравнивать Шестые симфонии Чайковского и Мясковского возникло чуть ли не сразу вслед за премьерой последней<sup>33</sup>. Можно выдвинуть и другую параллель — с увертюрой «1812»: столкновение французских революционных песен с мотивом *Dies irae* в финале симфонии Мясковского смоделировано, в общих чертах, по тому же образцу, что и конфликт между российским и французским гимнами в пьесе Чайковского<sup>34</sup>. С точки зрения предпочтений сегодняшнего дня подобная гиперболизированная повествовательность в симфоническом жанре практически беззащитна перед критикой. Но с нашей стороны было бы несправедливо критиковать Шестую симфонию Мясковского, не принимая во внимание ее культурно-исторический контекст. Не будем упускать из виду, что в этой партитуре объективирована спонтанная реакция ее автора на трагическое крушение целой цивилизации. От произведения, задуманного и созданного в таких крайних условиях, трудно ожидать полноценного соответствия правилам хорошего эстетического тона (в этом смысле оно сопоставимо не столько с Патетической симфонией Чайковского, сколько с Ленинградской симфонией Шостаковича).

Ортодоксальное советское музыкознание оценивало Шестую симфонию Мясковского преимущественно в извиняющих терминах: как образец непосредственного отклика на революционные события, характерный для известной части старорежимной интеллигенции, которая не сразу смогла понять положительный всемирно-исторический смысл происшедшего на ее глазах сдвига и поэтому склонна была трактовать его в «абстрактно-гуманистическом» духе<sup>35</sup>. В первой части, где господствует «мотив вопроса» с его многочисленными производными, усматривалось изображение интеллигентских метаний и сомнений. Духовный стих о мертвом теле вполне убедительно интерпретировался как выражение сдержанного сожаления о старом мире, ставшем жертвой революционной стихии (символом последней служат песни французской революции).

---

<sup>33</sup> Ср. отзыв известного музыковеда В. М. Беляева, процитированный в: Иконников 1982, с. 110—111.

<sup>34</sup> Трудно удержаться от кощунственного предположения, что этим образцом была пьеса «Франко-прусская война», описанная в пятой главе второй части романа Достоевского «Бесы».

<sup>35</sup> Незначительно варьируясь, эта оценка переходила из одной работы в другую. Ср.: Асафьев 1927, с. 26; Острецов 1935, с. 13—14; Хубов 1936, с. 7; Ливанова 1953, с. 93 и т. п. Ср. также признания самого композитора в: Мясковский 1936, с. 10.

Мотив *Dies irae* мог ассоциироваться с праведным народным гневом, а заключительная кантлена — с надеждой на будущее возрождение родины. Но метафизика Шестой симфонии — в особенности финала, с его кое-как пригнанными друг к другу звуковыми символами и «подвешенной» концовкой, — глубже этой одномерной сюжетности. В этом образе мироздания, затронутого распадом, угадывается гностическая идея разделения вселенной на царства «Там—Бога» и «Здесь—Бога», идея онтологической несовместимости «внутреннего» — сферы надежных ценностей — и «внешнего», где доминирует чуждая стихия. Для того чтобы лучше обосновать эти констатации, мы могли бы подробно разобрать тематизм и форму финала симфонии. Здесь этого делать не стоит. Отметим только, что подобное видение мира, вообще говоря, скорее чуждо симфонизму Чайковского и, шире, программности XIX века, которой лишь в очень небольшой степени было знакомо ощущение навязчивого фона в форме иной, принудительной картины мира.

Никто из советских идеологов от музыковедения не усомнился в значимости Шестой симфонии как важного исторического и художественного документа. Композитору Мясковскому — в отличие, скажем, от писателя Розанова — не было отказано в «извинении». Мы не случайно вновь упомянули Розанова, ибо он, как истинный гностик, оказался одним из немногих, кто сумел (в «Апокалипсисе нашего времени») артикулировать свое восприятие событий 1917—1918 годов в терминах не только историко-политических, национальных, социальных или эмоциональных, но и метафизических. С точки зрения Розанова, революция была мгновенным и необратимым эсхатологическим сдвигом, затронувшим самые глубинные основы мироздания. Она привела к краху одной из величайших мировых ценностей — возможности для человека жить своей, свободно избранной частной жизнью, которая есть наибольшее приближение к образу Царства Небесного. Сам Розанов не смог пережить этого краха; он умер в начале 1919 года в высшей степени символической смертью, а идеологические службы «царства выдумки» сделали все, что было в их силах, дабы вытравить его имя из памяти соотечественников. Миллионы же его сотоварищей по судьбе, кое-как оправившись от первого шока, принялись строить — каждый для себя — новые и, по возможности, приемлемые для жизни приватные миры. В картине мира, воспроизведенной в Шестой симфонии Мясковского, угадывается и это экзистенциальное стремление собрать осколки разрушенной вселенной в некий новый гештальт. Если автор Шестой симфонии, как художник скорее «наивный» (в шиллеровском смысле), отобразил это стремление в сравнительно

незамысловатой и не слишком членораздельной форме, то «сентиментальные» художники последующих поколений сумели продемонстрировать великое многообразие подходов, иногда весьма изощренных. Было бы большим преувеличением считать, что вся советская музыка так же вышла из Шестой симфонии Мясковского, как русский реализм прошлого столетия — из «Шинели» Гоголя. И все же именно это произведение обозначило собой некий важнейший исторический рубеж, ибо вместе с ним — не раньше и не позже — в музыку вошел элемент «советскости» в оговоренном выше метафизическом смысле.

\* \* \*

Итак, Шестую симфонию Мясковского можно рассматривать как уникальный исторический документ, отражающий состояние первоначальной растерянности перед лицом метафизической катастрофы. Ничего равноценного ей Мясковский больше не создал; лишь изредка — в Десятой симфонии (1927), Тринадцатой симфонии (1932) — он все же позволял себе «подниматься до бездны». На других стадиях развития советской цивилизации ее метафизика нашла для себя других выразителей. Судя по всему, в начале и середине 1920-х годов на эту роль выдвинулись ровесники Мясковского Александр Крейн и Михаил Гнесин<sup>36</sup>, равно как и несколько более молодые Анатолий Александров, Владимир Щербачев, Самуил Фейнберг. Тогда же о себе заявило новое поколение, в котором особенно заметен был ученик Мясковского Александр Мосолов<sup>37</sup>. Всем этим композиторам была суждена долгая жизнь, однако ни один из них не удержался на достигнутой в те годы высоте. Главный избранник вошел в музыку несколько позже и сумел пронести свой дар через все острые и хронические стадии, сдвиги и ремиссии своей эпохи. Ключевые моменты «истории болезни» советской цивилизации очень естественно определяют периодизацию его творческого пути (соответственно, настоящая работа делится на восемь глав):

---

<sup>36</sup> В творчестве еще одного ровесника Мясковского, Николая Рославца, эти тенденции никак не проявились.

<sup>37</sup> Любопытно, что в финале своей Пятой фортепианной сонаты (1925) он, как бы принимая эстафету от учителя, представил весьма загадочное сочетание гетерогенных музыкальных символов. Нисходящая хроматическая фигура *lamento* играет в этой части функцию лейтмотива; она перемежается мотивами *Dies irae*, русской народной песни и туркменского инструментального наигрыша, причем все это помещено в среду кластеров и других резко диссонантных созвучий. Можно предполагать, что такое парадоксальное сочетание было задумано как своего рода *pendant* к «вопросу, оставшемуся без ответа» в конце Шестой симфонии Мясковского.

1. 1920-е годы (до Третьей симфонии; ключевое произведение — опера «Нос»);
2. Начало 1930-х — 1936 (до Четвертой симфонии);
3. 1937—1940 (от Пятой симфонии до Квинтета);
4. 1941—1946/47 (от Седьмой симфонии до Третьего струнного квартета);
5. 1948—1952 (от Первого скрипичного концерта до Пятого струнного квартета);
6. 1953—1961 (от Десятой симфонии до Двенадцатой симфонии);
7. 1962—1969 (от Тринадцатой симфонии до Четырнадцатой симфонии);
8. 1970—1975<sup>38</sup>.

Все главы этой работы подробно обсуждались на заседаниях отдела музыки Государственного института искусствознания. Предметом отдельного обсуждения была и книга в целом. Я сердечно благодарен своим первым читателям, авторитетнейшим музыковедам М. Д. Сабининой, Н. Г. Шахназаровой, Л. З. Корабельниковой, С. И. Савенко, М. Г. Арановскому, Г. Л. Головинскому, за внимательное и заинтересованное отношение к моему труду, за все рекомендации и замечания.

За серьезные, часто нелестные замечания я благодарен также В. Б. Вальковой, Т. Е. Лейе, Г. Э. Фарамазян, М. Г. Раку, В. Э. Айрапетяну, М. А. Аркадьеву.

---

<sup>38</sup> В труде Э. Уилсон (1994) предложена несколько иная периодизация: 1. до 1924 г.; 2. 1925—1935 («Молодой композитор, достигший признания»); 3. 1936—1940 («Критика и ответ на критику»); 4. 1941—1945 («Годы войны»); 5. 1946—1952 («Последние годы сталинщины»); 6. 1953—1961 («Оттепель»); 7. 1962—1968 («Духовное возрождение»); 8. 1969—1975 («Последние годы»).



---

## Глава 1

### ТВОРЧЕСТВО ДВАДЦАТЫХ ГОДОВ

Дмитрий Шостакович родился в Санкт-Петербурге в 1906 году.

Другой выдающийся петербуржец, покинувший родной город совсем молодым, признавался на склоне лет: «Петербург занимает такую большую часть моей жизни, что я почти боюсь заглядывать в себя поглубже, иначе я обнаружу, сколь многое еще во мне связано с ним»<sup>1</sup>.

Процитируем еще одно подходящее к случаю изречение: «Русский поэт всегда умирает в Петербурге, даже если он умирает в Париже»<sup>2</sup>.

Возможно, исследователям когда-нибудь удастся со всей убедительностью, на основе строгих аналитических методов показать, что это последнее изречение справедливо по отношению не только к поэтам, но и к представителям других искусств — в частности по отношению к Стравинскому, Прокофьеву, Шостаковичу. Речь идет о проблеме объективного существования некоей гипотетической целостности, которую можно было бы назвать «петербургским текстом» русской музыки. Мы используем данный термин по аналогии с термином «петербургский текст русской литературы», авторство которого принадлежит академику В. Н. Топорову<sup>3</sup>.

Петербургский текст русской литературы — это не умозрительное построение, а объективная историческая данность, вызванная к жизни столь же объективными процессами в сфере социальной психологии. Значимость работ В. Топорова, при всей их безусловной новизне, состоит главным образом в том, что они в очередной раз, на новом уровне доказательности, фиксируют эту данность и ставят некоторые важные точки над *i* в литературной (а также историософской и культурологической) традиции, начавшей осознавать себя еще во времена

---

<sup>1</sup> Стравинский 1971, с. 15.

<sup>2</sup> Уваров 1993, с. 125.

<sup>3</sup> См. в особенности: Топоров 1993.

Карамзина и Пушкина. Что касается гипотетического «петербургского текста» русской музыки, то он все еще по-настоящему не стал предметом исследовательского внимания<sup>4</sup>. Интуитивно мы, пожалуй, ощущаем принадлежность Стравинского, Прокофьева, Шостаковича — особенно ранних — к некоей единой субкультуре, которая достаточно отчетливо отличается, скажем, от субкультуры, развивавшейся в последние десятилетия XIX и в первые десятилетия XX века в Москве; но мы едва ли умеем формулировать суть различий между этими субкультурами на уровне отдельных дифференциальных признаков (если не считать, в лучшем случае, некоторых не самых важных частностей).

Впрочем, подробное обсуждение вопроса о том, существует ли особый «петербургский текст» русской музыки и если да, то каковы его особенности, не входит в наши планы. Наша задача скромнее: установить внутреннюю связь основных стилистических констант музыки Шостаковича — прежде всего раннего — с устойчивым набором литературных мифологем города Петербурга и показать, как аура этого города формировала творческий облик композитора.

Характер петербургского метафизического пространства, запечатленного в литературных произведениях соответствующей традиции, изначально детерминирован обстоятельствами возникновения этого города — идеально выверенной в своем роде структуры, «гигантского воплощения совершенного порядка вещей»<sup>5</sup> — «из ничего, из болотных туманов»<sup>6</sup>, «на костях рабов, гниющих в болоте»<sup>7</sup>. Отсюда — исключительная насыщенность этого пространства в высшей степени напряженными, неразрешимыми, трагическими антиномиями. Свое концентрированное выражение петербургский *genius loci* нашел в знаменитых строках: «Город пышный, город бедный, / Дух неволи, стройный вид, / Свод небес зелено-бледный, / Скука, холод и гранит...»; можно сказать, что строки эти задали тему, развитию которой была посвящена едва ли не вся дальнейшая история «петербургского текста».

«Тема Петербурга <...> характеризуется особой антитетической напряженностью и взрывчатостью, некоей максималистской установкой как на разгадку самых важных вопросов русской истории, культуры, национального самосознания, так и на <...> вовлечение в свой круг тех, кто ищет ответы на эти вопросы. <...> Петербург — центр зла и преступления, где страдание превысило меру и необрати-

---

<sup>4</sup> Проблема целостности корпуса текстов, восходящих к мифологии Петербурга (на материале опер советских композиторов по Гоголю и Достоевскому) затронута в работе: Баева 1996, с. 48 и след.

<sup>5</sup> Бродский 1992, с. 37.

<sup>6</sup> Бердяев 1918, с. 36.

<sup>7</sup> Набоков 1996, с. 38.

мо отложилось в народном сознании; Петербург — бездна, “иное” царство, смерть; но Петербург и то место, где национальное самосознание и самопознание достигло <...> предела, за которым открываются новые горизонты жизни, где русская культура справляла лучшие из своих триумфов, так же необратимо изменившие русского человека. Внутренний смысл Петербурга именно в этой несводимой к единству антитетичности и антиномичности, которая самое смерть кладет в основу новой жизни, понимаемой как ответ смерти и как ее искупление, как достижение более высокого уровня духовности. Бесчеловечность Петербурга оказывается органически связанной с тем высшим для России и почти религиозным типом человечности, который только и может осознать бесчеловечность, навсегда запомнить ее и на этом знании и памяти строить новый духовный идеал»<sup>8</sup>.

Характерные предикаты города — с одной стороны, «продуманность», «умышленность» и другие синонимы того, что условно можно было бы обозначить как структурность («самый умышленный город в мире» — Достоевский), и, с другой стороны, «эфемерность», «фантомность» и другие синонимы бесструктурности («А что как разлетится этот туман и уйдет кверху, не уйдет ли с ним вместе и весь этот гнилой, склизлый город, подымется с туманом и исчезнет как дым, и останется прежнее финское болото?» — он же). «Петербург как великий город оказывается не результатом победы, полного торжества культуры над природой, а местом, где воплощается, разыгрывается, реализуется *двоевластие* природы и культуры. <...> Природа тяготеет к *горизонтальной* плоскости, к разным видам аморфности, кривизны и косвенности, к связи с низом (земля и вода), культура — к вертикали, четкой оформленности, прямизне, устремленности вверх (к небу, к солнцу)»<sup>9</sup>. В рамках петербургского текста природа воплощена в образах *воды, болота, ветра, тумана, мути, сырости, мглы, мрака, ночи, тьмы* и т. п., а культура — в образах *шпиля, шпица, иглы, купола, линии проспекта, площади, набережной, дворца, крепости*<sup>10</sup>. «Вместе с тем и природа, и культура сами полярны. Внутри *природы* вода (холодная, гнилая, затхлая, вонючая, грязная, стоячая), дождь, слякоть, мокрота, муть, туман, мгла, ночь, холод, духота противопоставлены солнцу, закату, глади воды, взморью, зелени, прохладе, свежести. Когда приобретают силу элементы первого ряда, наступает беспросветность, безнадежность, тоска (зрительно — *ничего не видно* и не различимо;

<sup>8</sup> Топоров 1993, с. 203—205.

<sup>9</sup> Там же, с. 216.

<sup>10</sup> Там же.

событийно — дурная повторяемость, ориентация на прошлое, отсутствие выхода, безверие). Когда же появляются элементы второго природного ряда, становится *видно* во все концы, с души спадает бремя <...> наступает эйфорическое состояние, новая жизнь, чему <...> на более глубоком и внутреннем уровне соответствуют экзистенциальные *видения будущего*, счастливый выход, вера. В этих условиях ход событий ускоряется, они являются так, как от них этого ожидают, или же в самых причудливых и неожиданных конфигурациях (все, что хочешь, может случиться). <...> Внутри *культуры* — жилище неправильной формы и невзрачного или отталкивающего вида, комната-гроб, жалкая каморка, грязная лестница, колодец двора, дом — “Ноев ковчег”, шумный переулочек, канава, вонь, известка, пыль, крики, хохот, духота противопоставлены проспекту, площади, набережной, острову, даче, шпилью, куполу. И здесь, как и внутри природы, в одном случае ничего не видно и душно <...> а в другом — открывается простор зрению, все заполняется свежим воздухом, мысль получает возможность для развития. <...> Из этого соотношения противопоставляемых частей внутри природы и культуры и возникают типичные петербургские ситуации: с одной стороны, *хаос*, в котором ничего не видно, где сущее и не-сущее меняются местами <...> с другой стороны, *космос* как идеальное единство природы и культуры, характеризующийся логичностью, гармоничностью, предельной видимостью (ясностью) — вплоть до ясно-видения и провиденциальных откровений<sup>11</sup>.

Шостаковичу было суждено родиться и прожить без малого сорок лет именно в этом городе — «городе полусумасшедших», где душа человека подвергается самым «мрачным, резким и странным влияниям» и где медики, юристы и философы могли бы осуществить свои «драгоценнейшие исследования» (Достоевский). Более того, началу его сознательной жизни суждено было совпасть с историческим моментом, как нельзя лучше подтвердившим глубинную истину петербургского мифа на эмпирически-событийном уровне, — когда зловещие гомункулы, подобные воскресшим из небытия теньям рабов, на чьих костях был некогда построен Петербург, учинили мстительную расправу над изнеженным потомством грозного демиурга. Нет ничего удивительного в том, что мифотворящее сознание воспринимало события первых лет революции как происходящие в некоем потустороннем пространстве, внешнем по отношению к живой жизни: «Мертвецы палят по мертвецам. Так что, кто победит — безразлично. Кстати... вам не страшно? И мне не

<sup>11</sup> Там же, с. 217—218.

страшно. Ничуть. И это в порядке вещей. Страшно будет потом... живым»<sup>12</sup>. По существу, аналогичный тип восприятия действительности — по ту сторону всякого гуманизма — был присущ ровесникам Шостаковича, поэтам группы ОБЭРИУ, и сам композитор отдал ему должное в своем раннем (а отчасти и не только раннем) творчестве. Подробно, на конкретных примерах это будет показано ниже.

Помимо этого полюса «фантомности» и, значит, повышенной энтропии (где может случиться «все, что хочешь»), у петербургского мифа есть и другой, «конструктивный» полюс, на котором преимущественно сосредоточена культурная составляющая петербургского мифа. Если поэтика, соответствующая первому полюсу, нашла свое выражение главным образом в той линии петербургского текста, которая ведет от Гоголя через Достоевского и Андрея Белого к ОБЭРИУтам, то противоположный ей и дополняющий ее поэтический мир, сосредоточенный вблизи второго полюса, включает такой характерный именно для петербургской традиции литературно-исторический феномен, как акмеизм. Напомним, что Мандельштам определял акмеизм как «тоску по мировой культуре». Иными словами, акмеизм — «это, в известном смысле, русская версия эллинизма»<sup>13</sup>, которая естественным образом возникла именно на перенасыщенной культурными знаками почве Петербурга, восприняв и развив изначально свойственную петербургскому тексту установку «на отсылку к уже описанному прецеденту, к цитате, аллюзии, пародии <...> к сложным композициям центонного типа» и т. д.<sup>14</sup> Не случайно строки о том, что, «может быть, поэзия сама — / Одна великолепная цитата», вышли из-под пера поэта, чья творческая биография начиналась под знаком акмеизма. Не случайно также, что автор «Дара» — писатель, формально к этому течению не принадлежавший, но реализовавший принцип «цитатности» полнее и разнообразнее, чем кто-либо до и после него, — также генетически представляет петербургскую литературную традицию.

Впрочем, поэтика акмеизма далеко не ограничивается принципом «цитатности», даже в самом широком понимании. Здесь не место подробно распространяться о ее сущности; ограничимся выразительной выдержкой из Мандельштама: «Мы (то есть поэты-акмеисты. — М. А.) не летаем, мы поднимаемся только на те башни, какие сами можем построить. <...> Средневековье дорого нам потому, что обладало

<sup>12</sup> Слова Блока, переданные Георгием Ивановым в «Петербургских зимах»: Иванов 1989, с. 384. Диалог, из которого они извлечены, происходил в марте 1921 года, в дни Кронштадтского восстания.

<sup>13</sup> Бродский 1992, с. 36.

<sup>14</sup> Топоров 1993, с. 215.

в высокой степени чувством граней и перегородок. Оно никогда не смешивало различных планов и к потустороннему относилось с огромной сдержанностью. Благородная смесь рассудочности и мистики и ощущение мира как живого равновесия роднит нас с этой эпохой»<sup>15</sup>. С точки зрения «петербургского текста» важно, что акмеизм, в противоположность гоголевско-достоевско-символистской линии (одним из ее позднейших ответвлений можно считать стихийный советский гностицизм, о котором говорилось во Введении к настоящей книге), сосредоточен прежде всего на «бытии самости» вещей<sup>16</sup> и избегает излишне тесных отношений со сферой трансцендентного.

Процитированные положения о сущности акмеизма, вообще говоря, вполне применимы к творческим принципам предшественников Шостаковича по «петербургскому тексту» русской музыки — Стравинского (тема «Стравинский и акмеизм» недавно нашла проницательного исследователя в лице С. И. Савенко<sup>17</sup>), в несколько меньшей степени Прокофьева. Поскольку термин «акмеизм» в музыковедческом контексте пока еще не привился, попытаемся — следуя за С. Савенко — вкратце разъяснить его смысл. Акмеистической считается такая установка по отношению к музыкальному произведению, при которой последнее рассматривается прежде всего как самоценное «изделие» или, лучше сказать, как имманентный продукт культуры, а не как знак, настойчиво отсылающий к некоей трансцендентной реальности. Соответственно, акмеизм выступает в качестве антонима таких современных ему «измов», как символизм, экс- и импрессионизм, футуризм (сюда же можно добавить и гностицизм).

«Акмеистическая» линия выделяется и в музыке Шостаковича 1920-х годов. Самый значительный из составляющих ее образцов — Первая симфония, соч. 10. Эта вершина была подготовлена оркестровыми скерцо, соч. 1 и 7 (заметим в скобках, что скерцо — один из привилегированных жанров «петербургского текста» русской музыки, о чем свидетельствует также раннее творчество Стравинского и Прокофьева), «Баснями Крылова» для меццо-сопрано соло и унисона меццо-сопрано с оркестром, соч. 4 (в наследии Шостаковича эти прелестные миниатюры — «Стрекоза и муравей» и «Осел и соловей» — занимают примерно то же место, что «Фавн и пастушка» — в наследии Стравинского) и одночастным

---

<sup>15</sup> Мандельштам 1990, т. 2, с. 144—145 (из статьи «Утро акмеизма», 1912 или 1913).

<sup>16</sup> Иначе говоря, на том, что в немецкой философской традиции принято обозначать термином *Selbstsein*. О философском «обосновании» акмеизма см., в частности: Аверинцев 1990, с. 17—18.

<sup>17</sup> Савенко 1997.

фортепианным Трио, соч. 8. Позднейшие Прелюдия и Скерцо для струнного октета, соч. 11, а также цикл Шести романсов на слова японских поэтов, соч. 21 (начатый в 1928 и завершенный только в 1932 г.) могут рассматриваться как плоды дальнейшего развития и угасания «акмеистических» тенденций в творчестве раннего Шостаковича. Вся эта группа произведений, взятая в целом, указывает на то, какого типа композитором мог бы стать Шостакович, если бы в 1927 или 1928 году он вместе со своим старшим другом, композитором Иосифом Шиллингером выехал за границу<sup>18</sup> и, значит, не получил специфической советской закалки, располагающей к совершенно иному видению мира.

\* \* \*

Остановимся подробнее на фортепианном Трио до минор, соч. 8. Его биографический фон — роман семнадцатилетнего Шостаковича с Татьяной Гливенко, с которой он познакомился летом 1923 года в Гаспре (Крым), где находился на лечении. Трио было начато после отъезда Т. Гливенко из Гаспры и завершено ранней осенью уже в Петрограде<sup>19</sup>.

Тематический состав Трио в значительной мере определяется начальным нисходящим хроматическим мотивом из трех нот (пример 1.1). Мотив этот живейшим образом напоминает начало романса Гуго Вольфа на стихи Эдуарда Мёрике «Lebe wohl!» («Прощай!»; ср. пример 1.1а); в этой реминисценции — имея в виду обстоятельства, при которых было сочинено произведение, — легко усмотреть определенный автобиографический смысл<sup>20</sup>. Первый большой раздел главной партии экспозиции (до ц. 3) посвящен весьма интенсивному развитию начальной тематической идеи — назовем ее условно «мотивом Lebe wohl!», —

<sup>18</sup> См.: Лемэр 1994, с. 67 (сноска). Понятно, что сведения о намерении Шостаковича эмигрировать вместе с Шиллингером не могут считаться полностью достоверными.

<sup>19</sup> Публичная премьера Трио соч. 8 состоялась в Москве 20 марта 1925 г. Между 1926 и 1981 гг. произведение не исполнялось. Партитура, подготовленная к печати Б. И. Тищенко (он дописал 22 такта фортепианной партии, которых нет в рукописи), увидела свет в 1983 г.

<sup>20</sup> Само собой понятно, что любые гипотезы об «интертекстуальных» связях такого рода — при том, что склонность Шостаковича к многозначным и многозначительным тематическим аллюзиям не вызывает сомнений, — должны восприниматься *cum grano salis*. Продолжая спекулировать в аналогичном духе, мы могли бы усмотреть еще более откровенный автобиографический смысл в сходстве начальной темы Трио с темой раннего романса Рахманинова «Утро» (соч. 4 № 2, текст М. Янова), начинающегося со слов «Люблю тебя» (см. пример 1.1б). С другой стороны, на определенные размышления может навести сходство мотива, которым открывается романс Вольфа, с начальной идеей медленной части («Прощание») Сонаты соч. 81а Бетховена. Мотив Вольфа — не что иное, как хроматическая версия мотива Бетховена (мое внимание на это обстоятельство обратил М. Г. Арановский); соответственно, ассоциативное поле начального мотива Трио Шостаковича простирается достаточно далеко в глубь истории европейской музыки.

в ходе которого она постепенно утрачивает свои исходные выразительные качества: по окончании первого периода, выдержанного в достаточно традиционном романтически-балладном духе (весь этот тонально «вязкий» девятитакт, взятый как целое, вполне мог бы принадлежать если не прямо Г. Вольфу, то кому-нибудь из второстепенных романтиков его поколения), повторы «мотива *Lebe wohl!*» — теперь уже данного в уменьшении — приобретают все более и более механический характер и в конечном счете (эпизод *Molto più mosso* между цифрами 1 и 3) перерождаются в общие формы движения, лишенные сколько-нибудь определенного тематического профиля.

Здесь мы сталкиваемся с композиционным приемом (или, лучше сказать, пока еще с зародышем приема), который впоследствии займет важное место в арсенале Шостаковича. Прием, о котором идет речь, родствен так называемой «экстраполяцией выразительных качеств» (термин М. Ф. Гнесина) — своеобразному феномену, получившему широкое распространение в музыкальном фольклоре евреев-ашкенази. Термином «экстраполяция выразительных качеств», по М. Гнесину, обозначается перенесение исходных выразительных свойств мотива в новую плоскость: моменты веселья доводятся до экстатического автоматизма, моменты меланхолии — до унылого, безжизненного оцепенения и т. п.<sup>21</sup> Это достигается путем варьирования ритмических и/или интонационных признаков мотива, в результате чего последнему сообщается специфическая характерность — как правило, с оттенком некоторой театральной преувеличенности и, одновременно, механистичности, — отсутствовавшая в его исходном варианте. Часто экстраполяция выразительных качеств сочетается с приемом оstinato; тогда сдвиги в исходных характеристиках нарастают более или менее пропорционально числу варьированных повторений первоначальной конфигурации (можно сказать, что в подобных случаях прием, о котором идет речь, наглядно иллюстрирует известный диалектический закон перехода количества в качество).

Позволю себе несколько расширить границы применения гнесинского термина. Представляется, что он вполне адекватно описывает эффект, к которому зрелый Шостакович часто прибегал безотносительно к какой бы то ни было этнографической специфике: до-

---

<sup>21</sup> Об «экстраполяции выразительных качеств» в еврейской музыке см.: Гнесин 1961, с. 201 (из статьи, датированной 1927 г.). О том же, в связи с вокальным циклом Шостаковича «Из еврейской народной поэзии», см. интересную работу: Браун 1984. Напомним, что слово «экстраполяция» в современном научном обиходе означает продление числового ряда путем введения нового члена, подчиняющегося закону, на котором основывается данный ряд, или установление характеристик одной из частей явления на основании результатов, полученных при исследовании других частей данного явления. Фигуральное использование этого слова М. Гнесиным, быть может, не вполне соответствует современной языковой норме, но зато отличается выразительностью.



статочно вспомнить такие моменты его музыки, как марши из разработок первых частей Пятой и Восьмой симфоний, «эпизод нашествия» из Седьмой симфонии, репризные разделы первой и особенно последней части Девятой симфонии, не говоря уже о финале Фортепианного трио, соч. 67, основанном как раз на еврейском этнографическом материале. Разумеется, в смысле технической изобретательности Шостакович превосходит фольклорных или полупрофессиональных музыкантов, у которых технический аспект сводился в основном к более или менее спонтанному варьированию исходных конфигураций, часто на фоне более или менее нарочитого остinato. С нашей точки зрения, важен именно наглядный эффект переакцентировки, специфического «искривления» исходных структур, приводящий к возникновению нового качества экспрессии (в наиболее обычном для Шостаковича случае — к перерождению исходной выразительности в механистическое движение). Судя по началу юношеского Трио, склонность к этому композиционному приему проявилась у Шостаковича с самых первых самостоятельных шагов.

Группа тем главной партии, в составе которой существенную роль играет нисходящая по секундам фигура из трех нот, дополняется строго квадратной темой *Allegro* (ц. 4, пример 1.2), из которой спустя немного времени вырастет одна из основных тематических идей Первой симфонии<sup>22</sup>. Что касается побочной партии (пример 1.3), то в ней Шостакович отдает стилистическую дань традиционному русскому лирическому романсу. Возможно, появление темы с таким ассоциативным полем обусловлено тем же автобиографическим контекстом, что и реминисценция романа Вольфа в начале пьесы.

Нельзя сказать, чтобы Трио, соч. 8 свидетельствовало о полноценной технической оснащенности юного автора. Так, музыкальный материал в первой половине разработки (такты 137—149) скорее малоинтересен; фактура фортепианной партии в некоторых местах (особенно в тактах 89—92, 182—188, 276—281) примитивна; тематический элемент, промелькнувший в тактах 114—115 (пример 1.4 — не реминисценция ли это романа Рахманинова «Маргаритки» на стихи Игоря Северянина из соч. 38?), отбрасывается, не получив развития; реприза грешит конспективностью. Явно подражателен — в духе финалов фортепианных концертов Грига, Чайковского, того же Рахманинова — заключительный апофеоз пьесы, основанный на радикальном переосмыслении лирической побочной темы. Как бы то ни было, юношеское Трио Шостаковича, с его все еще не преодоленным, несколько застенчивым романтизмом, элементами «экстраполяции выразительных качеств» и вполне акмеистической установкой «на отсылку к уже описанному прецеденту, к цитате <...> к сложным композициям центонного типа»

<sup>22</sup> На сходстве этих тем обращено внимание в работе: Богданова 1979, с. 16.

(см. выше) являет собой образец того, что можно было бы назвать «нулевой ступенью письма»<sup>23</sup> в контексте творчества композитора.

Принципиальным шагом, в результате которого одни из элементов складывавшейся стилистики Шостаковича высветились ярче, тогда как иные отошли на второй план, стала **Первая симфония** фа минор, соч. 10. Задуманная и начатая то ли еще до того, как было сочинено Трио, то ли почти сразу после его завершения, она была впервые исполнена в мае 1926 года в Ленинграде под управлением Н. Малько. Прежде остальных, к осени 1924 года, была готова вторая часть, *Allegro* (условно — скерцо<sup>24</sup>). Первая часть, *Allegretto—Allegro non troppo*, создавалась в течение осени того же года. Третья часть, *Lento*, была завершена в феврале, а финал, *Allegro molto—Lento—Allegro molto* — 1 июля 1925 года.

Чтобы оценить значение Первой симфонии, вспомним о том, каков был ее культурно-исторический фон. К середине 1920-х годов в эмиграции оказались крупнейшие русские композиторы, представляющие все цвета стилистического спектра — от традиционалистов Рахманинова и Метнера до «футуриста» Прокофьева и «атоналистов» Вышнеградского и Обухова. Те же, кто оставался в СССР, были существенным образом ограничены в своих возможностях. Так, до 1924 года — года смерти Ленина — в России не появилось практически ни одной оригинальной оперы<sup>25</sup>; одной из причин этого была, очевидно, личная неприязнь Ленина к театрам вообще («все театры советую положить в гроб»<sup>26</sup>) и оперному жанру в частности, которая в какой-то момент едва не привела к закрытию оперных театров<sup>27</sup>. Едва ли не до нуля упала продуктивность композиторов и в крупных кантатно-ораториальных формах, равно как и в жанре инструментального концерта. На все это накладывалась ситуация идеологической неопреде-

---

<sup>23</sup> Термин заимствован из классической работы по семиотике: Барт 1971. Ее автор различает «стиль», как внутреннее, исконное, почти физиологическое свойство художника, и «письмо», как такое свойство, которое поддается осознанному и целенаправленному развитию и совершенствованию.

<sup>24</sup> Строго говоря, ни в одной из симфоний Шостаковича нет части, которая носила бы название «скерцо». Все случаи использования этого термина по отношению к симфониям нужно воспринимать как условность. Прежде всего это касается таких «скерцо», где господствует четный размер (между тем как жанр скерцо традиционно предполагает трехдольный метр). Вторая часть Первой симфонии — пример именно такого рода.

<sup>25</sup> Одно из редчайших исключений — «Князь Серебряный», опера П. Триодина на либретто С. Чернова по А. К. Толстому, поставленная в 1923 г. в московской Свободной опере Зимина.

<sup>26</sup> Из послания наркому просвещения А. Луначарскому от ноября 1921 г.; цитирую по прелестной «маленькой Лениниане» Венедикта Ерофеева.

<sup>27</sup> Стыдливые упоминания о желании Ленина упразднить оперное искусство (со ссылками на Луначарского) можно найти и в советской историографии; см., в частности: Гозенпуд 1963, с. 22—28.

ленности. Громко звучали призывы создавать музыку, соответствующую эстетическим потребностям строящегося общества<sup>28</sup>, однако обязательная для этого эстетическая доктрина все еще не была сформулирована (напомним, что термин «социалистический реализм» появился только в 1932 году), а художественные пристрастия высших руководителей культуры все еще бывали неисповедимы. Так, главный официальный авторитет по вопросам искусства нарком А. Луначарский был склонен поддерживать прежде всего художественные течения, основанные на утопической вере в преобразующую силу искусства — то есть, в широком смысле, символизм и футуризм.

Неудивительно, что одним из подходящих ориентиров для молодой советской музыки считался Скрябин, в чьем творчестве — особенно позднем — усматривался некий пророчески-революционный пафос<sup>29</sup>. Возможно, дополнительные «очки» Скрябину принесло то обстоятельство, что он не работал в идеологически подозрительных жанрах оперы и оратории. Последователи, подражатели, эпигоны Скрябина играли весьма заметную роль в том кругу, который в конце 1923 года оформился как Ассоциация современной музыки (АСМ). Достаточно назвать друживших со Скрябиным Александра Крейна и Леонида Сабанеева, Николая Рославца с его восходящей к «Прометею» идеей «синтетаккорда», Самуила Фейнберга с его эсхатологической Шестой фортепианной сонатой (1922), плодовитого автора романсов, фортепианных миниатюр и сонат Анатолия Александрова, будущего классика украинской музыки и лидера АСМ этой республики Бориса Лятошинского, забытых ныне Сергея Протопопова и Анатолия Дроздова и известного главным образом с совершенно иной стороны Льва Книппера. Мало сказать, что в глазах многих музыкантов Скрябин выглядел не столько декадентом, сколько вполне приемлемым образцом революционности, адекватно отражающим дух эпохи<sup>30</sup>; его искусство сделалось своего рода знаменем, символом противостояния бесцеремонному натиску «пролетарского» вульгаризма, поборники которого придумали для своей программы-максимум термин столь же выразительный, сколь и пугающий: «одемянивание» музыки<sup>31</sup>.

Несколько упрощая ситуацию, можно сказать, что в итоге преимущественной ориентации на Скрябина ведущим жанром со-

---

<sup>28</sup> Характерен заголовок известной статьи Б. Асафьева: «Композиторы, поспешите!» (Асафьев 1924).

<sup>29</sup> См.: Луначарский 1958, особенно с. 142—144.

<sup>30</sup> Утверждая, что «в России преобладающее внимание, до последнего времени принадлежавшее Скрябину, теперь видимо начинает переходить к Прокофьеву» (Жилев 1923, с. 19), авторитетный критик, как кажется, не столько констатировал реальное положение дел, сколько выдавал желаемое за действительное. Его слова сбылись тремя или четырьмя годами позднее.

<sup>31</sup> Крылова и др. 1924.

ветской музыки (во всяком случае, музыки, культивировавшейся в рамках АСМ, в которую — не будем этого забывать — входил и молодой Шостакович<sup>32</sup>) на некоторое время (по меньшей мере на два года — с 1923 по 1925) стала фортепианная соната, а ведущим языком — изысканная гармоническая идиома пятидесятых—семидесятых опусов Скрябина с более или менее существенными индивидуальными вариациями<sup>33</sup>. Сама по себе эта ситуация — если иметь в виду пафос героико-эпического творчества, захвативший в то время поэзию, прозу, изобразительные искусства, театр и направленный на формирование новой мифологии, которой предстояло стать идейной основой социалистического реализма, — с современной точки зрения выглядит парадоксально; но нам еще предстоит убедиться в том, что для истории музыки советской эпохи такое отступление от тенденций развития советского искусства и культуры в целом отнюдь не являлось чем-то исключительным.

Как бы то ни было, на фоне скрябинистского «бума» первой половины 1920-х годов образовался совершенно отчетливый дефицит многих других родов музыки, в том числе и такого, который мог бы восприниматься общественным сознанием как воплощение здоровой стилистической нормы, надежно укорененное в традиции более давней и цельной, чем традиция, возводящая себя к позднему творчеству Скрябина (Шестая и Седьмая симфонии Мясковского, впервые прозвучавшие в 1924—1925 гг., равно как и небезыntересная, но откровенно старомодная Третья симфония Александра Гедике, датированная 1923 г., мало что меняли в этом отношении)<sup>34</sup>. Сенсационный успех Первой симфонии Шостаковича можно, вероятно, объяснить отчасти тем, что она ответила этой потребности. Об этом косвенно свидетельствует один из самых ранних критических отзывов на Первую симфонию, опубликованный еще до того, как это произведение стало

---

<sup>32</sup> Об участии Шостаковича в деятельности ленинградского отделения АСМ см.: Фэй 1996б; Ковнацкая 1996.

<sup>33</sup> Впрочем, из этой схемы явно выпадают фортепианные сонаты Александра Мосолова (четыре сохранившиеся сонаты этого молодого любимца АСМ датированы 1924—1925 гг.), гармонический язык которых, при всей его грубоватой архаичности, довольно оригинален и мог бы стать предметом отдельного исследования. На некоторых стилистических особенностях этих произведений мы конспективно остановимся ниже.

<sup>34</sup> Здесь уместно напомнить слова «неприкасаемого» композитора 1920-х гг.: «Для неокрепшей, не успевшей пустить глубокие корни русской музыкальной культуры Октябрь был настоящим и полным разгромом. Вихрь революции разметал <...> питавшую его среду <...> культурно-музыкальный слой русского общества. <...> У нас у всех на памяти это “чистое место”, оставшееся от русской музыки в результате ее столкновения с революцией»: Рославец 1924, с. 182. Хотя советские музыкальные критики не уставали опровергать эти слова в течение нескольких десятков лет, за ними уже пора признать определенную справедливость.

известно публике: «В Шостаковиче меня больше всего подкупает <...> свежесть и цельность музыкальной мысли. <...> В Шостаковиче нет и тени упадочности, столь часто характеризующей рахитичных юношей, ищущих остроты звуковых ощущений, их одуряющей, гипнотизирующей пряности»<sup>35</sup>. Хотя автор заметки не называет этих «рахитичных юношей» по именам, достаточно ясно, о каком именно направлении в музыке 1920-х годов идет речь.

Первая симфония Шостаковича — произведение популярное и хорошо исследованное. Обратим внимание на отдельные характерные моменты. Здесь мы впервые сталкиваемся с приемом, для которого уже упоминавшийся на этих страницах И. Мак-Доналд придумал удачное обозначение: «эффект Четвертой Малера» (Mahler Fourth trick<sup>36</sup>). Речь идет о распространенных у Шостаковича случаях, когда музыкальное целое начинается с простого, непритязательного, иногда безобидно-юмористического материала, а в его развитии возникают неожиданные, драматические осложнения<sup>37</sup>. В рано проявившейся склонности Шостаковича к этому эффекту едва ли следует усматривать прямое влияние Малера<sup>38</sup>; вероятно, речь должна идти скорее о единой направленности устремлений, обусловленной тяготением обоих композиторов к гностицизму в широком понимании этого термина, оговоренном во Введении к настоящей работе. По существу, «эффект Четвертой Малера» родствен приему «экстраполяции выразительных качеств», охарактеризованному несколькими страницами выше.

Яркий образец «эффекта Четвертой Малера» — первая часть Первой симфонии. Она начинается с нарочито «рыхлого» (в том смысле, который теоретики привыкли вкладывать в это слово с легкой руки Шёнберга<sup>39</sup>) вступления, где излагаются некоторые важнейшие тематические идеи произведения. Одна из тем, наделенная несколько загадочным обликом (см. пример 1.5), замыкается вариантом «мотива *Lebe wohl!*», уже знакомого нам по Трио, соч. 8.

<sup>35</sup> Малков 1925.

<sup>36</sup> Мак-Доналд 1990, с. 127 и след.

<sup>37</sup> Наглядный пример, на который Мак-Доналд обращает особое внимание, — первая часть Третьего струнного квартета, соч. 73 (1946).

<sup>38</sup> В сезонах 1922/23 и 1924/25 годов Шостакович имел возможность слышать в Ленинграде Пятую симфонию и «Песни об умерших детях» Малера (ср.: Соллертинский 1978, с. 244) — произведения с данной точки зрения не показательные. Если верить позднему автобиографическому наброску, Шостакович «заболел» Малером позднее, в 1927 г. (Шостакович 1956б, с. 11).

<sup>39</sup> Напомним, что в своих лекциях по теории композиции Шёнберг называл «рыхлыми» (locker) участки музыкальной формы, отличающиеся относительно низкой мерой мотивно-тематической, ритмической, тональной упорядоченности. «Рыхлым» участкам формы, по Шёнбергу, противопоставлены «твердые» или, точнее, «плотные» (fest). Толкование обоих терминов см. в работах: Гершкович 1973; Бобровский 1989.

Этой хроматической теме — назовем ее «темой жестковатых ходов»<sup>40</sup> — предстоит играть существенную роль не только в первой, но и в третьей и четвертой частях симфонии; более того, во многих опусах зрелого Шостаковича мы встретимся с другими хроматическими «темами жестковатых ходов», наделенными аналогичной, несколько таинственной семантической аурой. Далее наступает экспозиция сонатного *allegro*, в которой автор аккуратнейшим образом следует жанровому канону. Многообещающий дипломник Ленинградской консерватории явно видит свою задачу в том, чтобы, не отказывая себе в кое-каких проявлениях здорового юношеского озорства, тем не менее продемонстрировать *urbī et orbi* свою абсолютную стилистическую добропорядочность. Обе темы экспозиции легки, изящны, жанрово определены (главная — марш, побочная — вальс), прозрачно инструментированы и, что особенно показательно, идеально укладываются в структуру периода повторного строения из двух равновеликих предложений с полукадансом на доминанте и кадансом на тонике (см. примеры 1.6 и 1.7). Заметим, что зерно главной темы уже встречалось нам в теме *Allegro* из Трио (ср. первый такт примера 1.6 с третьим тактом примера 1.2), которая также бросается в глаза своей образцовой квадратностью. Тенденция чередовать натуральные и пониженные варианты второй, четвертой и пятой ступени минора, проявившаяся в структуре темы из примера 1.6, предвосхищает одну из важных констант зрелого стиля Шостаковича — склонность к так называемому усугубленному минору (термин Л. А. Мазеля), то есть минорному ладу с дополнительными пониженными ступенями<sup>41</sup>.

Итак, экспозиция сонатного *allegro* первой части обещает нам очередное воплощение архетипа юношеской классической симфонии, нечто вроде модернизированного варианта До-мажорной симфонии Бизе. Но это обещание нарушается вследствие «эффекта Четвертой Малера», на котором построена разработка. Она начинается с нескольких подряд проведенных «тем жестковатых ходов», уже знакомой нам по вступлению к части. Здесь эта тема впервые утверждается в функции предвестницы новых событий, выходящих за рамки той структуры ожиданий, которая обусловлена стандартной формальной схемой, характером исходного тематического материала и ходом

---

<sup>40</sup> Напомним, что в системе музыкально-риторических обозначений эпохи барокко термин «жестковатый ход» — *passus duriusculus* — служил синонимом мелодического движения по полутонам, семантическое поле которого было устойчиво связано с топосами тайны, трепета, страха, страдания, смерти.

<sup>41</sup> См.: Мазель 1967, с. 321 и след. Основной разновидностью усугубленного минора у Шостаковича Л. А. Мазель считает фригийский лад с пониженной четвертой ступенью. Характерные для Шостаковича ладовые структуры подробно рассматриваются в книге: Федосова 1980.

предшествующего развития. Первый такой неожиданный поворот наступает чуть ниже, в ц. 24. Марш главной темы сталкивается здесь с вальсом побочной — теперь уже насильственно втиснутым в четырехчетвертной размер, — в контрапункте, мера драматической насыщенности которого совершенно несопоставима с исходным скромным обликом обеих тем. Полученный результат можно уподобить внезапному взрыву или электрическому разряду, происходящему от соприкосновения двух компонентов, по отдельности совершенно безвредных. Дебютант показывает свои львиные когти, чтобы почти сразу втянуть их обратно и в репризе возвратиться в надежную стихию классической схемы, где вальс (побочная тема) кадансирует, как и следовало ожидать, уже не в параллельном, а в одноименном мажоре. Впрочем, «эффект Четвертой Малера» из разработки повторяется перед тихой кодой части (каковая одновременно служит сокращенной репризой вступления), почти сразу вслед за очередным проведением хроматической «темы жестковатых ходов» (ц. 39).

Вторая часть, *Allegro*, сочиненная раньше остальных, до известной степени выпадает из контекста симфонии, ибо в ней отсутствуют две тематические идеи, играющие существенную роль в остальных частях, а именно «тема жестковатых ходов» и начальное тематическое зерно марша главной партии (нисходящий тритон плюс восходящая чистая кварта). Характер использования фортепиано в этой части выдает влияние Стравинского периода «Петрушки»; с другой стороны, вполне возможно, что экстравагантно поданные трезвучия в ц. 22 (пример 1.8) повлияли на фактуру первого аккорда «Симфонии псалмов» (пример 1.8а). Исследователи специально отмечают тему среднего раздела части (*Meno mosso*, см. пример 1.9) как одну из самых счастливых мелодических находок молодого Шостаковича<sup>42</sup>, воскрешающую в памяти лучшие лирические, «колыбельные» страницы Лядова и молодого Прокофьева<sup>43</sup>. Перед кодой (после ц. 21) эта тема проходит в контрапункте с главной темой части, что технически мало отличается от обоих «взрывов» первой части, хотя и значительно уступает им по степени драматизма.

В начальной теме третьей части, *Lento*, порученной гобой в сопровождении струнных (см. пример 1.10), комментаторы привычно находят влияние Скрябина. Мне трудно солидаризироваться с этим мнением, ибо ни в горизонтальных, ни в вертикальных структурах темы я не усматриваю ничего специфически скрябинского (если уж говорить о влияниях и параллелях, то в линии солирующего гобоя с ее

<sup>42</sup> Майер 1994, с. 61.

<sup>43</sup> Сабинаина 1976, с. 44.

слабо упорядоченной интерваликой обнаруживается скорее нечто от модного в те годы, мелодически не слишком одаренного Хиндемита<sup>44</sup>). С другой стороны, она выказывает родство с мотивом «*Lebe wohl!*». Со второго такта после ц. 1 в развитие этой темы вмешивается вариант «темы жестковатых ходов», которая на протяжении первой части уже дважды нарушала плавное, следовавшее в фарватере испытанной схемы течение музыки. На этот раз выход за рамки установившейся было системы ожиданий принимает облик апокалиптического трубного гласа, звуковысотная конфигурация которого выводится из мотива «*Lebe wohl!*», тогда как весь комплекс тембровых, ритмических, фактурных условий включения этой новой тематической идеи в текст подчеркивает ее принадлежность к совершенно иной, по сравнению с исходной темой гобоя, семантической сфере. Можно сказать, что здесь мы тоже имеем дело со своеобразным случаем «эффекта Четвертой Малера». Вторжение этого «виденья гробового» (которое до конца части останется одним из ее лейтмотивов), вместе с готовящим его предыктом, схематически показано в примере 1.11.

Внимания заслуживает также тема среднего раздела части (ц. 10, пример 1.12). Эта тема — которую К. Майер сравнивает с доносящимися издали звуками траурного марша<sup>45</sup> (и в которой при желании можно усмотреть отголосок первой темы арии Макса из «Вольного стрелка») — устанавливает ассоциативную связь с темой марша из первой части (ср. мотив в тактах 3—4 нашего примера). То обстоятельство, что при своем первом проведении она поручена тому же инструменту, что и начальная тема части, выглядит драматургическим просчетом, который, возможно, объясняется недостаточной опыtnостью автора (во всяком случае, для позднейшего сим-

---

<sup>44</sup> К этой мелодии гобоя, в общем, применимо следующее нелицеприятное суждение об одной из характерных тем Хиндемита: «Интервалика настолько безразлична, что ее можно менять почти произвольно, не нарушая внутренней сущности темы. Интонационная нейтральность приводит к тому, что наше внимание ни на чем не останавливается — в теме нет ни интонационных сгущений, ни разрежений, ни тех моментов, которые своей интонационной привлекательностью останавливают внимание слушателя. <...> Текучесть музыкального материала позволяет легко заполнять своей инерционностью большие звуковые и временные пространства. <...> Поскольку <...> интонация не обладает большой смысловой наполненностью, выпуклость подачи достигается обычно лишь средствами динамики и увеличением общей оркестровой плотности»: Денисов 1986в, с. 139. Впрочем, недостаток выразительности в начальной теме *Lento* Шостаковича отчасти нейтрализуется одним «интонационным сгущением» — тщательно подготовленной доминантовой гармонией в полукадансе (такт 8), так или иначе останавливающей на себе внимание слушателя.

<sup>45</sup> Майер 1994, с. 62.



фонического творчества Шостаковича такого рода тембровые «тавтологии» не характерны).

Итак, если первая часть была, в общем, добропорядочным образцом сонатной формы, то третья часть — почти столь же добропорядочный (и менее интересный по составу тематизма) образец сложной трехчастной формы с переходами и синтезирующей кодой. Но, как в первой части, так и здесь стройность исходной формальной схемы нарушается в высшей степени драматичными, непредсказуемыми отклонениями в сферы выразительности, совершенно, казалось бы, неуместные в соответствующих контекстах. Именно такие моменты и сообщают симфонии ее главную ценность, более красноречиво, чем вся остальная музыка, свидетельствуя о творческом потенциале и характере устремлений ее юного автора.

Финал симфонии, *Allegro molto*, предваряемый интерлюдией, наступает *attacca*. В его начальной теме объединяются элементы обеих главных сквозных тематических идей произведения: «темы жестковатых ходов» и темы марша из первой части (см. пример 1.13). Ниже (с ц. 18, а более внятно — в эпизоде *Meno mosso*, ц. 20, см. пример 1.14) вводится новая идея, включающая, между прочим, известную романтическую интонацию вопроса (еще одна ассоциация с «Вольным стрелком»? ). Заметим, что в перипетиях ее развития (см. хотя бы четыре такта перед ц. 22) как раз достаточно отчетливо слышны отголоски музыки Скрябина, в особенности «Божественной поэмы». Остальной тематический материал финала представляет собой по преимуществу результат переосмысления идей, легших в основу медленной части симфонии; кроме того, благодаря развитой партии фортепиано в быстрых эпизодах устанавливается ассоциативная связь со второй частью. В целом это прочно укорененный в XIX веке образец обобщающего финала минорной симфонии с мажорной кодой; композитор аккуратно воспроизводит здесь традиционную драматургическую модель *per aspera ad astra*, которую в своих зрелых циклах он будет трактовать далеко не столь однозначно. Одна из самых интересных деталей финала — появление «темы жестковатых ходов», звучащей на этот раз в полный голос (*fff*) у унисона трех тромбонов, перед генеральной кульминацией части (ц. 34). Согласно привычной закономерности за этим должен последовать кардинальный поворот, своего рода модуляция в развертывании интонационной фабулы финала; и действительно, сразу после кульминационной генеральной паузы (ц. 35) у литавр звучит мотив «виденья гробового», который здесь уже дан не в основном виде, а в обращении (пример 1.15). Чуть ниже начинается фаза генерального *accelerando* и *crescendo*, ведущая к стремительной коде

(Presto, ц. 44). Обращенный вариант мотива «виденья гробового» — его уместно было бы назвать мотивом «возвращения к жизни» или как-нибудь еще в аналогичном роде — играет в последних тактах произведения доминирующую роль. Такая более чем наглядная смысловая трансформация «виденья гробового» живейшим образом напоминает о финале бетховенского Квартета, соч. 135, с его дуализмом мотивов-символов «Muss es sein?»—«Es muss sein!»<sup>46</sup>.

Выше мы сравнили Первую симфонию Шостаковича с таким совершенным в своем роде воплощением архетипа юношеской симфонии, как До-мажорная симфония Бизе. Логично было бы вспомнить в связи с ней и другой аналогичный образец — «Классическую симфонию» двадцатишестилетнего Прокофьева. Метод работы Шостаковича с жанровым канонem поучительно сопоставить с методом Прокофьева, который откровенно признавался в том, что одним из побудительных мотивов сочинить симфонию в духе Гайдна было для него желание «подразнить гусей»<sup>47</sup>. Смолodu Прокофьев выработал свой способ «дразнить гусей»; на примере начала Гавота из «Классической симфонии» американский исследователь У. Остин наглядно показал, что за эмпирическим прокофьевским периодом кроется гипотетическая «правильная» мелодико-гармоническая схема, которую Прокофьев лишь слегка варьирует, сообщая ей тщательно отмеренную дозу экстравагантности<sup>48</sup>. Технику «прокофьевизации» традиционных жанровых парадигм несложно продемонстрировать и на примерах из других частей той же симфонии, равно как и из некоторых более поздних произведений (один из самых ярких образцов — менуэт *Andante sognando* из Восьмой фортепианной сонаты); в самых характерных случаях за реальным прокофьевским текстом со всей отчетливостью просматривается некий оригинал, соответствующий нормам музыки XVIII—XIX веков. Шостакович же в своей «классической симфонии» если и «дразнит гусей», то совершенно иным способом (такую мелочь, как рискованное гармоническое последование в самом начале симфонии, не понравившееся Глазунову, который рекомендовал его переделать, — о чем мы знаем из опубликованных много лет спустя воспоминаний Шостаковича<sup>49</sup>, — в данном случае вполне можно не принимать во внимание). Стилистическое и эстетическое фронтдерство, столь естественное для художника воспитания Шостако-

<sup>46</sup> Ср.: Сабинаина 1976, с. 53.

<sup>47</sup> Прокофьев 1961, с. 159.

<sup>48</sup> Остин 1966, с. 452—454. О прокофьевской технике работы с парадигмами музыки прошлого см. также: Волков 1986.

<sup>49</sup> Шостакович 1962, с. 103—104.

вича (и, как мы знаем, отнюдь не чуждое его артистической природе), в Первой симфонии почти никак не проявляет себя; если в симфонии есть что-либо способное смутить консервативный вкус, то это прежде всего ощущение эмоционального дискомфорта, обусловленное «эффектом Четвертой Малера» — приемом, абсолютно чуждым всему складу прокофьевского дарования.

Нам не имело бы никакого смысла останавливаться здесь на сопоставлении Первых симфоний Шостаковича и Прокофьева — ибо в этом сопоставлении, как и во всяком другом, есть нечто от игры без правил, — если бы несходство проявившихся в них композиторских установок не было внешним симптомом более глубокого различия, которое определило судьбы обоих композиторов в ту пору, когда тоталитарный режим решил заняться ими вплотную. Нам еще предстоит вернуться к этой теме.

Завершая разговор об «акмеизме» раннего Шостаковича, упомянем **Две пьесы для струнного октета**, соч. 11, и **Шесть романсов на слова японских поэтов для тенора с оркестром**, соч. 21. Две пьесы — Прелюдия ре минор и Скерцо соль минор — сочинялись в декабре 1924 и первой половине 1925 года, то есть практически одновременно с последними частями Первой симфонии. Медленная Прелюдия (*Adagio—Più mosso—Adagio*) по своему «необахианскому» строю предвосхищает Прелюдию из Фортепианного квинтета, соч. 57 (1940). В Скерцо (размер которого — 2/4 — строго говоря, противоречит требованиям жанра) нетрудно усмотреть прообраз некоторых «демонических» быстрых частей струнных квартетов. Как в относительно оживленной средней части Прелюдии, так и в Скерцо весьма существенную роль играют мотивы со «знаковой» для всего творчества Шостаковича структурой «восьмая + восьмая + четверть» и ее уменьшенным вариантом «шестнадцатая + шестнадцатая + восьмая» (о смысловом поле этого ритма будет сказано в следующих главах). Кроме того, нельзя не отметить, что Скерцо богато эффектами усугубленного минора, проистекающими из расщепления некоторых ступеней на натуральные и пониженные варианты (см. хотя бы главную тему пьесы, показанную в примере 1.16).

В отличие от стилистически легко идентифицируемого одиннадцатого опуса романсы на стихи японских поэтов принадлежат к числу самых «нетипичных» произведений Шостаковича — уже хотя бы потому, что это одно из очень немногих его произведений, где солирующий тенор выступает не в комическом или гротескном, а в лирическом амплуа (цикл «Из еврейской народной поэзии» и оратория «Песнь о лесах» — исключения, лишь подтверждающие правило). Весьма нетипичны для Шостаковича и тексты, послужив-

шие поэтической основой цикла. Для европейских художников «японское» всегда было синонимом эмоциональной сдержанности, утонченной философичности, акмеистической «благородной смеси рассудочности и мистики» и акмеистического же «ощущения мира как живого равновесия», а с более специальной музыкальной точки зрения — синонимом камерности, диатоники, небольших форм, спокойных темпов, негромкой динамики, чистых тембров. Излишне говорить, насколько далек этот комплекс качеств от всего того, что известно широкой публике об индивидуальности Шостаковича. Однако его романсы, соч. 21, как ни странно, в полной мере соответствуют архетипу «европейской музыки о Японии».

Заголовки частей цикла: 1. «Любовь»; 2. «Перед самоубийством»; 3. «Нескромный взгляд»; 4. «В первый и в последний раз»; 5. «Безнадежная любовь»; 6. «Смерть». Для первых трех романсов, сочиненных в 1928 году, то есть в период «Носа», Шостакович использовал переводы А. Брандта из антологии «Японская лирика» (Санкт-Петербург, 1912)<sup>50</sup>. Источники вторых трех романсов, датированных 1931—1932 годами — иначе говоря, современных опере «Леди Макбет Мценского уезда», — все еще не выявлены. За исключением № 2 и 6, все тексты проникнуты своеобразным духом куртуазного эротизма, что также, казалось бы, чуждо хорошо известному нам Шостаковичу (впрочем, четыре с половиной десятилетия спустя этот утонченно-эротический элемент напомнит о себе в «Откуда такая нежность?» из цветаевского цикла, соч. 143, и в «Утре» из Сюиты на стихи Микеланджело, соч. 145). Трактровка симфонического оркестра тройного состава как расширенного камерного, избегание нюанса *forte* во всех частях цикла, кроме второй (только в этой части композитор использует трубы и тромбоны, да и то преимущественно в звукоподражательной функции, как иллюстрацию к словам «гуси дикие кричат испуганно на озере»), внезапные экскурсы в сферу целотонового лада (во второй и третьей части) дополняют экзотическую картину. Неудивительно, что в начале 1930-х годов Шостакович воздержался от обнародования этого своего глубоко интимного опыта; впервые японские романсы прозвучали только в 1966 году.

\* \* \*

По признанию самого Шостаковича, в год окончания консерватории, то есть сразу после завершения таких капитальных партитур,

---

<sup>50</sup> Отсюда же Стравинский почерпнул тексты своих Трех стихотворений для голоса и камерного ансамбля (1913).

как Первая симфония и Прелюдия и скерцо для октета, он пережил кратковременный, но глубокий творческий кризис<sup>51</sup>. Можно предполагать, что одной из причин этого кризиса стало ощущение истощенности «акмеистической» установки по отношению к музыкальному творчеству.

Здесь стоит заметить, что за те два года, пока Шостакович писал свою Первую симфонию и готовился к ее премьере, атмосфера музыкальной жизни в СССР — по меньшей мере в Москве и Ленинграде — претерпела значительные изменения, не в последнюю очередь обусловленные политическими причинами. Сразу после смерти Ленина и принятия первой Конституции СССР (31 января 1924 г.) были установлены дипломатические отношения с большинством европейских демократий (напомним, что до этого Советская Россия поддерживала отношения только с Германией). В итоге страна вышла из политической и, следовательно, культурной изоляции. АСМ получила возможность установить регулярные контакты с западными коллегами и, таким образом, удовлетворить интерес «большого мира» к музыкальным новинкам из таинственной страны большевиков. В 1925 году был заключен договор о сотрудничестве между Музсектором Госиздата и известным венским издательством Universal Edition<sup>52</sup>. Произведения советских композиторов начали появляться в программах фестивалей Международного общества современной музыки. Западные издатели и импресарио явно рассчитывали на то, что музыканты из страны победившей революции будут снабжать их образцами искусства революционного, авангардного толка; можно предполагать, что это оказало существенное стимулирующее влияние на советских композиторов молодого поколения — благо власти пока не чинили им особых препятствий. Одновременно происходило и движение в противоположном направлении. Помимо исполнителей, включавших в свои программы современную музыку, из Европы в СССР потянулись известные композиторы; так, только в течение 1925—1926 годов. СССР посетили Франц Шрекер, Дариус Мийо, Альфредо Казелла.

Особенно живо эта волна обновления должна была ощущаться в Ленинграде, где влияние пресловутой РАПМ и вырождающегося второсортного постскрябинизма играло не слишком значительную роль; недаром некоторые историки советской музыки считают именно Ленинград (но не Москву) 1920-х годов одним из важнейших мировых центров музыкального модернизма<sup>53</sup>. На этом

---

<sup>51</sup> Шостакович 1956б, с. 14.

<sup>52</sup> О сотрудничестве этих двух издательств см.: Барсова 1998.

<sup>53</sup> См.: Шварц 1983, с. 52.

фоне — да еще перед лицом относительно прохладной реакции асмовских кругов на Первую симфонию<sup>54</sup> — Шостакович, действительно, имел определенные основания усомниться в актуальности своего диалога с исторической традицией, в плодотворности «разъединяющего <...> избирательного взгляда на прошлое» музыки<sup>55</sup>. На изменение вектора эстетических пристрастий Шостаковича, несомненно, повлияло общение с такими убежденными поборниками «современничества», как Б. В. Асафьев — в то время лидер отколовшегося от АСМ и еще более радикального по своей направленности «Кружка новой музыки» — и, особенно, И. И. Соллертинский. Изменившийся социальный и культурный контекст побудил молодого Шостаковича совершить первый в своей жизни радикальный стилистический поворот. Момент преодоления кризиса датируется осенью 1926 года — временем, когда была сочинена одночастная **Первая фортепианная соната, соч. 12**<sup>56</sup>.

Это небольшое по объему (длительностью немногим больше десяти минут) произведение исполняется редко и имеет устойчивую репутацию несамостоятельного и второсортного. Почему-то принято считать, что в нем сказалось сильное влияние Прокофьева. Так, знаменитый писатель Ярослав Ивашкевич, слышавший сонату во время польских гастролей Шостаковича в 1927 году, назвал ее «махиной в прокофьевском стиле»<sup>57</sup>. Такие чисто внешние признаки, как одночастность и преобладание быстрых темпов, казались в свое время достаточным основанием для сближения этого произведения с Третьей сонатой Прокофьева<sup>58</sup>. Более интересными представляются связи этого произведения с другим феноменом музыки 1920-х годов — фортепианным творчеством А. Мосолова.

Московский композитор Александр Васильевич Мосолов старше Шостаковича на шесть лет (родился в 1900 г.). К середине 1920-х годов,

---

<sup>54</sup> См.: Шостакович 1956б, с. 14. Читая между строк этого текста, нетрудно прийти к выводу, что прохладная реакция АСМ произвела на Шостаковича не меньшее впечатление, чем успех симфонии у широкой публики и среди больших музыкантов.

<sup>55</sup> См.: Стравинский 1971, с. 110. Эта важнейшая самохарактеристика Стравинского в полной мере применима к любой разновидности акмеизма.

<sup>56</sup> Премьера сонаты в авторском исполнении состоялась месяц спустя в Ленинграде, на концерте АСМ.

<sup>57</sup> Цит. по: Майер 1986, с. 48. См. также: Майер 1994, с. 96.

<sup>58</sup> См.: Кабалевский 1967, с. 89. Впрочем, обыкновение проводить параллель между Третьей сонатой Прокофьева и Первой Шостаковича имеет значительно более давнюю историю; см.: Друскин 1935б, с. 56. Здесь же читаем: «[В Сонате Шостаковича] свалены в кучу и ганонообразные прокофьевские ходы <...> и скрябинские колокольные звоны <...> и листовские речитативы <...> и “ударные” аккордовые вертикали Стравинского с перемежающимися ритмическими акцентами».

едва успев окончить Московскую консерваторию по классу композиции Н. Мяковского, Мосолов сделался признанным радикалом и экстремистом, любимцем АСМ. О личных и творческих контактах Шостаковича и Мосолова известно мало. Из доступных источников удалось извлечь следующее. В 1928—1929 годов. Мосолов и Шостакович входили в авторский коллектив, которому Большой театр заказал балет «Четыре Москвы» (Шостакович должен был сочинить третий акт этого балета, а Мосолов — четвертый, но из-за враждебной позиции РАПМ этот проект так и не был осуществлен)<sup>59</sup>. В 1930 году Шостакович выступил в Ленинградском Академическом театре оперы и балета на обсуждении оперы Мосолова «Плотина» с защитой этого произведения, которое тем не менее было признано идейно порочным и отвергнуто художественным советом театра<sup>60</sup>. Исключение Мосолова из Союза композиторов в феврале 1936 года вызвало следующую реакцию: «Жалею Шурку Мосолова, но все-таки поделом наказан. Вел он себя отвратительно»<sup>61</sup>. На смерть Мосолова Шостакович откликнулся в письме И. Д. Гликману от 17 июля 1973 года: «Дней пять тому [назад] скончался композитор А. В. Мосолов. Может быть, ты его помнишь»<sup>62</sup>. Чтобы оценить последнее замечание, надо иметь в виду, что Мосолов, не выдержав давления «пролетарских» начетчиков, в начале тридцатых годов полностью переключился на производство стандартной для того времени стилистически невыразительной продукции и кончил свои дни мало кому интересным аранжировщиком народных песен для архангельского Северного русского хора. Время для возрождения его раннего творчества наступило только на рубеже 1970—1980-х годов.

Как бы то ни было, трудно отрешиться от мысли, что в течение какого-то времени Шостакович находился в известной творческой зависимости от своего старшего коллеги. Можно догадываться, что отголоски этой зависимости дают о себе знать в следующем фрагменте из письма композитору А. М. Баланчивадзе, написанного Шостаковичем в конце 1920-х годов и, судя по всему, предназначенного для обнародования: «Предположим, два композитора, Иванов и Петров, взяли каждый для своего произведения тему “Завод”. Иванов идет на завод и видит машины, станки, движение, верчение, слышит грохот, лязги и т. п. Иванов приходит домой и старается добросовестно, с большим мастерством передать все эти движения и шумы. Петров то-

<sup>59</sup> См.: Римский 1986, с. 19; Барсова 1997а, с. 175.

<sup>60</sup> См. об этом: Кильчевский 1931, с. 34.

<sup>61</sup> Из письма Шостаковича к Л. Атовмьяну от 18 февраля 1936 г., цит. по: Шостакович 1997б, с. 74. Поводом для исключения Мосолова стал дебош, учиненный им в общественном месте (см.: Аноним 1936д). Впрочем, вскоре членство композитора в Союзе было восстановлено.

<sup>62</sup> Шостакович—Гликман 1993, с. 293.

же идет на завод и слышит те же шумы, лязги, грохот. Но кроме того, Петров замечает и что-то другое. Например, он замечает пафос социалистического труда, энтузиазм, динамику творческих сил рабочего класса, его трагедию при неудачах и радость в успехах перевыполнения плана. Придя домой, Петров с таким же мастерством, как Иванов, передает шум завода, но главным образом то, что его взволновало, то, чего не захотел или не смог заметить Иванов. Вот мы получили два произведения на одну тему "Завод". Которое же из них нам ближе? Ясно — Петрова. Таким образом, отношение композитора к предмету, который он отображает своим творчеством, определяет его идеологию»<sup>63</sup>. Похоже, основной смысл этого курьезного текста заключается в попытке «оправдания» таких своих произведений, как Вторая симфония («Октябрю»), перед лицом нашумевшего Мосоловского «Завода» — небольшой по объему симфонической пьесы, на короткое время ставшей чем-то вроде эталонного образца искусства новой, революционной эпохи, прославляющего социалистический труд<sup>64</sup>. В пользу того, что речь в процитированном письме идет именно об этих двух произведениях, косвенно свидетельствует тот исторический факт, что в конце 1927 года как «Октябрю», так и «Завод» (в составе сюиты из балета «Сталь», остальные части которой впоследствии куда-то исчезли) были включены в программу знаменитого праздничного (в честь десятилетия Октябрьской революции) смотра новорожденной советской симфонической школы на правах ее самых выдающихся достижений<sup>65</sup> и, следовательно, могли восприниматься достаточно широкой аудиторией как две более или менее равноценные и конкурирующие стороны некоего единого культурного феномена.

<sup>63</sup> Баланчивадзе 1967, с. 97. См. также: Хентова 1985, с. 244.

<sup>64</sup> Протицируем отзыв современника о «Заводе» Мосолова, красноречиво характеризующий идеологическую атмосферу «прекрасной эпохи» поздних двадцатых, когда верность пролетарской идеологии еще удавалось совмещать с новациями в области музыкального языка и выразительных средств: «Автор не ограничил своей задачи созданием простой "натуралистической" картины. Он идет дальше и глубже. Не изменяя основной музыкальной темы, но напряженно проводя линию постепенного нарастания, автор, приближаясь к кульминационному пункту, выходит за пределы "картинности". Его мощные музыкально-ритмические фигуры начинают звучать победой и пафосом. <...>] Тогда эта яркая увертюра, ничего не теряя в своей изобразительности, переходит в мощный гимн машинному труду»: Корев 1928, с. 147.

<sup>65</sup> Об этом концерте, состоявшемся в Колонном зале Дома Союзов 4 декабря 1927 г. под управлением дирижеров К. Сараджева и Б. Хайкина (в нем, помимо произведений Мосолова и Шостаковича, прозвучали симфонический «Пролог» Леонида Половинкина и кантата «Октябрь» Николая Рославца, впоследствии утерянная), см. специальный выпуск асмовского журнала «Современная музыка» (1927, 24). См. также: Дроздов 19276; Иванов-Борецкий 1928; Корев 1928, с. 135—149.



Впрочем, как уже было сказано, репутация Мосолова как подлинного революционера в музыке сложилась за несколько лет до «Завода», то есть еще тогда, когда его композиторский багаж состоял главным образом из фортепианных сонат. О первой же его сонате, сочиненной в 1924 и опубликованной в 1926 году, другой видный радикал Н. Рославец писал: «[Это] настоящая библия модернизма, в которой сконцентрированы все гармонические трюки в духе предерзостных нахмурений Прокофьева, Стравинского, западных политоналистов»<sup>66</sup>. Шостакович скорее всего знал эту «библию»; дебютируя после затянувшегося на несколько месяцев кризиса, он вполне мог ориентироваться на нее как на подходящий образец.

Фортепианный стиль раннего Мосолова — одна из характерных и неповторимых реалий советской музыки 1920-х годов. «Модернизм» этого композитора по существу стихийен и анархичен. Его сонаты практически не поддаются анализу на предмет обнаружения того, что принято называть «диастематической субстанцией» (К. Дальхауз) или «центральным элементом системы» (Ю. Н. Холопов). Тем не менее очевидно предпочтение, которое он оказывает аккордовым структурам с уменьшенной октавой (типа 3–3–5, 3–4–4, 3–5–3 и др., где цифрами обозначено число полутонов в интервале). В отличие от постскрябинистов Рославца, Фейнберга, С. Протопопова и других, Мосолов то и дело «разбавляет» свободно-атональную ткань своих сонат простыми, даже элементарными гармониями и диатоническими мелодическими оборотами. Его ритмы часто бывают подчеркнуто метричными, квадратными; он явно склонен злоупотреблять приемом попарной группировки тактов. Важная особенность фортепианного стиля раннего Мосолова заключается в том, что в относительно медленных эпизодах он охотно прибегает к эффектам, проистекающим из обильного употребления педали при сопоставлении удаленных друг от друга звуковых плоскостей, что сообщает его фактуре импрессионистский колорит.

По складу своего дарования ранний Мосолов близок не столько Стравинскому, Прокофьеву или не названным по именам «западным политоналистам», сколько художнику, о существовании которого он ничего не знал и не мог знать — Эдгару Варезу (1883—1965)<sup>67</sup>. С этим франко-американским композитором — который, впрочем, не любил фортепиано и к тому же не был склонен к раз-

<sup>66</sup> Рославец 1927, с. 15, цит. по: Римский 1986, с. 13.

<sup>67</sup> Будучи старше Мосолова на 17 лет, Варез тем не менее начинал свою композиторскую карьеру почти одновременно с ним. Его первая нотная публикация — партитура пьесы «Гиперпризма» для духовых и ударных (издательство Curwen, Великобритания) — появилась только в 1924 г.

меренным, квадратным ритмам — Мосолова роднит прежде всего грубоватая, иногда почти примитивная витальность (Варез называл эту особенность своего искусства «неуклюжестью»<sup>68</sup>), не исключаяющая выходов в сферу сосредоточенных «ночных» медитаций. Как Варезу, так и раннему Мосолову свойственно пристрастие к созвучиям с уменьшенной октавой, кластерам, частым сменам темпа, большим объемам звучания, внезапным вторжениям простых диатонических мелодий; кроме того, как Варез, так и Мосолов старались избегать прямых, откровенных ассоциаций с известными бытовыми жанрами и образцами музыки прошлого (среди сонат Мосолова исключение в этом смысле составляет «центонный» финал Пятой, упомянутый во Введении).

Мосолов, несомненно, обладал сильной индивидуальностью, и его ранние лавры вполне могли не оставить молодого Шостаковича равнодушным. Конечно, степень сходства между Сонатой, соч. 12, Шостаковича и сонатами Мосолова (каковых Шостакович мог знать четыре — одночастные Первую и Четвертую, трехчастную, наименее «авангардную» из всех Вторую, четырехчастную Пятую<sup>69</sup>; все они в течение 1924—1926 годов исполнялись публично) не следует преувеличивать. В противоположность «непричесанной», «неуклюжей» (это варезовское словечко в данном случае кажется весьма уместным) или, по меньшей мере, рапсодичной форме одночастных сонат Мосолова Соната Шостаковича построена как достаточно крепкое рондо; формально она придерживается следующей схемы<sup>70</sup>:

Такты 1—37 рефрен	Такты 38—82 связующий (квази- разработочный) эпизод	Такты 83—147 1-й контрастный эпизод	Такты 148— 174 связующий ход	Такты 175—189 рефрен
12/8	[12/8]	4/4	[4/4]	12/8
Allegro	a tempo	Meno mosso — Adagio (где возни- кает «тень» темы- рефрена)	Allegro	[Allegro]

<sup>68</sup> См.: Стравинский 1971, с. 117. Ср. также: Стемпел 1979, с. 149—150.

<sup>69</sup> Третья соната Мосолова утеряна. См.: Барсова 1986, с. 118.

<sup>70</sup> В основе своей эта схема взята из работы: Никитина 1995а, с. 236.

Такты 190—208 связующий ход	Такты 209—244 2-й контрастный эпизод	Такты 245—272 вариация рефрена	Такты 273—287 кода
3/4	5/4, затем (с т. 228, где появляется еще одна «тень» рефрена) — 4/4	[4/4]	12/8
Poco meno mosso	Lento	Allegro	[Allegro]—Mode- rato—Allegro

Основная тема (рефрен) в своем исходном виде (см. нотный пример 1.17) также ничем не напоминает Мосолова, чьей фортепианной фактуре подобное экононое двухголосие, вообще говоря, чуждо. В конфигурациях обоих голосов с их стертым, почти лишенным характерности интонационным профилем угадывается скорее влияние Хиндемита; нельзя не отметить и определенное сходство с темой главной партии первой части Первой симфонии (ср. пример 1.6). Сходство с музыкой Мосолова обнаруживается прежде всего в местных и генеральных кульминациях, где эффект концентрированного силового, чуть ли не физиологического напора достигается при помощи, в общем, тех же элементарных средств, что и в аналогичных местах сонат Мосолова (см. примеры 1.18а—в, где а — подход к кульминации рефрена в тактах 27—28, б — кульминация квазиразработочной связки в тактах 61—64, в — отрывок из коды, такты 283—285; для сравнения предложим несколько фрагментов, играющих сходную драматургическую роль в Четвертой и Пятой сонатах Мосолова — примеры 1.19а—в), а также на пространствах обоих относительно медленных эпизодов этого рондо. В примере 1.20 показан фрагмент первого из этих эпизодов, Менo mosso (такты 113—118), характерный облик которого определяется в особенности обилием структур с уменьшенной октавой. Еще более любопытен второй эпизод Lento (с такта 209; его начало приведено в примере 1.21) — едва ли не единственный во всем фортепианном творчестве Шостаковича отрывок, где можно усмотреть следы своеобразно понятого «импрессионизма». Фактура этого эпизода, основанная на сопоставлении разведенных в пространстве плоскостей и предполагающая густую педализацию, в высшей степени нехарактерна для того Шостаковича, которого мы хорошо знаем, но зато принадле-

жит к числу средств, занимавших устойчивое место в арсенале молодого Мосолова<sup>71</sup>.

\* \* \*

Первоначально Шостакович назвал свой опус 12 «Октябрьской сонатой». В этом он, очевидно, следовал тогдашней моде на «идеологически выдержанные» заглавия для пьес (преимущественно фортепианных), репрезентирующих «деловую», урбанистическую, демонстративно антиромантическую стилистику — ср. написанные одновременно с этой сонатой или немного раньше «Электрификат» Л. Половинкина (в жанре фокстрота) или «Рельсы» В. Дешёва (в жанре токкаты). Спустя немного времени, однако, Шостакович снял этот заголовок, поскольку в его портфеле появилось произведение, более непосредственно связанное по своему содержанию с мифом о Великом Октябре. Речь идет о **Второй симфонии («Октябрь»)** си минор, соч. 14, с заключительным хором на текст Александра Безыменского — в то время одного из лидеров Российской ассоциации пролетарских писателей (РАПП). Симфония была заказана Отделом агитации и пропаганды Музсектора Госиздата специально к десятилетию Октябрьской революции; ее первое исполнение в Ленинграде под управлением Н. Малько было приурочено к этой дате и удостоилось благосклонного отношения С. Кирова и других присутствовавших на премьере высокопоставленных партийцев. Спустя месяц официальный успех симфонии был подтвержден ее включением в программу уже упомянутого праздничного концерта в Москве, где она прозвучала под управлением К. Сараджева. Не в последнюю очередь благодаря Второй симфонии молодой Шостакович удостоился лавров «идеологически наиболее советского» из всех композиторов его времени<sup>72</sup> (эти лавры были у него отобраны только в 1936 году, после публикации пресловутой статьи «Сумбур вместо музыки»). Репутация Второй симфонии как произведения малоудачного была создана советской критикой второй половины 1930 — 1950-х годов (порицавшей ее, в сущности, за несоответствие той парадигме социалистического реализма, которая была кодифи-

---

<sup>71</sup> Согласно некоторым комментаторам, этот фрагмент обнаруживает все еще не изжитое влияние Скрябина: Дельсон 1971, с. 34. Как бы то ни было, гармонические структуры Шостаковича здесь начисто лишены скрябинской изысканности, зато родственны незамысловатым гармониям Мосолова. В другой работе о фортепианном творчестве Шостаковича (Стивенсон 1982, с. 90) отмечается, что на стиль сонаты могло повлиять знакомство композитора с фортепианными пьесами Генри Кауэлла (1897—1965), изобретателя кластеров. Впрочем, маловероятно, чтобы Шостакович знал музыку Кауэлла уже в 1926 г.

<sup>72</sup> См.: Шостакович 1930, с. 11.

цирована спустя почти десятилетие после ее создания) и освящена авторитетом самого композитора, который уже на склоне лет объявил Вторую и Третью симфонии «совсем неудовлетворительными»<sup>73</sup>. Улучшению репутации этого произведения не способствовала и одиозная известность А. Безыменского. Что касается современных комментаторов, то они, кажется, предпочитают вообще его не замечать. Так или иначе, пришло время взглянуть на эту «отверженную», но по-своему весьма примечательную партитуру с непредвзятой точки зрения.

«Октябрьская» симфония Шостаковича заслуживает к себе самого серьезного отношения хотя бы потому, что среди памятников музыкального искусства первого послереволюционного десятилетия мы, пожалуй, не найдем иного образца, столь же достойно воплотившего *фундаментальную мифологическую схему* эпохи. По существу, именно эта мифологическая схема стала исходной основой для позднейшего социалистического реализма. Если эмпирическая художественная практика соцреализма, как мы хорошо знаем, всецело зависела от политической и идеологической конъюнктуры и очень скоро выродилась в циничное искусство восхваления вождей на понятном им языке, то мифология соцреализма — рожденная, как и всякая мифология, в иррациональном пространстве коллективного бессознательного, не зависящая от директив сверху и не подлежащая суду с точки зрения «человеческих, слишком человеческих» ценностных категорий — сохраняла свою действенность на протяжении многих десятилетий. Суть фундаментальной мифологической схемы, о которой здесь идет речь, может быть обозначена как непримиримая борьба с отжившим миром, в конечном счете победоносная, но сопровождающаяся тяжелыми потрясениями, трагическими неудачами и гибелью безупречных героев. В течение 1920-х годов эта схема нашла свое воплощение в ряде классических в своем роде произведений, которые имеют все шансы остаться в истории литературы. Среди них — «Владимир Ильич Ленин» В. Маяковского, «Разгром» А. Фадеева, «Сорок первый» Б. Лавренева, «Броненосец 14-69» Вс. Иванова, «Дума про Опанаса» Э. Багрицкого. К этому списку можно добавить достижения в других искусствах: картины Исаака Бродского («Расстрел двадцати шести комиссаров»), А. Дейнеки («Оборона Петрограда»), Б. Кустодиева («Большевик»), К. Петрова-Водкина («Смерть комиссара»), плакаты Д. Моора, скульптуры И. Шадра, фильмы С. Эйзенштейна и В. Пудовкина. Мало сказать, что все эти и некоторые другие, не столь яркие образцы подготовили почву для будущего социалистического реализма;

<sup>73</sup> Шостакович — Гликман 1993, с. 278. Ср. также: Шостакович 1955, с. 17.

почва эта оказалась насыщена особым рода первозданной, неподдельной и потому весьма действенной метафизикой.

По причинам скорее субъективным, чем объективным, музыка двадцатых в этом отношении развивалась медленнее других искусств (что впоследствии, уже после 1932 г., неоднократно давало повод теоретикам соцреализма пенять на пассивность композиторов, не способных или не желающих быть на уровне требований времени<sup>74</sup>). Понятно, что до середины десятилетия, в условиях фактической невозможности культивировать оригинальные крупные вокально-хоровые формы, иначе и не могло быть. В функции жанра, реализующего основную мифологическую схему эпохи, опера, оратория и кантата оказались вытеснены особым рода театрализованной «мистерией» — широко распространенным элементом первомайских, октябрьских и прочих официальных торжеств первых лет революции. Музыкальное сопровождение в этих мистериях представляло собой, насколько можно судить по сохранившимся описаниям, эклектичное смешение подходящих к случаю образцов из классики, фольклора, развлекательной музыки, специальным образом организованного шума.

Стоит процитировать описание одного из таких представлений — «Мистерии освобожденного труда», поставленной при участии известных художников Ю. Анненкова, М. Добужинского и В. Щуко и разыгранной в Петрограде 1 мая 1920 года<sup>75</sup>: «Звучат фанфары, затем приглушенная грустная мелодия траурного марша Шопена. <...> Шествие рабов. Бичи надсмотрщиков свистят у них над головами. <...> В центре садится на трон буржуй. <...> Этого властелина мира обступают сотня прихвостней. Они скачут вокруг него в балетной пляске <...> танцуют вокруг трона буржуйа раболепный канкан. <...> Слышна музыка

---

<sup>74</sup> Так, во время пресловутой дискуссии 1936 г. вокруг «Леди Макбет Мценского уезда» бывший раппомец Л. Лебединский имел все основания для того, чтобы заявить: «Мы (музыканты, сохраняющие верность советской идеологии. — Л. А.) бесконечно отстаем от литературы, у нас нет “Железного потока”, нет “Разгрома”, нет “Тихого Дона” и “Брусков”»: Дискуссия 1936а, с. 22. Впрочем, тенденция к хроническому идеологическому отставанию советской музыки от других искусств отмечалась и десятилетием раньше; см., например, статью видного идеолога того времени: Пельше 1927.

<sup>75</sup> В тот же период по всей стране ставились аналогичные «мистерии» с другими названиями: «К мировой революции» (Петроград), «Пантомима Великой Революции» (Москва), «Восхваление Революции» (Воронеж), «Апофеоз труда» (Самара) и т. д. См.: Сабина 1976, с. 59. Исторически последними образцами жанра были, по-видимому, «Героическое действо» и «Штурм Перекопа», поставленные к десятилетию Октябрьской революции, соответственно, в Москве и Ленинграде; музыку к первому из этих спектаклей сочинил (или скомпоновал) будущий известный дирижер В. Небольсин, тогда как ко второму — Ю. Шапорин. Любопытно, что много лет спустя знаменитый авангардист и упрямый коммунист Луиджи Нono квалифицировал эти «действия» как «подлинно авангардный театр» и, одновременно, новейшую версию старинных «священных представлений» (Кириллина 1995, с. 39).

вагнеровского “Лоэнгринга”. “Рабы” начинают роптать. Вверх по лестнице вбегают “римские гладиаторы”, затем восставшие крестьяне Стеньки Разина. <...> “Властители” <...> прячутся, катятся по ступенькам, исчезают. <...> Оркестр играет “Высота, высота поднебесная” из “Садко”. Восставшие рабы пляшут вокруг “дерева Свободы”. Над Невой вспыхивает фейерверк. Четыре больших оркестра начинают играть “Интернационал”, который поют четыре тысячи участвующих на сцене”<sup>76</sup>.

В этом сценарии отразился ряд фундаментальных констант архаического мифотворчества, прежде всего сюжетная схема *сотериологического* мифа о чудесном спасении мира, погрязшего в несчастиях и грехе (от греческого *sōterios* — «спасение»). Здесь, пожалуй, нет смысла вдаваться в мифологический анализ (заметим только, что один из центральных, неотъемлемых мотивов сотериологического мифа — мотив богоявления — символизируется здесь всего лишь музыкой из «Лоэнгринга»; очевидно, в 1920 г. еще не наступило время для отождествления явившегося в мир спасителя с Лениным). Важнейшие мотивы этой и подобных ей революционных «мистерий», в той или иной мере сохраняя свои мифологические коннотации, впоследствии перешли в советские оперы, балеты, кантаты, оратории середины и второй половины 1920-х годов. Так, «языческий» канкан вокруг трона буржуа — это прямое предвосхищение «буржуазных танцев» в балете Шостаковича «Золотой век» (отсюда тянутся нити к танцам на пиру у Красса из «Спартака» Хачатуряна; характерно, что в обоих балетах именно эти пляски вокруг золотого тельца оказались самыми живыми, вдохновенными эпизодами). Торжественным парадом бунтарей разных времен и народов увенчана опера А. Крейна «Загмук», написанная на сюжет о восстании вавилонских рабов (премьера этого произведения состоялась в 1930 году в Большом театре). Почти та же модель финального апофеоза, что и в «Мистерии освобожденного труда», использована в операх «Лед и сталь» В. Дешевова (о Кронштадтском восстании 1921 г., Ленинград, 1930) и «Северный ветер» Л. Книппера (о расстреле бакинских комиссаров, Москва, 1930). Сюжетная схема, в общем плане аналогичная сценарию «мистерий», использована в «Пути Октября» — коллективной оратории, созданной силами Производственного коллектива студентов научно-композиторского факультета Московской консерватории (вошедшего в историю под аббревиатурой ПРОКОЛЛ) в том же юбилейном 1927 году, что и Вторая симфония Шостаковича<sup>77</sup>. На более высоком художественном уровне и в более сжатой форме эта схема реализована в «Симфоническом монументе 1905—1917» М. Гнесина (кстати,

<sup>76</sup> Цит. по: Лензон 1987, с. 27—28.

<sup>77</sup> Об этом произведении см.: Веприк 1929.

впервые исполненном в Ленинграде в тот же вечер 5 ноября 1927 г., что и Вторая симфония Шостаковича), где за относительно большим по объему, сложным по языку оркестровым разделом следует короткий финальный апофеоз на текст С. Есенина (по правде говоря, совершенно кощунственный с точки зрения современного восприятия). Один из рецензентов пояснял программу «Монумента» в следующих характерных терминах: «Сочинение это <...> разворачивает перед слушателем как бы музыкальную схему революционного процесса от “подневольного труда” к радостному торжеству освобожденного народа»<sup>78</sup>. Трагический, жертвенный момент, присущий сотериологическому мифу, особенно подчеркнут в интересной партитуре А. Крейна — «Траурной оде» памяти Ленина для оркестра и хора, поющего без слов (1926). Скорбь здесь передана с помощью хроматизмов и политональных наложений, тогда как финальный катарсис — с помощью чистого си мажора. Как у Гнесина, так и у Крейна в оркестровую ткань вплетены более или менее узнаваемые цитаты из революционных песен.

Единый формообразующий канон, основанный на фундаментальной сюжетной схеме сотериологического мифа, сохранял свою действенность до конца 1920-х годов. Позднее потребности режима изменились, и когда в 1937 году Прокофьев попытался «протолкнуть» через идеологические службы созданную на основе того же канона Кантату к двадцатилетию Октября — несомненно, самое выдающееся из всех музыкальных произведений, когда-либо созданных во славу коммунистической идеологии, — он потерпел полный провал. Впрочем, это уже другая тема, которой мы коснемся в соответствующем месте.

На первый взгляд Вторая симфония Шостаковича почти беззащитна перед критикой, усматривающей в ее композиции не более чем цепь «взаимно обособленных фрагментов, иллюстрирующих сюжет»<sup>79</sup>, каковой складывается из уже известных нам канонических моментов: «вначале — темный хаос, символизирующий беспросветное прошлое, затем — пробуждение протеста, созревание революционной сознательности и, наконец, прославление Октября»<sup>80</sup>. Первый из составляющих форму симфонии «взаимно обособленных фрагментов» — картина «темного хаоса» — занимает начальные 43 такта (до ц. 13) и выдержана в темпе Largo. Второй фрагмент — картина «пробуждения протеста» в более оживленном темпе марша — занимает такты с 44 по 91 (до ц. 25). Затем, после короткой и относительно «рыхлой» интерлюдии (такты с 88 по 106, до ц. 29), наступает третий фрагмент — картина, рисующая, ко-

<sup>78</sup> Дроздов 1927а, с. 17.

<sup>79</sup> Сабинаина 1976, с. 60.

<sup>80</sup> Там же, с. 59.



нечно же, не столько «созревание революционной сознательности», сколько неуклонно нарастающее брожение (темп 152 четверти в минуту, такты 107—197, ниже, в кульминационной зоне между тактами 198 и 209, до ц. 56, темп возрастает до 168 четвертей в минуту). Еще одна относительно большая по объему интерлюдия (*Meno mosso* — *Moderato*, такты 210—260, до ц. 69) подводит к четвертому фрагменту — «прославлению Октября». Здесь к оркестру присоединяется смешанный хор, поющий текст Безыменского; данный фрагмент, самый обширный из всех (и, кстати сказать, единственный, где выставлены ключевые знаки), занимает такты с 261 по 402. Исполнение симфонии длится семнадцать—девятнадцать минут, из них заключительный хор занимает около шести с половиной—семи.

Упомянутый М. Д. Сабининой радикальный композиционный недостаток Второй симфонии компенсируется таким отнюдь не тривиальным достоинством, как продуманная стилистическая дифференциация фрагментов в соответствии с движением мифологического сюжета. В этом отношении Шостакович далеко превзошел маститых А. Крейна и М. Гнесина, которые в своих упомянутых выше симфонических пьесах со сходным сюжетом также стремились к определенной стилистической дифференциации, обрисовывая исходную «беспросветность» относительно радикальными языковыми средствами и приберегая чистую мажорную диатонику для финального хорового катарсиса или апофеоза.

Стилистически особо отмечены два момента симфонии — картина хаоса в начале и картина нарастающего брожения в середине (между цифрами 29 и 48); оба они вошли в анналы истории новой музыки как прообразы некоторых открытий 1950—1960-х годов, в частности микрополифонии Лигети и сонористики Пендерецкого<sup>81</sup>. Кроме того, в

---

<sup>81</sup> См.: Гойовы 1983, с. 43. Характерно, что в то время как видный немецкий исследователь концентрирует свое внимание прежде всего на новаторских, даже визионерских моментах симфонии, многие советские авторы в своем неумеренном стремлении приписать значимость этого произведения всячески подчеркивают зависимость молодого автора от современных ему западных образцов. Ср.: «Оркестровое оформление симфонии обнаруживает явные следы усвоения приемов новой музыки. Шумовой принцип оркестровки с чисто тембровыми столкновениями инструментов был заимствован у Хиндемита, Онеггера, Мийо. <...> Приоритет ритмических взаимосвязей по отношению к мелодическим (??? — Л. А.) также вытекает из уже опробованного тогда зарубежными и некоторыми советскими композиторами»: Хентова 1985, с. 187. Прочитанное суждение не соответствует действительности. В том, что С. М. Хентова называет «оркестровым оформлением симфонии», нет ровным счетом ничего ни от Хиндемита, ни от Онеггера, ни от Мийо, ни тем более от не названных по именам «некоторых советских композиторов». Здесь Шостакович абсолютно самостоятелен и независим. Более того, по степени реальной «авангардности» оркестрового письма он опережает, пожалуй, всех своих современников — за исключением разве что Чарльза Айвза и Эдгара Вареза, чья музыка была ему в 1927 г. заведомо незнакома.

связи с первой из этих картин, где засурдиненные струнные с разной скоростью (единица движения варьирует от 1/4 у контрабасов до 1/16 в триолях у первых скрипок) интонируют тонально неопределенные гаммообразные пассажи на педали большого барабана<sup>82</sup>, вспоминаются столь же провидческие «Звуковые пути» Айвза. Что касается второй из упомянутых картин, где вступающие одна за другой тринадцать партий струнных и деревянных духовых, каждая со своей собственной темой, формируют совершенно невообразимую для музыки двадцатых годов квазиалеаторическую звуковую магму, то она, помимо всего прочего, предвосхищает некоторые пассажи из произведений Мессиа-на, особенно оркестровые tutti из фортепианного концерта «Пробужде-ние птиц» (1953) и знаменитый «Эпод» для восемнадцати скрипок из оркестровой пьесы «Хронохромия», вызвавший бурную реакцию слу-шателей на премьере этого произведения в 1960 году<sup>83</sup>.

Помимо этих случаев предвосхищения чужого будущего, в ис-торической ретроспективе весьма заметных, но для развития самого Шостаковича имевших лишь частное значение, в симфонии есть и другие художественные открытия<sup>84</sup> — быть может, не такие броские, но с точки зрения стилистической эволюции композитора не менее примечательные. Весьма оригинальной находкой следует признать «бесконечную мелодию», появляющуюся на фоне квазихаотического движения струнных у засурдиненной трубы в ц. 6, а в ц. 10 переходя-щую к флейтам (вся эта мелодическая линия представлена в примере 1.22); по-видимому, не случайно единственным мотивом, время от времени останавливающим на себе внимание слушателя в этой инто-национно аморфной теме — которая, очевидно, призвана симболи-зировать блуждание во тьме изначального хаоса, — оказывается романтический «мотив вопроса» (в примере 1.22 его вхождения от-мечены скобками). Вся картина «хаоса» в начале симфонии, где тяну-щиеся вверх и опадающие мелодические фразы духовых словно выкристаллизовываются из бесструктурной магмы струнных, что-

---

<sup>82</sup> Эту деталь инструментовки можно рассматривать как своеобразный pendant к другому известному из истории музыки символу изначального хаоса — pedalной ноте контрфагота из вступлений к «Золоту Рейна» Вагнера.

<sup>83</sup> К соответствующему фрагменту Второй симфонии в полной мере применим комментарий Мессиа-на по поводу «Эпода»: «Здесь нет похожих контрапунктов или ритмов, равно как и гармонического контроля. Стоит кому-либо из исполнителей сбиться, как он уже не сможет исправить свою ошибку, так как будет слышать вокруг себя один только беспорядочный гомон»: Самюэль 1967, с. 155. Сходный опыт создания квазиалеаторического эффекта в рамках строгого метра, но в дина-мике piano, был осуществлен Стравинским в оркестровых Вариациях памяти Олдоса Хаксли (1963).

<sup>84</sup> Термин Л. А. Мазеля.

бы потом вновь раствориться в ней, заставляет вспомнить одну из процитированных выше топовых характеристик «петербургского текста»: «Петербург <...> оказывается не результатом победы, полного торжества культуры над природой, а местом, где воплощается, разыгрывается, реализуется *двоевластие* природы и культуры. <...> Природа тяготеет к *горизонтальной* плоскости, к разным видам аморфности, кривизны и косвенности, к связи с *низом* <...> культура — к *вертикали*, четкой оформленности, прямизне, устремленности вверх». Хотя канонический, обусловленный обстоятельствами социального заказа «сюжет» симфонии вроде бы должен был исключать какие бы то ни было специфически петербургские коннотации, трудно отделаться от мысли, что в том видении вселенского хаоса, которое воплотилось в начальном Largo, выразился именно дух этого города и связанной с ним мифологической традиции.

В марше из второго фрагмента, по условиям программы являющего собой «картину пробуждения протеста», легко узнается автор Первой симфонии (см. пример 1.23 — второе проведение темы, ц. 16). Другой, более глубокий аспект личности Шостаковича достаточно отчетливо проявляется в медленной интерлюдии между внушительным кульминационным tutti в конце «картины нарастающего брожения» и фортиссимо заводского гудка in Fis, которым открывается финальное «прославление Октября» (см. цифры 56—69 партитуры). Этот отрывок сообщает реализации программной схемы необходимую полноту, поскольку сюжетная канва настоящего сотериологического мифа в качестве одного из обязательных мотивов предполагает мотив трагической жертвы<sup>85</sup>. Здесь тоже есть своя «бесконечная мелодия», на этот раз порученная в основном альтам и лишь под конец переходящая к гобоям (пример 1.24). Отдельные моменты этой мелодической линии (в частности, включения «интонации вопроса») отдаленно ассоциируются с мелодией из начального фрагмента произведения, показанной в примере 1.22 — при том, что здесь они помещены уже не в аморфно-атональную среду, а в среду достаточно ясного до минора. Самым же показательным моментом новой «бесконечной мелодии» оказывается дважды включенная в нее фигура качания (в терминах традиционной музыкальной

---

<sup>85</sup> Этому отрывку симфонии Шостакович предпослал, по его собственному выражению, «неофициальное заглавие» «смерть младенца»; см. его письмо Б. Яворскому от 12 июня 1927 г. (Шостакович 1997а, с. 40). Очевидно, имеется в виду эпизод, свидетелем которого Шостакович был в февральские дни 1917 года, когда в ходе уличных стычек казак зарубил мальчика. Впервые сообщение об этом факте биографии Шостаковича, причем именно в связи со Второй симфонией, появилось в статье: Гринберг 1927, с. 17.

риторики — *oscillatio*; см. отрезки, отмеченные в нашем примере скобками). Здесь эта фигура решена в форме пары идентичных нисходящих секунд в хореическом ритме, что придает интонации отчетливо «ламентозный» оттенок. Ее наиболее очевидный прецедент в русской музыке — соло Юродивого из «Бориса Годунова» Мусоргского. Отныне она, по существу не меняясь, будет играть в творчестве Шостаковича роль устойчивого символа или «лейтмотива» жалобы или бессильного протеста<sup>86</sup>; нам предстоит встретиться с ней бесчисленное число раз.

В целом вся чисто инструментальная часть симфонии, предшествующая финалу-апофеозу, заслуживает высокой оценки. Чередование контрастных эпизодов подчинено в ней отчетливой, абсолютно внятной логике, формы лаконичны и внутренне дифференцированы, тематические и «атематические» конфигурации равно выразительны, инструментовка изобретательна и оригинальна<sup>87</sup> — чего еще можно пожелать? В опровержение позднейшей самокритической оценки композитора скажем, что без малого две трети Второй симфонии, без всякой скидки на обстоятельства ее создания, равно как и на возраст автора, смело могут быть причислены к художественным удачам. Конечно, финал на стихи Безыменского портит общее впечатление, но и здесь критики достойно качество не столько музыки, сколько текста. Ради соблюдения историографической полноты приведем этот текст целиком:

Мы шли, мы просили работы и хлеба.  
Сердца были сжаты тисками тоски<sup>88</sup>.  
Заводские трубы тянулись к небу,  
Как руки, бессильные сжать кулаки.  
Страшно было имя наших тенет:  
Молчанье, страданье, гнет.

Но громче орудий ворвались в молчанье  
Слова нашей скорби, слова наших мук.  
О, Ленин! Ты выковал волку страданья,  
Ты выковал волку мозолистых рук.  
Мы поняли, Ленин, что наша судьба  
Носит имя: борьба!

<sup>86</sup> См. также: Фойхтнер 1986, с. 192—194.

<sup>87</sup> Впрочем, придирчивый взгляд, возможно, усмотрит известную неловкость инструментовки в отрывке второго, маршеобразного эпизода между цифрами 20 и 24, где с выключением низких регистров в ff звучание становится бесхарактерным, если не сказать плоским.

<sup>88</sup> Обратим внимание на эту аллитерацию — едва ли не единственную во всем стихотворении.

Борьба! Ты вела нас к последнему бою.  
Борьба! Ты дала нам победу труда.  
И этой победы над гнетом и тьмою  
Никто не отнимет у нас никогда!  
Пусть каждый в борьбе будет молод и храбр,  
Ведь имя победы — Октябрь!

Октябрь! Это солнца желанного вестник.  
Октябрь! Это воля восставших веков.  
Октябрь! Это труд, это радость и песня.  
Октябрь! Это счастье полей и станков.  
Вот знамя, вот имя живых поколений:  
Октябрь, Коммуна и Ленин.

То обстоятельство, что, сочиняя музыку на эти абсолютно безликие (можно сказать, безликие по принципиальным соображениям<sup>89</sup>) вирши — не столько стихи, сколько рифмованный и кое-как втиснутый в ритм четырехстопного амфибрахия набор лозунговых штампов, приуроченных к злобе дня и ранжированных согласно схеме сотериологического мифа<sup>90</sup>, — композитор всячески стремился уйти от стандартных решений, само по себе должно быть отмечено добрым словом. Шостакович благополучно избежал соблазна «одемянить» симфонию, превратив ее концовку в помпезную массовую песню<sup>91</sup>. Формальный остов гимна составляет последовательность метроритмически, динамически и фактурно выделенных «ноэм»<sup>92</sup> — преимущественно ма-

<sup>89</sup> Эти «принципиальные соображения» примерно в те же годы были выражены нашим поэтом-комсомольцем в следующих словах: «Если бы Безыменский не было моей фамилией, я избрал бы это слово своим псевдонимом», цит. по: Паперный 1996, с. 183.

<sup>90</sup> Заметим, что в стихотворении, в полном соответствии с законом архаического мифотворчества, центральное значение придается акту именования сущностей (каковыми здесь последовательно выступают: «тенета», «судьба», «победа» и «живые поколения»).

<sup>91</sup> Насколько можно судить по хоровому фрагменту «Октябрьской» симфонии, Шостакович был солидарен с той критикой «одемяненной» музыки — то есть творчества Д. Васильева-Буглая, Б. Красина, Г. Лобачева, Л. Шульгина (стоит заметить, что последний, будучи одним из руководителей Музсектора Госиздата, был, по существу, главным заказчиком «Октябрьской» симфонии) и других композиторов, примыкавших к Пролеткульту, а также их РАПМовских эпигонов, — с которой годом раньше выступили его старшие коллеги по АСМ Н. Рославец и Л. Сабанеев. Первый из них выделил во всем корпусе этой музыки три источника: «примитивы в духе военных маршей», элементы стиля «рюсс» и элементы импрессионистской гармонии (Рославец 1926, с. 187 и след.), тогда как второй отозвался о ней в следующих словах: «Громадное большинство [массовых песен] осуществляет идею бодрости духа в примитивном маршевом ритме, а все напевы отзываются перепевами из б. царской „военной музыки“, которая в свою очередь — увы! — сама имеет генезис из... оперетки» (Сабанеев 1926, с. 29).

<sup>92</sup> Напомним, что, согласно номенклатуре музыкально-риторических фигур эпохи барокко, «ноэма» означает специально выделенный островок аккордовой фактуры в потоке полифонического развертывания.

жорных трезвучий, мажорных секстаккордов, унисонов, — совмещаемых по ходу развертывания текста с некоторыми его ключевыми словами и, таким образом, образующих цепь местных кульминаций. Важно отметить, что каждое последующее звено этой цепи, по сравнению с предыдущим, характеризуется более высокой совокупной мерой фактурной, динамической, метроритмической выделенности на фоне окружающей музыки. Перечислим основные «ноэмы»: (а) секстаккорд до мажор на слове «молчанье» (такт 283) — (б) секстаккорд ре бемоль мажор на слове «О [Ленин!]» (такт 300) — (в) унисон си на слове «борьба» (такт 317; за этой местной кульминацией следует большая — до такта 336 — оркестровая интерлюдия, где идея беспорядочной «беготни» духовых и струнных, реализованная выше в эпизоде «брожения», вновь напоминает о себе, но теперь уже в контексте чистой ми мажорной диатоники) — (г) трезвучие фа-диез мажор на слове «Октябрь» (такты 357—359; обстоятельства подготовки и «подачи» этого трезвучия до такой степени похожи на завершающие такты «Прометея» Скрябина, что невольно возникает мысль об осознанном подражании или даже пародии) — (д) трезвучие до мажор на слове «станков» (такты 385—387). Последние две строки текста уже не поются, а декламируются хором, после чего наступает чисто оркестровая кода, где итоговый си мажор вводится не в виде простой нозмы, а в виде разбегающихся в разные стороны и с разной скоростью диатонических гамм. Эта стихия мажорной диатоники, символизируя, очевидно, некий эквивалент чудесно обретенных «новой земли и нового неба», составляет оправданный мифологической схемой pendant к тонально неопределенным гаммообразным пассажам, открывавшим картину вселенского хаоса в начале произведения. Смысловая арка, переброшенная таким образом к началу симфонии, логически замыкает форму и, наряду с некоторыми другими деталями, позволяет в значительной мере скорректировать процитированное выше утверждение о том, что композиция произведения представляет собой всего лишь цепь взаимно обособленных фрагментов иллюстративного характера.

Прежде чем перейти к рассмотрению следующей симфонии Шостаковича, в которой он также ответил на запросы идеологических служб правящего режима — и притом, как и в «Посвящении Октябрю», сделал это с поистине обескураживающим энтузиазмом, — остановимся на вопросе, вокруг которого, судя по всему, еще долго будут громоздиться всякого рода спекуляции: как и почему Шостакович — законнейший наследник богатой культурной традиции, безусловно знавший толк в высокой литературе и с первых же своих шагов на композиторском поприще обнаруживший вкус и тонкость душевной организа-

ции в сочетании с ироническим складом ума — опустил до того, чтобы вступить в творческий контакт с такой сомнительной поэзией? Слишком легко отмахнуться от этого вопроса простым указанием на то обстоятельство, что музыка на заведомо неприятный Шостаковичу текст Безыменского<sup>93</sup> сочинялась по официальному заказу, надлежащее и своевременное выполнение которого обещало немалую материальную выгоду<sup>94</sup>. Не следует упускать из виду, что Третья симфония с текстом С. Кирсанова, по поэтическим достоинствам и идеологической направленности мало чем отличающимся от стихов Безыменского, была написана не по заказу официальных инстанций, а по личной инициативе самого композитора.

Вероятно, один из подспудных, не до конца осознанных мотивов, побудивших Шостаковича заключить творческий альянс с безыменскими (позволю себе употребить эту фамилию на правах собирательного термина, ибо, как мы уже убедились, такое отношение к себе поэт мог бы только приветствовать), заключался в инстинктивном признании за ними некоей стихийной правоты, исконно присущей мифотворящему коллективному бессознательному. Социально близкий Шостаковичу М. Зощенко выразил это ощущение чужой и чуждой правоты в следующих словах: «Как я могу не признать [пролетарскую поэзию], когда я читаю книги и слышу песни, — и они новые, несомненно новые, и в них часто не испытанные еще в поэзии слова и мысли. <...> Я признаю, что существует такая <...> поэзия и отнюдь не психологические трюки, а непременно героический эпос с примитивом во всем, с элементарнейшими чувствами (наслаждение и опасность, восхищение и сожаление), с высокой волей к жизни и со здоровым звериным инстинктом, — это и есть новая поэзия, это поэзия “Варваров”, любезная им поэзия»<sup>95</sup>. Очевидно, поэзия безыменских сама по себе не могла служить для Шостаковича эстетическим ориентиром, но в связанном с нею «примитиве», в выражаемых ею «элементарнейших чувствах», «воле к жизни» и «здоровых инстинктах» он, возможно, находил нечто весьма для себя существенное и привлекательное. Важный, в высшей степени многозначительный парадокс феномена Шостаковича заключается в том, что для воплощения этого «примитива», «элементарнейших чувств» и «здоровых инстинктов» он разработал сложный, оригинальный, почти эзотерический музыкальный язык, ко-

<sup>93</sup> Отрицательное отношение к этому тексту он со всей откровенностью выразил, в частности, в процитированном несколько выше письме Б. Яворскому от 12 июня 1927 г.

<sup>94</sup> Ср.: Мак-Доналд 1990, с. 48.

<sup>95</sup> Цит. по: Сарнов 1993, с. 15.

торым никогда не пользовался впоследствии, когда в его искусстве возобладали интеллигентские «психологические трюки».

\* \* \*

Третью, «Первомайскую» симфонию ми-бемоль мажор, соч. 20, с заключительным хором на стихи Семена Кирсанова, оконченную в 1929 году и впервые исполненную в Ленинграде 21 января 1930 года под управлением А. Гаука, принято рассматривать в единстве со Второй как некую совокупную и безусловную неудачу. Между тем Вторая и Третья симфонии весьма различны. Объединяет их главным образом то, что обе они посвящены государственным праздникам, обе одночастны, в обеих хоровые фрагменты выступают в функции финального апофеоза (впрочем, нужно отметить, что если во Второй симфонии хоровой финал составляет свыше одной трети общего объема, то в Третьей его удельный вес меньше: четыре с половиной—пять минут музыки из тридцати—тридцати трех).

Что касается различий, то одно из самых существенных обозначил в свое время сам композитор: «[Если] в “Октябре” самодовлеющую роль играет борьба, то в “Майской симфонии” <...> настроение праздника мирного строительства»<sup>96</sup>. Соответственно, «Первомайская» симфония, по сравнению со своей старшей сестрой, задумана и выполнена как произведение более монохромное, не столь богатое контрастами. В полном соответствии с ожиданиями, обусловленными программой симфонии, на больших пространствах партитуры безраздельно царит мажор — или, лучше сказать, идея мажорности, воплощенная в самоценных звучаниях мажорных трезвучий и отрезков мажорных гамм (время от времени этот эмблематический мажор оттеняется столь же обобщенно-знаковым минором). В качестве своего рода центрального элемента системы звуковысотных отношений в Третьей симфонии выделяется дуализм ми-бемоль мажора и до мажора, на каждом шагу порождающий столь характерные для Шостаковича эффекты практически одновременного и равноправного присутствия натуральных и пониженных разновидностей одних и тех же ступеней звукоряда, а иногда и эффекты «мутации» в область лидийского и миксолидийского ладов. (Некоторые случаи проявления этого дуализма приводятся в нотных примерах 1.25а—ж: 1.25а — такты перед и после ц. 10; 1.25б — перед и после ц. 22; 1.25в — перед 32; 1.25г — после ц. 51; 1.25д — после ц. 65; 1.25е — перед ц. 92; 1.25ж — кульминационный

<sup>96</sup> Цитата из аспирантского отчета Шостаковича за 1929 г. приводится по предисловию к партитуре: Шостакович Д. Собрание сочинений. Т. 2. М.: Музыка, 1982. [С. I].



момент заключительного хора после ц. 113; число примеров можно было бы многократно умножить, но мы предпочитаем ограничиться несколькими самыми наглядными).

Другая важная особенность «Первомайской» симфонии — ее формальная идея, единственная в своем роде не только у Шостаковича, но и, пожалуй, во всей симфонической музыке того времени. По воспоминаниям В. Шебалина, композитор был увлечен задачей «написать симфонию, где бы ни одна тема не повторялась»<sup>97</sup>. Очевидно, принцип постоянного обновления тематического материала как нельзя лучше подходил для того, чтобы передать дионисийский дух, с которым идея первомайского праздника связана в своем самом отдаленном генезисе. Форма Третьей симфонии, взятая в крупном плане, складывается из следующих эпизодов:

(1) вступительное *Allegretto*: квазипасторальное соло кларнета, переходящее в дуэт кларнетов на фоне деликатных *pizzicati* низких струнных (до ц. 5);

(2) первый большой массив быстрой музыки: *Più mosso* (до ц. 8) — *Allegro* (до ц. 23) — *Meno mosso* (до ц. 26) — *Allegro* (до ц. 44)

(3) медленное «интермеццо»: *Andante*—*Meno mosso*—*Lento* (до ц. 52);

(4) второй большой массив быстрой музыки: *Allegro*—[*Più mosso*]—*Allegro molto* (до ц. 88);

(5) *Andante* (до ц. 98);

(6) финальный хор, *Moderato*.

Во всех эпизодах, за исключением финального хорового гимна, принцип неповторения тем проводится довольно последовательно. Тематические идеи — по большей части бодрые и лапидарные — вводятся одна за другой и, не получив сколько-нибудь существенного развития, сменяются другими, столь же бодрыми и лапидарными; мы не видим особого смысла в том, чтобы показывать судьбу отдельных идей на нотных примерах. Заметим только, что особенно разрозненную картину являет собой первый большой массив быстрой музыки. Среди входящих в его состав мелких фрагментов особенно любопытны невесть откуда взявшаяся начальная тема «Песни о земле», изложенная в ц. 6 на той же высоте и в той же инструментовке (валторны), что и у Малера<sup>98</sup>, отрывок *Meno mosso* после

<sup>97</sup> См.: Шебалин 1975, с. 41. Заметим, что такая постановка задачи неожиданно перекликается с утопическим намерением Дебюсси «прийти к музыке <...> образованной из одного непрерывного мотива, который <...> никогда не возвращается в первоначальной форме» (цит. по: Денисов 1986б, с. 99).

<sup>98</sup> Отсюда протягиваются нити к одной из важных, наделенных символическим смыслом тем третьей части Десятой симфонии. Об этой теме и ее семантической ауре см. в соответствующем месте настоящей работы.

ц. 23, тема которого была бы вполне уместна в сцене масленичного гуляния из «Петрушки» Стравинского (см. пример 1.26, где обращает на себя внимание многократно повторяющийся «мотив жалобы» в среднем голосе), и эпизод между цифрами 37 и 39 — унисон валторн в сопровождении малого барабана, несколько тактов спустя переходящий в двухголосие валторн и трубы (начало эпизода см. в примере 1.27); в этой непритязательной юмористической стилизации пионерского марша отчетливо просматривается прототип зловещих страниц Седьмой и Восьмой симфоний<sup>99</sup>. Программный замысел калейдоскопа фрагментов, образующих первый большой массив быстрой музыки, прочитывается без особого труда: это картина приближающегося и удаляющегося шествия — так сказать, «Первое мая от зари до полудня».

Основное тематическое содержание медленного и структурно «рыхлого» интермеццо между обоими массивами быстрой музыки составляют отдаленные реминисценции уже отзвучавших идей. Второй большой массив быстрой музыки не столь фрагментарен, как первый, ибо в нем, наряду с принципом неповторения тем, действует принцип драматургического нарастания. Неуклонное *accelerando* и *crescendo* приводят к впечатляющей генеральной кульминации всей чисто оркестровой части симфонии на педали литавр и малого барабана (см. отрывок между цифрами 80 и 87); здесь автор впервые пробует кое-какие приемы из числа тех, которые будут служить ему при конструировании кульминационных зон в больших симфониях зрелого периода.

Весьма любопытен эпизод *Andante*, непосредственно предшествующий финальному хору. Это театрализованный речитатив медных духовых, где на громогласные фразы, произносимые протагонистами (вначале солирует туба, затем ее сменяют тромбоны, играющие в унисон, с эпизодическим включением трубы), отвечают унисонные реплики «хора» струнных. Здесь можно усмотреть символическую реминисценцию инструментального «респонсория» из вступления к хоровому финалу Девятой симфонии Бетховена; в то же время «говорящие» фразы тубы и тромбонов предвосхищают громогласные вторжения низкой меди, столь характерные для неко-

---

<sup>99</sup> Можно предполагать, что именно этот фрагмент прежде всего имел в виду известный британский специалист по русской музыке, с некоторым недоумением заметивший по поводу «Первомайской» симфонии: «Невозможно отрешиться от мысли, что композитор лицедействует. По природе он шутник (или юморист), а из шутника едва ли может выйти хороший одописец. Он пытается быть марксистом, но в его музыке то и дело прорывается причудливый гоголевский юмор»: Абрахам 1943, с. 18.

торых партитур Мессиа́на (симфония «Турангалила», «И чаю воскресения из мертвых»).

Проявившаяся в Третьей симфонии техника конструирования формы на основе «склеивания» мелких неповторяющихся фрагментов по принципу своеобразной мозаики до известной степени родственна принципам «аналитической живописи» Павла Филонова (1883—1941) — выдающегося петербургского/ленинградского художника, который откликнулся на Первую симфонию полотном «Головы. Симфония Шостаковича». Возможно, Шостакович, в свой черед, не остался равнодушен к искусству автора «Формулы весны» и «Формулы петроградского пролетариата», что нашло свое отражение в формальном решении «Первомайской» симфонии.

К сожалению, программное обязательство завершить симфонию отчетливым смысловым восклицательным знаком заставило композитора под занавес отказаться от «аналитического» подхода. Если в «Посвящении Октябрю» хоровой финал — безотносительно к художественному качеству поэтического текста — выступает в качестве естественной развязки, продиктованной логикой сотериологического мифа, то в случае «Первомайской» он производит впечатление искусственного довеска или подобия *deus ex machina*. Дионисийская, анархическая сущность веселого общенародного праздника<sup>100</sup>, столь точно угаданная в инструментальной части симфонии, переводится здесь в плоскость довольно примитивной, почти официозной гимнодии. Стихи Семена Кирсанова — этого эпигона футуристов, обладавшего, впрочем, определенной техникой и изобретательностью, — не превосходят текст Безыменского по качеству версификации, но более маньеристичны и, соответственно, менее вразумительны. Не комментируя, приведем несколько фрагментов:

В первое Первое мая  
Брошен в былое блеск.  
Искру в огонь раздувая,  
Пламя покрыло леса.  
Ухом поникших елок  
Вслушивались леса  
В юных еще маевок

<sup>100</sup> Здесь уместно вспомнить, что, согласно реконструкции современного исследователя, основными признаками праздничного ритуала в архаических обществах — в отличие от большинства ритуалов, отправляемых на относительно высоких уровнях развития цивилизации, — являлись *общенародность* и *веселая оргиастичность* (Абрамян 1983). Ясно, что из всех официальных праздников советской эпохи только «праздник весны и труда» был генетически по-настоящему близок к этой исконной общечеловеческой модели.

Шорохи, голоса.  
Шорохи, голоса —  
Первая полоса  
Мая, огнями бьющего  
Будущему в глаза.

...

Первое мая наше —  
В будущее паруса —  
Взвилось над морем пашен  
Гулкие корпуса.

...

Фабрики и колонии,  
Майский взметнем парад,  
Землю сожжем коленками —  
Наша пришла пора.

...

Солнце знамен поднимая,  
Марш, загреми в ушах.  
Каждое Первое мая —  
К социализму шаг.  
Первое мая — шаг  
Сжавших винтовку шахт.  
В площади, революция,  
Вбей миллионный шаг!

Резюмируя, можно сказать, что известная монохромность целого и неорганичность хорового финала (а также — добавим в скобках — такие специфические, не чуждые и более позднему Шостаковичу недостатки, как злоупотребление двухголосием<sup>101</sup> и, если можно так выразиться, токкактно-мартеллатным типом изложения) делают Третью симфонию, по сравнению со Второй, произведением эстетически более уязвимым. Тем не менее эти дефекты искупаются особого рода мифологической первозданностью, которая свойственна «Первомайской» симфонии почти в той же мере, что и «Октябрьской». Впрочем, для советской действительности рубежа 1920—1930-х годов это качество оказалось уже излишним: если радикальная по языку Вторая симфония была встречена весьма благосклонно не только

---

<sup>101</sup> На этот недостаток в свое время обратил внимание Прокофьев, услышавший Третью симфонию в 1932-м в Нью-Йорке под управлением Л. Стоковского; см.: Прокофьев—Мясковский 1977, с. 396. Стоит заметить, что Стоковский исполнял симфонию без хоровой партии; вскоре его примеру последовал другой видный американский дирижер Ф. Сток.

критикой, но и официальными инстанциями<sup>102</sup>, то сочиненная спустя каких-нибудь два с половиной года более умеренная Третья не снискала особых лавров и после двух исполнений незаметно исчезла из репертуара советских оркестров на три с лишним десятилетия.

\* \* \*

Итак, в творчестве Шостаковича 1920-х годов выделяются по меньшей мере две достаточно не похожие одна на другую линии.

Первая из них, условно говоря, акмеистическая, к концу десятилетия угасла — при том, что эффекты «экстраполяции выразительных качеств» и «Четвертой Малера», впервые опробованные в произведениях, представляющих эту линию, сохранились в арсенале выразительных средств Шостаковича на долгие десятилетия. В остальном всю акмеистическую линию, взятую как целое, можно было бы посчитать принадлежностью раннего, более или менее безоблачного периода творческой жизни композитора, если бы она не продолжала время от времени напоминать о себе и позднее — в частности в относительно спокойные периоды между «Леди Макбет Мценского уезда» и Четвертой симфонией и между Пятой и Седьмой симфониями. Вместе с тем один из важнейших аспектов акмеизма — «тоска по мировой культуре» — остался составной частью феномена Шостаковича до самого конца, до прощального посвящения Бетховену из Альтовой сонаты, соч. 147. У нас будет много возможностей убедиться в том, что для Шостаковича «мировая культура» означала прежде всего немецкую музыку XIX века.

В произведениях, образующих вторую линию, Шостакович решительно преодолел акмеистическую установку — для которой, как мы помним, характерно крайне осторожное, сдержанное отношение к сфере трансцендентного — ради того, чтобы с головой окунуться в стихию нового: новой мифологии (в которой далеко не только он один все еще продолжал ощущать дыхание живой трансцендентности) и обусловленной ее воздействием радикально новой стилистики. Эта линия в творчестве Шостаковича угасла чуть позже. В основном она исчерпывается Второй и Третьей симфониями; Первая фортепианная соната если и примыкает к ней, то лишь по очень немногим признакам, а прикладные партитуры конца 1920-х годов — в том числе музыка к фильму «Новый Вавилон», соч. 18, и пьесе

---

<sup>102</sup> Вторая симфония удостоилась премии на конкурсе, посвященном десятилетнему юбилею Октябрьской революции. Правда, триумф Шостаковича был слегка омрачен тем обстоятельством, что равноценная премия была присуждена «Трагической поэме» известного дирижера Владимира Дранишникова (1893—1939), выступившего на композиторском поприще под псевдонимом Я. Фехер. Ср.: Майер 1994, с. 110.

«Клоп», соч. 19, — равно как и балеты «Золотой Век» и «Болт», на которых мы коротко остановимся в следующей главе, имеют к ней еще более косвенное отношение. Почва для ее развития перестала существовать тогда, когда мифотворчество советской эпохи перестало — перефразируя известные слова Блока — питаться «священным безумием» послереволюционной эйфории и выродилось в «тоскливую пошлость» сталинизма и порожденного им соцреализма. Все последующие — начиная с «Песни о лесах» — реверансы Шостаковича в сторону коммунистической идеологии порождены уже совершенно иными импульсами и не связаны с обеими «праздничными» симфониями ничем, кроме качества и направленности словесных текстов.

Пришла пора остановиться на третьей, быть может, самой важной линии в раннем творчестве Шостаковича. Ее основным отличительный признак составляет то, что Лесков называл «чисто русским пустосмеществом» (выше было отмечено, что это слово может пониматься не только как смех впустую, просто так, но и как смех над пустотой, над потусторонним, над «нежитью» — см. Введение к настоящей работе), в сочетании с «особой антитетической напряженностью и взрывчатостью», в высшей степени присущей именно петербургскому тексту русской культуры. Представленная прежде всего гениальной оперой «Нос», линия, о которой идет речь, была начата несколько раньше циклом фортепианных пьес «Афоризмы», соч. 13 (25 февраля и 7 апреля 1927 г.). Заглавие предложил выдающийся музыковед-теоретик Б. Л. Яворский, чей авторитет для Шостаковича всегда был непререкаем; по мнению одного из комментаторов, столь же уместно было бы назвать этот опус «Надписями на заборе» (Graffiti)<sup>103</sup>. Всего «Афоризмов» десять: 1. «Речитатив»; 2. «Серенада»; 3. «Ноктюрн»; 4. «Элегия»; 5. «Похоронный марш»; 6. «Этюд»; 7. «Пляска смерти»; 8. «Канон»; 9. «Легенда»; 10. «Колыбельная песня». Исполнение цикла не превышает двенадцати—тринадцати минут, причем почти четверть этого времени занимает последняя, десятая часть.

По первому впечатлению, идея «Афоризмов» достаточно элементарна и заключается в том, чтобы под видом серии «дайджестов» известных жанровых парадигм предложить слушателю либо нечто, самым радикальным образом противоречащее структуре его ожиданий (крайние случаи — «Похоронный марш», исполняемый в темпе 152 восьмых в минуту и к тому же завершающийся чистым до-мажорным трезвучием, или «Легенда», похожая скорее на какое-то ка-

<sup>103</sup> Стивенсон 1982, с. 92.

кофоническое *perpetuum mobile*), либо набор донельзя стертых формул (крайний случай — «Этюд»: нарочито неловкое подражание ученическим упражнениям). Не все пьесы равноценны по художественному качеству. Некоторые из них, похоже, обязаны своим возникновением одному только желанию композитора специально перевернуть все с ног на голову; понятно, что такая работа на сплошных минус-приемах сама по себе способна породить только слишком легкие, поверхностные эффекты. В этой разновидности «пустосмещения» легко усмотреть своеобразную инверсию любимого приема Эрика Сати, снабжавшего смешными, экстравагантными заголовками стилистически вполне добропорядочные, даже невинные пьесы.

Впрочем, едва ли стоит все упоминать имя Сати, о котором в период создания «Афоризмов» Шостакович, вероятнее всего, не имел никакого понятия. Возможно, он ориентировался на совсем другой образец. Позволю себе выдвинуть гипотезу, что в «Афоризмах» Шостакович продолжил творческое соревнование с Мосоловым, годом раньше создавшим свой шедевр «пустосмещения» — «Газетные объявления». Это четыре коротких, поистине афористических романса для голоса и фортепиано на тексты частных объявлений из газеты «Известия». За отсутствием подходящих терминов и категорий благожелательная критика охотно квалифицировала это произведение как «сатиру», высмеивающую глупость и ограниченность обывателей эпохи нэпа<sup>104</sup>. Но если трактовать понятие сатиры в более или менее общепринятых терминах, — то есть как облеченную в юмористическую форму критику и разоблачение социально значимых недостатков, отрицательно влияющих на жизнь общества, — то в вокальном цикле Мосолова мы не обнаружим ровным счетом ничего сатирического. Принято считать, что в романсах Мосолова фигурируют гротескные маски, за каждой из которых вырисовывается абрис какого-то ничтожного и одновременно эгоцентричного персонажа, и именно это малосимпатичное и к тому же общественно опасное сочетание духовного убо-

---

<sup>104</sup> Ср., например.: Барсова 1986, с. 84. Ср. также: «[Мосолов] разоблачал обывательские уродливые маски — символы жизни прошедшей и текущей, с которыми так мастерски боролся, например, Зощенко»: Никитина 1995б, с. 260. Сравнение Мосолова с Зощенко «работает», вопреки воле автора, против версии о разоблачительно-сатирической природе «Газетных объявлений» — ибо, как показано рядом современных комментаторов, отношение писателя к «обывательским уродливым маскам» было далеко не однозначным и ни в коем случае не сводилось к простому стремлению высмеять и обличить. По этому поводу см. содержательную работу: Сарнов 1993.

жества и эгоцентризма служит здесь мишенью сатирических инвектив. Такое прочтение мосоловского замысла кажется весьма натянутым, поскольку оно исходит из предрассудка о принципиально низменном, аморальном, социально вредном характере частнособственнической (нэпманской) психологии<sup>105</sup> и из слабо обоснованной уверенности в том, что достойный и здравомыслящий художник может относиться к этой психологии только с чувством отчужденного презрения.

В действительности природа мосоловского юмора совершенно иная. Юмор «Газетных объявлений», как всякий истинный юмор, действительно тенденциозен, у него действительно есть некая мишень, которая, однако, далеко не тождественна отрицательным явлениям реальной жизни; по существу эта мишень представляет собой нечто глубинное, трудноуловимое, лежащее по ту сторону моральных оценок и в своих самых отдаленных аспектах соприкасающееся с важными и часто неразрешимыми онтологическими и гносеологическими проблемами — такими как проблема различения истинного и мнимого в устройстве мироздания, проблема преодоления стереотипов здравого смысла, проблема адекватной интерпретации знаков культуры и т. п. Соответственно, тип юмора, представленный в «Газетных объявлениях», наделен некоторыми важными философскими, эстетическими, метафизическими коннотациями, которые простой социальной сатире — жанру, по природе своей скорее двумерному, — в принципе не свойственны.

Здесь не место анализировать эти коннотации в связи с произведением Мосолова. Ограничимся фиксацией следующего обстоятельства: в истории русской музыки Мосолов оказался едва ли не первым, кто задался целью добиться юмористического эффекта путем соединения нарочито «приземленных» (и к тому же вовсе не смешных) текстов с музыкальными парадигмами, ассоциативное поле которых обнаруживает лишь отдельные, иногда почти случайные точки соприкосновения с семантикой слов. Характерны такие неожиданные и потому особенно комичные музыкальные «метонимии», как ритм траурного марша в объявлении об услугах по уничтожению мышей и крыс или островок чистейшего носталь-

---

<sup>105</sup> Стоит заметить, что рекламированием своих услуг — то есть делом, присущим именно частному собственнику, — занимаются, строго говоря, только двое из подателей объявлений: продавец пиваков П. Н. Артемьев из № 1 и безымянный специалист по уничтожению крыс и мышей из № 4. Остальные два объявления — о пропаже собаки (№ 2) и перемене фамилии (№ 3) касаются чисто личных вопросов и ничего специфически «нэпманского» в себе не содержат.



гического ре минора в коде той части цикла, где некий гражданин Заика объявляет о перемене своей фамилии на Носенко<sup>106</sup>.

В самых живых и забавных пьесах цикла «Афоризмы» Шостаковичу удалось достичь во многом аналогичного эффекта, поскольку он также использовал отдельные характерные музыкальные знаки в функции своего рода метонимий, отсылающих уже не к тем или иным смысловым обертонам словесного текста, а к жанровому прототипу, обозначенному в заголовке соответствующего «афоризма». В «Серенаде» (№ 2) такую функцию выполняет подражание гитарным переборам в сочетании с упорно повторяющимся, также «гитарным» по своему облику аккордом си-ре'-фа'-до'', в «Пляске смерти» (№ 7) — соединение мотива *Dies irae* (знака «смерти») в правой руке с вальсовым аккомпанементом (метонимией «пляски») в левой (пример 1.28; заметим в скобках, что это соединение пародирует Вальс, соч. 42 Шопена), в «Каноне» (№ 8) — формальное соблюдение принципа канонической имитации темы, которая сама по себе выглядит как абсолютно неупорядоченный набор высот и длительностей (см. пример 1.29). Последняя, самая обширная по объему пьеса цикла, почти целиком белоклавишная «Колыбельная», отмечена неожиданной серьезностью (стилистически она ассоциируется, пожалуй, не столько с традиционным представлением о колыбельных песнях, сколько с медленными клавирными пьесами эпохи барокко). В контексте целого «Колыбельная» выполняет роль своеобразного эквивалента шумановского *der Dichter spricht*, оттеняющего и оправдывающего «пустосмещение» предшествующих частей<sup>107</sup>.

---

<sup>106</sup> Здесь следовало бы подчеркнуть, что такой тип юмора качественно отличается от более «обыкновенной» разновидности, которая в русской традиции представлена, в частности, «Прибаутками» Стравинского (на которые «Газетные объявления» Мосолова похожи по некоторым внешним признакам), «Райком» Мусоргского и некоторыми другими образцами. Присущий этим произведениям юмор мы называем «обыкновенным» потому, что комизм музыки в них прямо обусловлен комизмом словесного текста. Иными словами, в качестве источника комических эффектов в них используется не столько прием метонимии, сколько приемы символизации и звукоизобразительности.

<sup>107</sup> Попутно стоит отметить, что примерно тогда же экстравагантностью в духе «Афоризмов» блеснул Алексей Животов (1904—1964), создатель превосходного цикла «Фрагментов для нонета» — девяти очень коротких (общей длительностью не более семи—восьми минут) пьес для флейты, кларнета, фагота, трубы, фортепиано и струнных. Впервые «Фрагменты» были исполнены на одном из концертов ленинградского отделения АСМ весной 1929 г. инискали шумный успех. Они свидетельствуют о том, насколько значителен был творческий потенциал их автора, впоследствии повторившего судьбу Рославца, Дешеева, Половинкина, Мосолова, Г. Попова и других ранних советских авангардистов, которых обстоятельства вынудили, что называется, «наступить на горло собственной песне».

Перейдем к рассмотрению оперы «Нос», соч. 15. Либретто «Носа», основанное на одноименной повести Гоголя (1836), создавалось совместными усилиями Е. Замятина (автора знаменитого романа-антиутопии «Мы», в будущем эмигранта и личности по меркам сталинизма совершенно одиозной), Г. Ионина, А. Прейса и самого Шостаковича. Опера была завершена в июне 1928 года; в ней три акта с коротким эпилогом, 10 картин, 16 условных «номеров». Композиция оперы, в общем плане, выглядит следующим образом:

### АКТ 1

1. Вступление (оркестр, голоса Ковалева и Ивана Яковлевича)

#### *Картина 1*

2. Цирюльня Ивана Яковлевича (Иван Яковлевич, Прасковья Осиповна)

#### *Картина 2*

3. Набережная (Иван Яковлевич, прохожие, Квартальный)
4. Антракт для ударных

#### *Картина 3*

5. Спальня Ковалева (Ковалев и его слуга Иван)
6. Галоп (оркестр).

#### *Картина 4*

7. Казанский собор (церковный хор, Ковалев, Нос)

### АКТ 2

8. Вступление (Ковалев, привратник полицмейстера, извозчик)

#### *Картина 5*

9. В газетной экспедиции (Лакей, Ковалев, чиновник, дворники)
10. Антракт (оркестр)

#### *Картина 6*

11. Квартира Ковалева (Иван, Ковалев)

### АКТ 3

#### *Картина 7*

12. Окраина Петербурга (Квартальный, полицейские, толпа отъезжающих и провожающих, Нос)

#### *Картина 8*

13. Квартира Ковалева и квартира Подточиной (Квартальный, Ковалев, Доктор, Ярыжкин, мать и дочь Подточины)
14. Интермедия (толпы, рыщущие по Петербургу в поисках Носа)

## Эпилог

### Картина 9

15. Квартира Ковалева (Ковалев, Иван, Иван Яковлевич)

### Картина 10

16. Невский проспект (Ковалев, его знакомые, мать и дочь Подточины)

25 ноября 1928 года в Москве под управлением Н. Малько состоялось первое исполнение сюиты, соч. 15а, составленной из следующих инструментальных и вокальных фрагментов «Носа»: 1. Увертюра (под этим заголовком в сюиту вошло вступление к первому акту); 2. Ария Ковалева (отрывок из № 9 оперы — сцены в газетной экспедиции); 3. Антракт для ударных из первого акта (№ 4 оперы); 4. Антракт из второго акта (№ 10 оперы); 5. Песенка Ивана (из № 11 оперы — начало сцены в квартире Ковалева); 6. Монолог Ковалева (из той же сцены); 7. Галоп (№ 6 оперы). С концертной эстрады вся опера впервые прозвучала в Ленинграде 16 июля 1929 года, а ее сценическая премьера состоялась 18 января 1930 года в ленинградском Малом театре оперы и балета (МАЛЕГОТ). В обоих случаях музыкальное руководство осуществлял С. Самосуд. За премьерой последовало оживленное и, в целом, почти доброжелательное обсуждение «Носа» на страницах февральских и мартовских номеров ленинградского еженедельника «Рабочий и театр». Смена вех в культурной политике, наступившая с началом реального «культа личности» Сталина, привела к тому, что после шестнадцати представлений оперу пришлось снять с репертуара. Критика времен Сталина и Хрущева настойчиво поддерживала образ первой оперы Шостаковича как воплощения самых пагубных крайностей мелкобуржуазного «современничества» в еще неокрепшей советской музыкальной культуре 1920-х годов. Первая серьезная аналитическая работа о «Носе» появилась только в 1965 году<sup>108</sup>. Сенсационному возобновлению оперы в СССР (Москва, Камерный музыкальный театр, 1974, дирижер Г. Рождественский, режиссер Б. Покровский) предшествовал ряд постановок в театрах Италии, ФРГ, ГДР и Чехословакии. Запись «Носа» под блистательным управлением Г. Рождественского с участием солистов Камерного музыкального театра остается единственной в мировой дискографии.

Возможно, в этом произведении молодого Шостаковича также сказался дух соревнования с Мосоловым, чья одноактная комическая опера «Герой» на собственное либретто сочинялась

<sup>108</sup> Григорьева 1965.

примерно в то же время (известно, что ее премьера на фестивале в Баден-Бадене была намечена на 15 июня 1928 г.<sup>109</sup>). Как «Герой», так и «Нос» инструментованы для оркестра с одинарным составом духовых, небольшой струнной группой и развитыми партиями ударных (в «Носе» участвуют вдобавок две арфы, фортепиано, четыре домры и две балалайки). Впрочем, помимо этого внешнего жанрового сходства, между операми нет почти ничего общего. Мало сказать, что Шостакович, обнаружив богатейшую игру воображения, неисчерпаемый юмор и зрелое мастерство, «переиграл» своего старшего коллегу в негласном состязании. В своей первой опере он, без преувеличения, оказался конгениален Гоголю — художнику, у которого «там и сям в самом невинном описании то или иное слово, иногда просто наречие или частица <...> вписано так, что самая безвредная фраза вдруг взрывается кошмарным фейерверком; или же период, который начинается в несвязной, разговорной манере, вдруг сходит с рельсов и сворачивает в нечто иррациональное, где ему, в сущности, и место; или так же внезапно распахивается дверь, и в нее врывается могучий пенящийся вал поэзии, чтобы тут же пойти на снижение, или обратиться в самопародию, или прорваться фразой, похожей на скороговорку фокусника. <...> Это создает ощущение чего-то смехотворного и в то же время нездешнего, постоянно таящегося где-то рядом, и тут уместно вспомнить, что разница между комической стороной вещей и их космической стороной зависит от одной свистящей согласной»<sup>110</sup>. Обратившись к эталонному образцу петербургской традиции русской литературы, Шостакович создал одну из самых загадочных опер в истории музыки, в равной мере отражающую как комическую, так и космическую сторону вещей и с поистине изумительной полнотой, на совершенно новом — даже по сравнению с гоголевским оригиналом — уровне воплощающую свойства петербургского метафизического пространства, о которых говорилось в начале этой главы.

В основе концепции повести Гоголя и оперы Шостаковича лежит взгляд на северную столицу империи как на некое заколдованное или даже проклятое место, где на фоне заданной свыше жесткой структуры, абсолютно детерминированной во всех деталях, возможны сколь угодно ирреальные, фантастические, абсурдные вещи. Такой взгляд — напомним об этом еще раз — является одной из важнейших констант всего петербургского текста русской культуры. Приведу еще одну выразительную цитату: «Главный город России

<sup>109</sup> Об этом произведении см.: Барсова 1986, с. 99 и след. Его премьера состоялась только в 1989 г. в Москве.

<sup>110</sup> Набоков 1996, с. 125—126.

был выстроен гениальным деспотом на болоте и на костях рабов, гниющих в этом болоте: тут-то и корень его странности — и его изначальный порок. <...> Пушкин чувствовал какой-то изъян в Петербурге; заметил бледно-зеленый отсвет его неба и таинственную мощь медного царя, вздернувшего коня на зябком фоне пустынных проспектов и площадей. Но странность этого города была по-настоящему понята и передана, когда по Невскому проспекту прошел такой человек, как Гоголь. Рассказ, озаглавленный именем проспекта, выявил эту причудливость с такой незабываемой силой, что и стихи Блока, и роман Белого “Петербург”, написанные на заре нашего века, кажется, лишь полнее открывают город Гоголя, а не создают какой-то новый его образ. <...> Петербург: смазанное отражение в зеркале, призрачная неразбериха предметов, используемых не по назначению; вещи, тем безудержнее несущиеся вспять, чем быстрее они движутся вперед; бледно-серые ночи вместо положенных черных, и черные дни — например, “черный день” обтрепанного чиновника. Только тут может отвориться дверь особняка и оттуда запросто выйти свинья<sup>111</sup>. Только тут человек садится в экипаж, но это вовсе не тучный, хитроватый, задастый мужчина, а ваш Нос...»<sup>112</sup> В бессмертной повести «Нос» за фарсовым сюжетом об исчезновении носа у некоего незначительного чиновника и о превращении этого носа в чиновника более высокого ранга, служащего по научной части (даже такой ненавистник психоанализа, как Набоков, согласен, что «нос» в этом контексте выглядит как эфемизм другого органа), обнаруживается картина мира, тронутого процессом дезинтеграции, картина тотального распада привычных, нормальных связей. Характерный для Гоголя элемент «пустосмешества» заключается в том, что трещина, рассекающая мир, проходит не через сердце поэта, как у романтического Гейне, а через переносицу чиновника.

Традиция подобного видения мира нашла свое естественное развитие на петербургской (собственно, теперь уже ленинградской) почве в 1920-х годах, вскоре после революции, поставившей своей целью строительство тоталитарной диктатуры высшего типа, по исходному замыслу заведомо превосходящей даже самые жесткие иерархические структуры петровского государства. «Изначальный порок» этого проекта был очень скоро оценен художественной литературой и нашел свое отражение как в формах антиутопии, социальной фантастики и сатиры (если говорить о представителях собственно «петербургского текста»,

---

<sup>111</sup> Это последнее замечание отсылает к фразе из «Шинели»: «Обыкновенный взрослый поросенок, кинувшись из какого-то частного дома, сшиб его с ног...»

<sup>112</sup> Набоков 1996, с. 38—39.

то в этом отношении особенно показательно творчество Замятина, который по совместительству был одним из либреттистов «Носа»), так и в формах более опосредованных, не столь явно привязанных к реалиям социальной и политической жизни. Особенно интересно творчество ленинградских писателей, составивших в конце 1920-х годов группу ОБЭРИУ («Объединение реального искусства»). В январе 1928 года, когда Шостакович трудился над «Носом», в Ленинграде был опубликован манифест ОБЭРИУ<sup>113</sup>, а вслед за этим члены группы показали в Доме печати спектакль «Три левых часа», ставший самым значительным из их совместных выступлений<sup>114</sup>. Наиболее известные представители «Объединения реального искусства» — Н. Заболоцкий (1903—1958), А. Введенский (1904—1941), Д. Хармс (1905—1942); из числа близких к ОБЭРИУ поэтов и прозаиков специального упоминания заслуживает Н. Олейников (1898—1937). Все названные авторы на рубеже 1930—1940-х годов были репрессированы; все, за исключением Заболоцкого, погибли.

Сочетание унаследованной этими авторами («обэриутами», как они сами себя называли) исконно петербургской гоголевской традиции с новой действительностью «колыбели революции» дало удивительный гибрид, отвлеченный от официальной картины мира и в то же время обязанный ей своим существованием и функционирующий как ее своеобразное отрицание. В данном случае речь должна идти об отрицании не столько на уровне конкретных составляющих этой картины (иначе мы имели бы дело с социальной сатирой или литературой протеста), сколько на уровне некоторых самых общих гносеологических и онтологических принципов. Так, оригинальное развитие идеи «Носа» можно усмотреть в одной из миниатюр Даниила Хармса: если у Гоголя «трещина, рассекающая мир», разлучает человека с его носом, то у Хармса множество таких трещин членит человеческое тело на взаимно отчужденные части, вследствие чего грань между существованием и небытием оказывается безнадежно стертой. Затронутая в этой миниатюре онтологическая проблема сама по себе более чем актуальна для советской действительности, однако способ ее представления заведомо исключает любые непосредственные ассоциации:

Жил один рыжий человек, у которого не было глаз и ушей. У него не было и волос, так что рыжим его называли условно.

Говорить он не мог, так как у него не было рта. Носа тоже у него не было.

<sup>113</sup> Афиши Дома печати, 1928. В последние годы манифест воспроизводился в ряде изданий, в том числе в сборнике Вадим Архимед 1991.

<sup>114</sup> Стоит заметить, что Шостакович на этом спектакле присутствовать не мог, так как находился в это время в Москве, где выполнял обязанности пианиста и заведующего музыкальной частью в Театре им. Мейерхольда.

У него не было даже рук и ног. И живота у него не было, и спины у него не было, и хребта у него не было, и никаких внутренностей у него не было. Ничего не было! Так что непонятно, о ком идет речь. Уж лучше мы о нем не будем говорить.

Шостакович принадлежал к тому же поколению и социальному слою, что и обэриуты. С некоторыми из них его связывали личные и даже творческие отношения. Известно, что в 1930 году композитор планировал сочинение оперы «Карась» на текст Олейникова и в тот же период, по некоторым сведениям, испытал увлечение стихами Хармса<sup>115</sup>. Позднее, в 1934 году, он вместе с Введенским участвовал в работе над мультипликационным фильмом «Сказка о Попе и работнике его Балде»<sup>116</sup>. В свою очередь обэриуты интересовались творчеством Шостаковича; есть сведения, что вся группа присутствовала на премьере «Носа» в январе 1930 года<sup>117</sup>. И хотя никто из обэриутов не участвовал в создании либретто оперы, музыкально-драматургическая концепция Шостаковича, при всей важности других повлиявших на нее источников (среди которых наиболее известны и общепризнанны «Ревизор» в постановке Мейерхольда<sup>118</sup> и «Воццек» Берга), оказалась удивительно близка по духу именно данному литературному направлению. Опера «Нос» — это Гоголь, увиденный сквозь призму экзистенциального опыта, общего для Шостаковича и обэриутов. Такой взгляд сосредоточен прежде всего на тех чертах гоголевского творчества, которые предвосхищают литературу абсурда XX века<sup>119</sup>.

По моему убеждению, нужно отказаться от принятой оценки оперы как произведения преимущественно сатирического. Такая оценка восходит к высказываниям самого автора, сделанным им в свое время то ли по инерции, то ли в порядке превентивной защиты от государственных идеологических служб<sup>120</sup>. В дальнейшем музыковеды и критики приложили немало усилий, чтобы подтвердить мнение о сатирической

<sup>115</sup> См.: Хентова 1985, с. 210. См. также: Левая 1995.

<sup>116</sup> Среди тех, кто на рубеже 1920—1930-х гг. мог связать Шостаковича с обэриутами, были, в частности, И. И. Соллертинский и М. В. Юдина; их достаточно близкое знакомство с Хармсом отражено в дневнике последнего (см.: Хармс 1991, с. 98—99, 102; см. также: Юдина 1978, с. 269—270). Кроме того, к обэриутам был близок философ Я. С. Друскин, брат М. С. Друскина, видного деятеля ленинградского отделения АСМ и одного из первых серьезных исследователей творчества Шостаковича.

<sup>117</sup> См.: Федоров 1976.

<sup>118</sup> См.: Бубенникова 1973; Бубенникова 1975.

<sup>119</sup> Показательно, что Гоголь выведен в забавной театральной миниатюре Хармса «Пушкин и Гоголь» (1934). За несколько лет до этой миниатюры Хармс писал: «Истинных гениев наберется только пять <...> Данте, Шекспир, Гете, Пушкин, Гоголь».

<sup>120</sup> См.: Шостакович 1930.

направленности оперы<sup>121</sup> (впрочем, в этом они были единодушны с официальным советским литературоведением, объявившим сатириком *par excellence* самого Гоголя). Но видеть в «Носе» сатиру на ограниченность и корыстолюбие российской чиновничьей касты столь же неуместно, как приписывать Хармсу или Введенскому стремление высмеять и разоблачить социальные уродства эпохи нэпа или «культ личности». Умственная ограниченность Ковалева, его недостойное поведение перед лицом постигшей его беды, его неумение установить нормальные человеческие отношения с окружающими, перипетии его погони за носом — все это складывается в символическую картину мира, переживающего процесс тотальной дезинтеграции под внешней оболочкой стабильности и порядка. Нормальная диалектика упорядоченности и свободы в этом мире подменяется сосуществованием тотальной регламентации всех соотношений и подтачивающей ее изнутри тотальной анархии.

Запечатленная в «Носе» картина мира раскроется перед нами во всей полноте, если мы внимательнее присмотримся к особенностям музыкального языка оперы и ее драматургической структуры. На первый взгляд опера оставляет впечатление необузданной юношеской фантазии<sup>122</sup>. Она изобилует экстравагантными трюками — такими как пение и игра в крайних регистрах, натуралистические звукоподражания, внезапные, внешне никак не мотивированные переходы от простой трезвучной тональности к радикальной атональности и обратно, фрагменты нарочито запутанной, квазиаллеаторической фактуры, пародийные цитаты и стилистически чужеродные вкрапления, изобилующие фальшивыми нотами и появляющиеся в самых, казалось бы, неподходящих контекстах и т. п.<sup>123</sup> Кажется, композитор специально на-

<sup>121</sup> Лишь один из ранних рецензентов оперы, театральный критик М. Янковский, усмотрел в опере не «сатиру», а нечто принципиально иное (хотя и ошибочно отождествил это «иное» с сексуальной подоплекой гоголевской повести); см.: Янковский 1930, с. 7.

<sup>122</sup> Ср.: «Музыка „Носа“ написана с огромной юношеской увлеченностью, и создается такое ощущение, что при работе над оперой композитором руководил непосредственный порыв, нежели точный композиторский расчет»: Денисов 1967, с. 457, воспроизведено в: Денисов 1986а, с. 58.

<sup>123</sup> Здесь стоит специально указать на два особенно экстравагантных момента, вошедших в анналы истории музыкальных новаций XX в. Во-первых, это антракт для ударных без определенной высоты звука в первом акте, иллюстрирующий пантомимическую сцену преследования Ивана Яковлевича полицейскими. Этот относительно законченный фрагмент длительностью около пяти минут на три с лишним года опередил «Ионизацию» Э. Вареза — пьесу, которая считается первым в истории произведением для ансамбля ударных. Во-вторых, это «кинематографическая» сцена одновременного пения двух сценически изолированных друг от друга дуэтов: в то время как Подточина и ее дочь читают письмо от Ковалева, Ковалев с Ярыжкиным читают ответ Подточиной (см. картину 8, № 13 после цифры 448). Как отмечает современный исследователь (Гойовы 1983, с. 48), достигнутый здесь эффект синхронизации разновременных событий предвосхищает аналогичное открытие в «Солдатах» Б. А. Циммермана (1965).



меревался показать, что в мире этой оперы в каждый следующий момент времени возможно все, что угодно, — словно в подтверждение набоковского: «Только тут может отвориться дверь особняка и оттуда запросто выйти свинья». Однако за всей этой кажущейся анархией просматривается весьма серьезная мировоззренческая основа.

Наглядной моделью представленной в «Носе» картины какофонического и абсурдного мира служит ансамбль в конце пятой картины (№ 9, после ц. 229): знаменитый октет («гокет») дворников, читающих газетные объявления. Октет решен в форме двойного канона, где четыре голоса интонируют тему в прямом, четыре — в обратном движении; интервал вступления — секунда. Композитором сделано все, чтобы свести функцию темы как узнаваемого элемента к нулю: это ассоциативно пустая, абсолютно искусственная — в духе уже знакомого нам «Канона» из «Афоризмов» — пуантилистическая конструкция, лишенная каких-либо регулярных структур (см. нотный пример 1.30, где показана только партия нижнего голоса, вступающего первым). Выражаясь в терминах учения о структуре текста, *парадигматически* эта тема никак не упорядочена. При этом на другой оси организации музыкального текста — *синтагматической*<sup>124</sup> — царит полная регламентация, обусловленная абсолютным, нигде не нарушаемым автоматизмом голосоведения<sup>125</sup>; впечатление синтагматической упорядоченности дополнительно усиливается остинатным аккомпанементом (своего рода органным пунктом) большого барабана<sup>126</sup>. В таком доведенном до крайности дисбалансе между абсолютно хаотичной парадигмати-

---

<sup>124</sup> Напомним, что термины «синтагматика» (ось сочетания) и «парадигматика» (ось выбора) обозначают два взаимоподавляющих аспекта структурной организации текста: синтагматика — это соотношение между элементами, соседствующими друг с другом в тексте, тогда как парадигматика — отношение между элементами, сопоставимыми по каким-либо существенным признакам, вне зависимости от их взаимного расположения в тексте. Термин «упорядоченная парадигматика» указывает на то, что ассоциативные связи элементов ясны, отчетливы, не вызывают двусмысленных толкований. Термин «упорядоченная синтагматика» означает, что развертывание текста осуществляется путями, предполагающими минимальное «сопротивление материала» (в крайних случаях — полностью автоматически или по инерции).

<sup>125</sup> Идея этого канона (равно как и канона из «Афоризмов») в определенном смысле противоположна той поэтической идее, которая лежит в основе картины хаоса, открывающей Вторую симфонию: «там — стихия свободной линейности в ее крайнем выражении, здесь — крайнее же и доведенное до абсурда механически точное соблюдение правил полифонического письма»: Сабина 1976, с. 88.

<sup>126</sup> Попутно отметим, что сходный прием использован и в пятнадцатиголосном каноне струнных в сцене метаний цирюльника Ивана Яковлевича по набережной — акт 1, картина 2, после ц. 46. Правда, этот канон написан не на пуантилистическую тему и выдержан в менее «строгом» стиле.

кой и абсолютно регламентированной синтагматикой можно усмотреть предвосхищение известного парадокса музыкального авангарда 1950—1960-х годов о тождестве конечного результата тотальной сериальной регламентации и тотальной алеаторической свободы.

Октет дворников у Шостаковича вырос из мимолетной гоголевской фразы, не играющей никакой роли в развитии сюжета повести: «По сторонам стояло множество старух, купеческих сидельцев и дворников с записками». Сходным образом и многие другие отрывки оперы с легко распознаваемой жанровой парадигматикой либо не имеют прямых соответствий в тексте гоголевской повести, либо восходят к ее малозначительным пассажам (с семиотической точки зрения это особого рода метонимии, аналогичные тем, о которых мы говорили в связи с «Афоризмами»). В числе таких отрывков — церковный хор в последней картине первого акта (выросший из упоминания о том, что встреча Ковалева с собственным носом в мундире генерала произошла не где-нибудь, а в Казанском соборе), песня слуги Ивана под аккомпанемент балалайки в начале шестой картины (для нее взяты нелепые слова «романса» Смердякова из «Братьев Карамазовых» Достоевского), протяжная хоровая песня городских в седьмой картине после ц. 299 (на текст, тоже нарочито нелепый, украинского поэта И. Котляревского, процитированный в «Вечерах на хуторе близ Диканьки»: «Поджав хвост как собака, / Как Каин он затрясся весь, / Из носа потекла табака»)<sup>127</sup>, «романс» влюбленной в Ковалева Подточиной-младшей в восьмой картине после ц. 436. К этому же ряду относятся разбросанные по партитуре обрывки песенных или танцевальных ритмов с легко идентифицируемыми жанровыми признаками. Особенно важное, можно сказать, лейтмотивное значение имеет ритмическая фигура галопа. В опере есть по меньшей мере три достаточно развернутых фрагмента в характере галопа: интерлюдия между третьей и четвертой картинами, инструментальный отыгрыш в конце седьмой картины (после

---

<sup>127</sup> Современная исследовательница пишет об этом отрывке: «Ужасающее впечатление производит тихая, безыскусная песня полицейских о повешенном. Простая лирическая мелодия в сочетании с натуралистическим текстом производит почти сюрреалистический эффект, от которого буквально волосы встают дыбом, ибо насилие стало нормой психологии этих людей»: Никитина 1991, с. 37. По правде говоря, мне трудно представить себе более неадекватную реакцию на этот капитальный образец «пустосмещения». Процитированное высказывание — хорошая иллюстрация того, к каким удивительным aberrациям приводит настойчивое желание исследователей представить «Нос» как произведение обличительное и сатирическое *par excellence*. На самом же деле в мире «Носа» никакие этические нормы не действуют: те, над кем вершится насилие, не заслуживают сочувствия, а те, кто вершит его, не заслуживают осуждения. Вспомним процитированные выше слова Блока: «Мертвецы палят по мертвецам. Так что, кто победит — безразлично. Кстати... вам не страшно? И мне не страшно. Ничуть. И это в порядке вещей».

ц. 359), переходящий аттасса в восьмую, и вся последняя, десятая картина. Отныне галоп станет для Шостаковича излюбленным жанром, выражающим идею «пустосмещения»; эта смысловая функция галопа будет еще более отчетливо обозначена в опере «Леди Макбет Мценского уезда».

Подобные «карикатуры на жанр» у Шостаковича часто строятся по принципу, введенному в широкий обиход Стравинским, — когда легко идентифицируемые элементы той или иной жанровой парадигмы встраиваются в контекст фальшивой синтагматики (хрестоматийными примерами служат «Легкие пьесы» для фортепиано в три и четыре руки, 1915—1916)<sup>128</sup>. В примерах 1.31a—b показано несколько фрагментов, где Шостакович следует примеру Стравинского (здесь и далее все цитаты из оперы приводятся для простоты изложения по клавиру). Пример 1.31a — начало песни Ивана из шестой картины, где мелодия характерного (под стать смердяковской поэзии) «галантерейного стиля»<sup>129</sup> в тональности ля мажор сопровождается балалаечным наигрышем в ля миноре. Пример 1.31b — цитата из знаменитого полонеза Осипа Козловского «Гром победы, раздавайся» с мелодией, излагаемой в параллельных септимах; она сопровождает появление призрака Квартального перед Иваном Яковлевичем, только что обнаружившим в булке чей-то нос (конец первой картины, ц. 44). Наконец, в примере 1.31b процитировано начало «романса» барышни из третьего акта, где исходная, стандартная для галантерейного стиля фигура романсового аккомпанемента, сохраняя первоначальный ритм и характер движения, постепенно вырождается в перебор случайных звуков, никак не согласующихся с мелодическим содержанием вокальной партии.

Карикатурность таких жанрово узнаваемых кусков, их необусловленность с точки зрения развития сюжета и явная неуместность в соответствующих контекстах делают их важным средством для создания общей абсурдной атмосферы. Возникает аналогия с театром обэриутов, различавших два плана сценического действия: «драматургический сюжет» и «сценический сюжет». Принцип сочетания этих двух «сюжетов» практически воплощен в пьесе Хармса «Елизавета Бам», впервые показанной во время одного из трех «левых часов» января 1928 года, а теоретически зафиксирован в

<sup>128</sup> На то, что эти пьесы, с их «нарочито детскими мелодиями и изощренно-карикатурным аккомпанементом», оказали на Шостаковича весьма сильное влияние, впервые — правда, вне прямой связи со стилистикой оперы «Нос» — обратил внимание И. И. Соллертинский. См.: Соллертинский 1934, с. 21. См. также: Хентова 1985, с. 164.

<sup>129</sup> О «галантерейном стиле» в русской поэзии см.: Гинзбург 1989, с. 384—385.

манифесте ОБЭРИУ: «Мы берем сюжет — драматургический. Он развивается вначале просто, потом он вдруг перебивается как будто посторонними моментами, явно нелепыми <...> поэтому сюжет *драматургический* не встанет перед лицом зрителя как четкая сюжетная фигура, он как бы теплится за спиной действия. На смену ему приходит сюжет *сценический*, стихийно возникающий из всех элементов нашего спектакля»<sup>130</sup>.

«Драматургический сюжет» пьесы «Елизавета Бам» — арест героини по обвинению в неизвестном преступлении<sup>131</sup>. Он перебивается элементами «сценического сюжета»: цепочкой разнохарактерных, лишенных логической взаимосвязи или парадоксальным образом отрицающих друг друга сцен, по большей части остро гротескных и смешных. Отмеченные выше жанровые моменты оперы Шостаковича, столь же стихийно формирующиеся в музыкальном потоке сознания, выполняют именно функцию элементов такого «сценического» (в данном случае лучше было бы сказать «музыкально-жанрового») сюжета, поверхностного по отношению к глубинному, собственно «драматургическому» сюжету. Их наличие сближает музыкально-театральную концепцию Шостаковича с обэриутской концепцией театрального зрелища<sup>132</sup>.

Что касается «драматургического сюжета» оперы в собственном смысле, то он отнюдь не ограничивается рассказанной Гоголем историей пропажи, поисков и обретения носа; эта история составляет всего лишь одну из сквозных линий музыкальной драматургии оперы. Фрагменты, образующие данную сюжетную линию, представляют собой прозаический текст Гоголя (с некоторыми вставками, заимствованными преимущественно из других произведений того же автора<sup>133</sup>), положенный на музыку в соответствии с принципами, близкими тем, которые послужили Мусоргскому для передачи интонаций русской прозаической речи в неоконченной опере «Же-

<sup>130</sup> См.: Ванна Архимеда 1991, с. 461—462.

<sup>131</sup> Контуры этого сюжета приводят на мысль роман Кафки «Процесс», которого Хармс в 1928 г., конечно же, не мог знать.

<sup>132</sup> Заметим, что функционально и семиотически жанровые моменты «Носа» принципиально отличаются от аналогичных моментов повлиявшего на него «Волшебника»: у Берга они интегрированы в драматургический сюжет и не составляют особого «сценического» (или «музыкально-жанрового») сюжета, благодаря чему элемент абсурда не выражен (исключение составляет, возможно, эпизод с полькой из третьего акта).

<sup>133</sup> Некоторые фразы, придуманные самими либреттистами, вставлены в текст явно из озорства. Таков обмен репликами между Доктором и Ковалевым в восьмой картине (перед и после ц. 406): «А у вас все, что ни есть, на своем месте? А? — А вам какое дело, что у меня есть?»

нитьба». Несмотря на сплошь диссонантный, атональный контекст<sup>134</sup>, в который помещен текст Гоголя, вся эта драматургическая линия, взятая сама по себе, в отрыве от многослойной структуры оперы, решена достаточно традиционными средствами: основная забота композитора сосредоточена на точной (или, по необходимости, нарочито неточной, гиперболизированной) передаче интонаций и нюансов разговорной речи, тогда как проблемы имманентно-музыкального формообразования занимают его сравнительно мало<sup>135</sup>. Более или менее развернутые эпизоды ариозного характера редки; с некоторыми натяжками таковыми можно считать соло Ковалева «Я не могу вам сказать, каким образом...» (картина 5, ц. 188—193), соло Старой Барыни с хором приживалок «Я хочу вам рассказать одно особенное происшествие...» (картина 7, ц. 329—337), соло Доктора «Верите ли, что я никогда из корысти не лечу...» (картина 8, ц. 413—421). Структуры с устойчивой жанровой парадигматикой на обширных пространствах музыкального текста не играют существенной роли, а если и появляются, то главным образом как спонтанные «выплески» потока музыкальной речи с глубинного уровня «драматургического» сюжета на более поверхностный уровень «музыкально-жанрового» сюжета, то есть как элементы, создающие эффект абсурда. Характерный случай показан в примере 1.32 (восьмая картина, ц. 417: отрывок из «ариозо» Доктора, советующего Ковалеву, как лечить его «болезнь»). Появление жанровых признаков польки (такты 5—9 нашего примера) посреди обширного прозаического полуречитатива представляет собой прием в типично обэриутском духе. На ум приходят упомянутые в манифесте ОБЭРИУ образцы взаимодействия драматургического и сценического сюжетов, когда актер, изображающий русского мужика, вдруг принимается говорить по-латыни, а актер, изображающий министра, начинает выть по-волчьи и ходить на четвереньках<sup>136</sup>.

<sup>134</sup> Ср., впрочем, попытку скорректировать представление о музыке «Носа» как о преимущественно атональной: Хархута 1989.

<sup>135</sup> Можно предполагать, что такое искусственное сужение композиторской задачи до «омузыкаливания» разговорной речи, безотносительно к имманентно-музыкальным закономерностям формообразования, стало одной из главных причин незавершенности не только «Женитьбы» Мусоргского, но и позднейшей гоголевской оперы Шостаковича «Игроки»: начиная с определенного момента информация, содержащаяся в музыке, перестала перекрывать информацию, заключенную в словах, и стала практически ненужной. Разбор «Игроков» см. в главе 4 настоящей работы.

<sup>136</sup> Ванна Архимеда 1991, с. 461.

Что касается парадигматических элементов (мотивов и более обширных образований), не связанных с каким-либо известным жанром, то в рамках «драматургического» (и в отличие от «музыкально-жанрового») сюжета оперы они редки и выступают как локальные островки упорядоченности в потоке слабо структурированной музыкальной речи. Функционально они аналогичны музыкально-риторическим фигурам в музыке XVII—XVIII веков (правда, у Шостаковича, в согласии с поствагнерианской оперной эстетикой, такие «фигуры» практически всегда поручены оркестру). В порядке исключения встречаются и своего рода конгломераты «фигур»; один из наиболее обширных — в третьем акте, в сцене неудачного «приклеивания» Ковалевым носа (картина 8, ц. 394). В этом конгломерате (в примере 1.33 представлено лишь его начало) выделяются два основных, многократно повторяющихся мотива. Первый представляет собой нисходящую интонацию с устойчивой для европейской музыки семантикой жалобы (ср. многочисленные образцы от «Жалобы Ариадны» Монтеверди до мотива жалобы Мелизанды у Дебюсси). В нашем примере показаны варианты, представляющие собой ходы на чистую кварту и увеличенную кварту; по мере разворачивания сцены появляются варианты с более широкими интервалами. Второй из мотивов, входящих в разбираемый конгломерат, — триольное движение по тонам диатонической гаммы.

Если нисходящая интонация жалобы — элемент локального значения, не встречающийся в опере за пределами данного конгломерата, то триольный мотив представляет парадигму, которая играет важную роль на протяжении всего «драматургического сюжета», принимая вид обрывков диатонической или хроматической гаммы или глиссандо, преимущественно в объеме терции, чаще в восходящем движении, хотя встречаются и нисходящие варианты. Обозначим эту сквозную для всего «драматургического сюжета» оперы парадигму условным термином «лейтмотив Носа». <sup>1</sup> Именно с этого лейтмотива начинается опера (пример 1.34). Изредка «лейтмотив Носа» выступает как основной конструктивный элемент более или менее объемистых отрывков — см., например, показанный в примере 1.35 фрагмент сцены пробуждения Ковалева в начале третьей картины, где «лейтмотив Носа» неоднократно повторяется в самых разных видах. Однако обычно этот мотив функционирует на правах мимолетной фигуры, едва заметно маркирующей тот или иной момент «драматургического сюжета».

Итак, музыкально-театральная концепция «Носа» Шостаковича обнаруживает сходство с театральными идеями Обэриутов и включает

принцип своеобразного контрапункта «сюжетов». Один из этих «сюжетов» — эквивалент «сценического сюжета» обэриутов — в музыкальном отношении представляет собой ряд гротескных жанровых номеров с карикатурно смещенным отношением между парадигматикой и синтагматикой. Он свободно переплетается с «драматургическим сюжетом» — потоком музыкальной декламации, в рамках которого имманентные музыкальные принципы организации не играют существенной роли, а короткий оркестровый «мотив Носа» выступает в качестве единственного сквозного, объединяющего элемента.

Если бы Шостакович, организуя музыкальный материал своей оперы, ограничился моделью контрапункта двух «сюжетов» по образцу театра обэриутов, этого уже было бы достаточно для создания добротной комической оперы с отчетливым абсурдистским акцентом. Но композитор идет дальше и конструирует новый, третий «сюжет», который существенно обогащает структуру произведения в целом и усиливает его драматический, кафкианский аспект. По существу, структура оперы представляет собой результат взаимодействия или «контрапункта» не двух, а трех слоев. ① Драматургический сюжет как фабула повести Гоголя в этой структуре надстраивается над самым глубинным слоем, своего рода драматургическим сюжетом второго порядка, который поистине «теплится за спиной действия» и служит основным стержнем всего музыкально-драматического целого. Этот глубинный слой практически не выражен в «Носе» Гоголя; подобно «музыкально-жанровому» сюжету верхнего слоя он целиком является открытием Шостаковича и обнаруживает его духовное родство с обэриутами. Его тема — это тема преследования, истязания, избиения жертвы. Она лишь слегка затрагивается в повести Гоголя (в большей степени — в некоторых других его произведениях), но зато служит излюбленной, постоянно возвращающейся темой творчества Хармса, Олейникова, других поэтов этого круга. ②

Творцами ранней литературы абсурда была очень точно уловлена и творчески ассимилирована неотъемлемая черта окружавшей их действительности: примат атавистического права силы. Шостаковичу близка по духу хармсовская трактовка человеческих отношений в мире, где достижение желанного, абсолютно разумного порядка обуславливалось регулярной данью в виде определенной порции «костей рабов», — трактовка, начисто отказывающаяся слабой стороне, то есть жертве, в каком бы то ни было сочувствии. Это, конечно, противоречит священным традициям русской гуманистической литературы, но зато точно отражает дух воцарившегося

абсурда<sup>137</sup>. Приведенная ниже неоконченная драматическая миниатюра Хармса — этаким модернизированный вариант повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем — моделирует человеческие отношения в новом обществе, вероятно, более точно и красноречиво, чем целые тома сатирической или обличительной, политически окрашенной литературы:

*Григорьев (ударяя Семенова по морде)*. Вот вам и зима настала! Пора печи топить. Как по-вашему?

*Семенов*. По-моему, если серьезно отнестись к вашему замечанию, то, пожалуй, действительно пора затопить печку.

*Григорьев (ударяя Семенова по морде)*. А как по-вашему, зима в этом году будет холодная или теплая?

*Семенов*. Пожалуй, судя по тому, что лето было дождливое, зима будет холодная. Если лето дождливое, то зима всегда холодная.

*Григорьев (ударяя Семенова по морде)*. А вот мне никогда не бывает холодно!

*Семенов*. Это совершенно правильно, что вы говорите, что вам не бывает холодно. У вас такая натура.

*Григорьев (ударяя Семенова по морде)*. Я не зябну!

*Семенов*. Ох!

*Григорьев (ударяя Семенова по морде)*. Что — ох?

*Семенов (держась рукой за щеку)*. Ох! Лицо болит!

*Григорьев*. Почему болит? *(и с этими словами хватъ Семенова по морде)*.

*Семенов (падая со стула)*. Ох! Сам не знаю.

*Григорьев (ударяя Семенова ногой по морде)*. А у меня ничего не болит!

*Семенов*. Я тебя, сукин сын, отучу драться! *(пробует встать)*.

*Григорьев (ударяет Семенова по морде)*. Тоже учитель нашелся!

*Семенов (валится на спину)*. Сволочь паршивая!

*Григорьев*. Ну ты, подбирай выражения полегче!

*Семенов (силясь подняться)*. Я, брат, долго терпел. Но хватит. С тобой, видно, нельзя по-хорошему. Ты, брат, сам виноват...

*Григорьев (ударяет Семенова каблуком по морде)*. Говори, говори! Послушаем!

*Семенов (валится на спину)*. Ох!..

---

<sup>137</sup> Напомним, кстати, что на другом полюсе духовной жизни страны примерно в то же время прозвучали следующие многозначительные слова Горького: «Гуманизм в той форме, как он усвоен нами от евангелия и священного писания художников наших о русском народе, о жизни, этот гуманизм — плохая вещь». Спустя немного времени в «Леди Макбет Мценского уезда» Шостакович обнаружит свою солидарность с этим тезисом Горького.



Сюжет преследования—унижения—истязания жертвы в опере «Нос» воплощается в виде цепочки сцен, которые по мере приближения к концу оперы становятся все более многолюдными и насыщенными. Сцены, составляющие этот, условно говоря, драматургический сюжет второго порядка, характеризуются крайним структурным примитивизмом и строятся по единому шаблону: все они завершаются однообразным выдалбливанием той или иной элементарной остигатной фигуры, аналогичной регулярным «ударам по морде» из приведенной только что миниатюры про Григорьева и Семенова. Каждый эпизод данной драматургической линии, таким образом, упирается в тупиковую ситуацию, требующую выхода в виде мгновенного переключения на тот или иной из двух оставшихся «сюжетов», что само по себе служит сильным средством создания эффектов в духе обэриутского театра абсурда<sup>138</sup>.

Сравнительно простой и наглядный пример — отрывок из второй картины первого акта (сцена преследования цирюльника Ивана Яковлевича любопытными прохожими на набережной) перед появлением Квартального в ц. 61. В нотном примере 1.36 показана как раз завершающая часть этой сцены, момент ее вырождения в фигуральные «удары по морде» (можно обратить внимание на «лейт-мотив Носа» в тактах 1—3 примера), после которых, вместе с фразой Квартального под балалаечный аккомпанемент в незамутненном до мажоре, происходит переключение на «сюжет» иного уровня (в данном случае — музыкально-жанровый).

Данная сцена преследования еще сравнительно безобидна — так же, как и предшествующий ей эпизод, когда жена Ивана Яковлевича, Прасковья Осиповна, выгоняет его из дома. Преобладающим остигатным элементом здесь служат истерические выкрики Прасковьи Осиповны: «Вон! вон! вон!...», на которые накладываются неловкие оправдания Ивана Яковлевича (пример 1.37 — акт 1, картина 1,

<sup>138</sup> Аналогию этому приему находим в формообразующем принципе, согласно которому очень часто строятся прозаические миниатюры Хармса: длинное и монотонное (имитирующее характерный для графоманов инерционный тип письма) перечисление неких фактов или событий в какой-то момент внезапно сменяется резюме или «кодой», переводящей повествование в совершенно иную смысловую плоскость, чреватую новыми и неожиданными ассоциациями. Хороший пример — знаменитые «Случаи»: «Однажды Орлов обьелся толченым горохом и умер. А Крылов, узнав об этом, тоже умер. А Спиридонов умер сам собой. А жена Спиридонова упала с буфета и тоже умерла...» и т. д. И под конец: «Хорошие люди и не умеют поставить себя на твердую ногу». Другой пример: «Некий Пантелей ударил пяткой Ивана. Некий Иван ударил колесом Наталью. Некая Наталья ударила намордником Семена. Некий Семен ударил корытом Селифана...» и т. д. И под конец: «Эх, думали мы, дерутся хорошие люди».

ц. 40). Более грозные обертоны появляются чуть позднее, в пантомимической сцене преследования того же многострадального цирюльника отрядом полицейских (знаменитый антракт для ударных между второй и третьей картинами).

Второй акт не содержит аналогичных сцен. Драматургически их отчасти замещает инструментальный фрагмент («антракт»), о котором будет сказано ниже. Зато в третьем акте мы встречаем три сцены преследования, составляющие своеобразную крещендирующую цепочку: каждая последующая сцена превосходит предыдущую как по объему, так и по количеству вовлеченных в нее персонажей. Первая сцена — нападение полицейских на торговку бубликами в седьмой картине после ц. 346; сладострастным выкрикам полицейских «а! а! а!..» отвечают столь же однообразные вопли торговли «ой! ой! ой!..». Во второй сцене представлено нападение толпы на Носу и избиевание его с криками «так его! так его!..» (та же картина после ц. 356). Наконец, третья сцена — метание в поисках Носа другой толпы, также жаждущей крови, и ее разгон полицейскими (в конце сцены, после ц. 501, на повторяющийся вопрос толпы «где? где? где он?» отвечает полицейский окрик: «Разойдись! разойдись!»). Всех перечисленных сцен либо вообще нет у Гоголя, либо они выросли из мимолетных гоголевских фраз, вроде упоминания о том, что Носа «перехватили почти по дороге», когда он собирался удрать в Ригу. Музыка всякий раз моделирует атавистически примитивный автоматизм действий толпы<sup>139</sup>. Единый шаблон проиллюстрирован нашими нотными примерами 1.38а—в. В последнем из этих трех случаев предусмотрен «органный пункт» полицейского свистка, а авторская ремарка гласит: «повторять много раз».

Итак, композиция оперы Шостаковича в целом складывается из трех взаимопроникающих «сюжетов», причем в рамках каждого из них действуют свои, специфические средства организации музыкального материала. Подобный контрапункт «сюжетов» позволяет представить глубинную тему всего произведения — тему нерассуждающей жестокости, безжалостности, кровожадности — в смещенной перспективе «пустосмещения», что роднит музыкально-театральную концепцию Шостаковича с теми идеями, которые одновременно с ним разрабатывались в среде литераторов-обэриутов.

Единственный в опере случай выхода за пределы этого абсурдного мира — оркестровая интерлюдия («антракт») между пятой и ше-

<sup>139</sup> Ср. неподражаемую картину аналогичных действий в миниатюре Хармса «Суд Линча».

стой картинами. Ее центральное положение подчеркнуто также и топографически, ибо она находится в середине второго акта между двумя ярко гротескными эпизодами «музыкально-жанрового сюжета»: октетом дворников и песенкой слуги Ивана. Большая часть оркестровой интерлюдии, о которой идет речь, представляет собой фугато, причем на этот раз не карикатуру на серьезный жанр, а вполне корректный образец жанра, не оскверненный ни нелепым, бессвязным тематизмом (как канон восьми дворников), ни идиотским диалогом безносого майора и его собственного носа-генерала (как церковный хор из последней сцены первого акта, в остальном стилизованный весьма изящно).

Нормы жанрового этикета выполняются в фугато оркестровой интерлюдии с подчеркнутой педантичностью. Здесь мы найдем такие общепринятые приемы традиционного полифонического письма, как тональные ответы, удержанное противосложение, тема в обращении, стретты и т. п. Все это помещено в среду характерных для раннего Шостаковича «эристических модуляций»<sup>140</sup>, что позволяет показать тему — изложенную сперва в достаточно ясном соль миноре с переменной VII ступенью (пример 1.39) — практически во всех минорных тональностях. За собственно фугато следует полифоническая интермедия на оstinatной басовой теме, которая включает нисходящий вариант «мотива Носа» (см. нотный пример 1.40а). Интерлюдия завершается кодой, построенной на другом оstinатном басу. Ламентозный «жестковатый ход» контрафагота в последних тактах — не что иное, как «мотив Носа» в многократном увеличении (пример 1.40б).

Мы не станем здесь следить за подробностями «эристической» логики, управляющей развертыванием фугато. Достаточно констатировать, что интерлюдия из второго акта представляет собой единственный во всей опере более или менее обширный и целостный отрывок, в применении к которому вообще можно говорить о какой бы то ни было имманентно-музыкальной логике. Что касается остального материала оперы, то он по большей части основывается либо на отрицании имманентно-музыкальной логики вообще (как в

---

<sup>140</sup> Термин «эристическая модуляция», примененный к языку раннего Шостаковича немецким исследователем Д. Гойовы, восходит к философскому понятию «эристика», означающему внешне убедительную, но по сути не соответствующую действительности логику. Соответственно, «эристическая модуляция» — это «кажущиеся логичными <...> скользящие или прыжки от тональности к тональности через сдвиги или сопоставления, через неожиданные или необычные повороты. Частности производят тональное впечатление, но взаимосвязь целого <...> делает тональность недействительной»: Гойовы 1986, с. 560—561. См. также: Гойовы 1983, с. 50.

большей части музыки, относящейся к «драматургическому сюжету» первого порядка; то же можно отнести и к композиции оперы в крупном масштабе, со свойственным ей непредсказуемым, капризным характером отношений между «сюжетами»), либо на гротескном нарушении «правильных», устоявшихся и логически выверенных пропорций между парадигматикой и синтагматикой (как в эпизодах «музыкально-жанрового сюжета»), либо, наконец, на низведении логики до уровня примитивнейшей тавтологии (как в эпизодах «драматургического сюжета» второго порядка). Выражаясь метафорически, интерлюдия из второго акта — это единственный островок относительной устойчивости и порядка, уцелевший посреди стихии всепоглощающего абсурда.

Продолжая сопоставление поэтики «Носа» Шостаковича с поэтикой петербургской литературы абсурда двадцатых годов, вспомним о своеобразной смысловой функции изредка прорывающихся в ней лирических ноток. Показательна баллада Н. Олейникова «Чревоугодие», где смерти «лирического героя» посвящены следующие строки:

Зарытый, забытый  
В земле я лежу,  
Попоной покрытый,  
От страха дрожу.

Дрожу оттого я,  
Что начал я гнить,  
Но хочется вдвое  
Мне кушать и пить.

Я пищи желаю,  
Желаю котлет,  
Красивого чаю,  
Красивых конфет.

Любви мне не надо,  
Не надо страстей,  
Хочу лимонаду,  
Хочу овощей!

Но нет мне ответа —  
Скрипит лишь доска,  
И в сердце поэта  
Вползает тоска.

По поводу последних строк авторитетная современная исследовательница отмечает: «Это настоящая тоска, и принадлежит она настоящему поэту. Но это уже не та тоска и не тот поэт, какие завещаны нам поэтической традицией. <...> Всякому настоящему поэту <...> нужны высокие слова, отражающие его томление по истинным цен-

ностям. Как ему добыть новое высокое слово? Он их не придумывает, он берет вечные слова: *поэт, смерть, тоска* <...> и выпускает их в галантерейную словесную гущу. И там они означают то, чего никогда не означали. <...> Провернутое через множество слов с отрицательным знаком ценности, оно, общепозитическое слово, удержало эмоциональный ореол, но отдало свои наследственные смыслы»<sup>141</sup>.

Тоска по «истинным ценностям», воплощенная в высоком поэтическом Слове, пусть даже искаженном и опороченном из-за нелепого контекста, поднимает поэтику абсурда над уровнем простой игры «отрицательными знаками ценности». Музыкальным эквивалентом такого Слова и служит интерлюдия из второго акта «Носа» — место, через которое в музыку этой абсурдистской оперы «вползает» тоска настоящего художника по истинным ценностям, обретающая специфическое качество в окружении «отрицательных знаков ценности»<sup>142</sup>. Музыкальной структуре оперы, в добавление к трем главным «сюжетам», сообщается здесь новое измерение, синтезирующее некоторые наиболее существенные признаки этих «сюжетов»: от одного из них берется принцип жанровой узнаваемости (фугато), от другой — «лейтмотив Носа», от третьей — оstinatность (во второй половине пьесы). Сочетание всех трех элементов осуществляется здесь на основе относительно внятной логики; вместе с тем их изначальная отягощенность абсурдом придает неповторимый отпечаток этому авторскому слову — еще одному своеобразному, обусловленному временем и местом создания смысловому эквиваленту шумановского *der Dichter spricht*.

Итак, за нарочитой экстравагантностью формальных решений в опере «Нос» просматривается определенный модус видения мира, для воплощения которого рассказ Гоголя послужил всего лишь подходящим предлогом. На уровне глубинных онтологических и гносеологических принципов этот модус — во Введении к настоящей работе он

---

<sup>141</sup> Гинзбург 1989, с. 394—395.

<sup>142</sup> Вдобавок к сказанному стоит заметить, что для характеристики глубинного поэтического смысла этой интерлюдии подходит словечко «противоирония», разработанное в связи с творчеством Венедикта Ерофеева, этого гениального младшего брата обзериутов, а в каком-то смысле и самого Шостаковича. «Если ирония выворачивает смысл прямого, серьезного слова, то противоирония выворачивает смысл самой иронии, восстанавливая серьезность — но уже без прямоты и однозначности. <...> Противоирония так же работает с иронией, как ирония — с серьезностью, придавая ей иной смысл. <...> Нельзя сказать, что в результате противоиронии восстанавливается та же серьезность, которая предшествовала иронии. Наоборот, противоирония отказывается сразу и от плоского серьеза, и от пошлой иронии, давая новую точку зрения. <...> Противоирония <...> оставляет для иронии ровно столько места, чтобы обозначить ее неуместность»: Эпштейн 1995, с. 14—16.

был назван стихийным гностицизмом советского человека — характеризуется обостренным ощущением экзистенциального абсурда, отчетливым различием «внутреннего», «посюстороннего» (сферы относительно надежного существования и устоявшихся человеческих ценностей) и «внешнего», «потустороннего» (сферы, где в любой момент откуда-нибудь может, того и гляди, выскочить свинья или какая-нибудь другая нежить), а также устойчивой неспособностью объединить обе сферы в нечто целостное. В «Носе» Шостаковича эта гностическая стихия, достигшая особенно пышного развития на субстрате «петербургского текста» русской культуры, празднует один из своих высших художественных триумфов.

Некоторые важнейшие свойства артистической экзистенции Шостаковича, впервые в полную силу проявившиеся в «Носе» — и прежде всего непреодолимое ощущение трещины, рассекающей Вселенную, — сохранили свою действенность до конца его дней, оказывая огромное влияние на советских композиторов более молодых поколений. И все же направление, заданное оперой «Нос», по известным причинам не могло иметь в творчестве Шостаковича полноценного продолжения. Отголоски юмора «Носа» слышны в начальных сценах «Леди Макбет Мценского уезда» и лишь едва ощутимы в поздних миниатюрах на стихи капитана Лебядкина, которого обэриуты, как известно, считали своим поэтическим учителем.

У Хармса есть притча, которая выглядит едва ли не прорицанием о судьбе Шостаковича:

Жизнь — это море, судьба — это ветер, а человек — это корабль. И как хороший рулевой может использовать противный ветер и даже идти против ветра, не меняя курса корабля, так и умный человек может использовать удары судьбы и с каждым ударом приближаться к своей цели.

Пример: человек хотел стать оратором, а судьба отрезала ему язык, и человек онемел. Но он не сдался, а научился показывать дощечки с фразами, написанными большими буквами, и при этом, где нужно, рычать, а где нужно, подвывать, и этим воздействовать на слушателей еще более, чем это можно было сделать обыкновенной речью.

Трагедия Шостаковича, по меньшей мере в одном из своих измерений, — это трагедия творца, насильственно лишенного своего языка. Судьба Ковалева и хармсовского рыжего человека — судьба разъятого живого тела — не миновала и его. Но «Нос» создан еще целостным Шостаковичем, и именно благодаря этой неутраченной целостности своего «Я» композитору удалось воспроизвести столь точную, беспощадную и бескомпромиссную модель разорванного, дезинтегрированного мира, в котором ему предстояло жить.

## Глава 2

### ОТ «ЛЕДИ МАКБЕТ МЦЕНСКОГО УЕЗДА» К ЧЕТВЕРТОЙ СИМФОНИИ

Попытаемся восстановить ситуацию, сложившуюся в советской музыке к началу тридцатых годов, и оценить позицию Шостаковича в этом контексте. Последний год нэпа, 1929-й, стал годом отставки Луначарского, кое-как сдерживавшего агрессивный напор «пролетарских» течений в культуре и искусстве, и, соответственно, годом радикального (хотя и кратковременного) перелома на идеологическом фронте в пользу РАПМ, РАПП и других родственных организаций. Официально верховенство РАПМ было оформлено на Первой всероссийской музыкальной конференции, состоявшейся в Ленинграде в июне 1929 года<sup>1</sup>. Примерно тогда же были упразднены последние «непролетарские» периодические издания по музыке — журналы «Современная музыка» (орган АСМ), «Музыка и революция»; только орган Московской консерватории «Музыкальное образование» кое-как продержался до 1930 года. Главным специальным музыкальным изданием стал орган РАПМ «Пролетарский музыкант», выходивший с 1929 до весны 1932 года; в 1930 году начал печататься популярный «тонкий» журнал «За пролетарскую музыку», также прекративший свое существование знаменательной весной 1932 года. Кульминационными моментами рапмовского торжества стали два события: захват власти в Московской консерватории, которую в 1929 году возглавил пресловутый Болеслав Шибышевский<sup>2</sup> (при нем консерватория была реорганизована в

<sup>1</sup> На этом мероприятии Луначарский — в то время все еще нарком просвещения (до его отставки оставалось около трех месяцев) — произнес невнятную и именно поэтому весьма выразительную речь. См.: Луначарский 1958, с. 369—380.

<sup>2</sup> Исторический интерес представляет его книга о Бетховене — поистине классический образец «пролетарского» догматизма в оценке явлений искусства и культуры прошлого: Шибышевский 1932. Подобно многим начетчикам своего поколения, Шибышевский стал жертвой ежовщины.

Высшую музыкальную школу имени Феликса Кона<sup>3</sup>), и выход из АСМ группы ведущих композиторов во главе с Мясковским. Летом 1931 года эта группа (в которую входили среди прочих Шебалин и Кабалевский) реорганизовалась в «Новое творческое объединение», призванное дополнить основное, песенно-хоровое направление деятельности РАПМ созданием оперной и симфонической музыки<sup>4</sup>. Таким образом, цвет композиторов-«попутчиков» перековался и сдался на милость победителям; те же, кто пытался так или иначе противостоять «пролетарскому» диктату (Щербачев, Мосолов, Рославец), подвергались более или менее серьезным гонениям. Эта по видимости окончательная победа на музыкальном фронте стала началом конца РАПМ, которую не могла не постигнуть обычная судьба штурмовых отрядов, приспособленных к существованию только в условиях непримиримой борьбы. Тем не менее до начала 1932 года эта ассоциация безымянных от музыки сохраняла завоеванные позиции.

Отношение Шостаковича к «пролетарскому» направлению в музыке было презрительным, о чем свидетельствуют, в частности, опубликованные сравнительно недавно письма к Шебалину<sup>5</sup>. Между тем нельзя сказать, чтобы рапмовская критика отвечала ему полной взаимностью. Правда, на страницах «Пролетарского музыканта» «Нос» неоднократно удостоивался отрицательных оценок<sup>6</sup>, а имя Шостаковича упоминалось в более или менее осуждающих контекстах. С другой стороны, в одной из установочных статей того же журнала Шостакович был назван одним из «передовых и активных попутчиков»<sup>7</sup>; «пролетарские» критики явно выделяли автора симфонии «Октябрь» из массы тех, кого они считали осколками прошлого, чуждыми истинно советскому направлению в музыке. По всей видимости, Шостакович завоевал расположение рапмовцев своими выпадами против «нэпманской» музыки (то есть музыки легких, эстрадных жанров)<sup>8</sup>. Можно предполагать, что дополнитель-

---

<sup>3</sup> Ф. Кон был одним из активистов Коминтерна, во второй половине 1920-х гг. редактировал «Красную звезду» и «Рабочую газету», а в 1930—1931 гг. руководил сектором искусств Наркомпроса РСФСР.

<sup>4</sup> См. платформу Нового творческого объединения, опубликованную в журнале «Пролетарский музыкант», № 7 за 1931 г.

<sup>5</sup> См.: Хентова 1996а, с. 129.

<sup>6</sup> См. в особенности великолепный в своем роде образец рапмовского стиля: Житомирский 1930.

<sup>7</sup> Аноним 1930, с. 3—4.

<sup>8</sup> См. его в высшей степени агрессивный ответ на анкету о «легком жанре», предложенную журналом «Пролетарский музыкант» целому ряду лиц, в том числе уже упомянутым Ф. Кону и Б. Пшибышевскому, председателю уголовно-судебной коллегии Верховного суда СССР В. Антонову-Саратовскому, композитору Р. Глиэру, пиа-



ные «очки» Шостаковичу принесло сотрудничество с близким рапмовскому направлению и вместе с тем весьма популярным, не чуждавшимся экспериментов Ленинградским театром рабочей молодежи (ТРАМ), где он с 1929 года фактически заведовал музыкальной частью<sup>9</sup>. Как бы то ни было, диктат РАПМ практически не повлиял на развитие профессиональной карьеры Шостаковича; это было связано, вероятно, не только с относительной слабостью влияния РАПМ в Ленинграде<sup>10</sup>, но и с тем, что активисты «пролетарского» течения все еще видели в молодом Шостаковиче потенциально-го союзника<sup>11</sup>.

Творческая деградация одних и достойная сожаления бесхарактерность других ведущих композиторов определили тот фон, на котором Шостаковичу суждено было совершить очередной творческий рывок. В 1929 году двадцатитрехлетний композитор взялся сочинить для ленинградской Академической оперы балет на либретто А. Ивановского (кинорежиссера, будущего постановщика популярной комедии «Антон Иванович сердится»), озаглавленное «Динамиада». Трехактный балет соч. 22, в окончательной версии получивший название «Золотой век», был завершен в конце того же года (то есть непосредственно вслед за Третьей симфонией). Премьера балета со-

---

нистам К. Игумнову, Г. Нейгаузу, Г. Когану, певцу А. Доливу. Излишне говорить, что все опрошенные отзывались о музыке легкого жанра (на языке того времени — «фокстротчине» и «цыганщине») резко отрицательно. Никто из них, однако, не предъявлял обвинений конкретным «виновникам». К сожалению, Шостакович оказался единственным, кто позволил себе прямо назвать деятельность авторов легкой музыки — «господ Хайтов, Мессманов, Липатовых и иже с ними» — вредительской (Анкета 1930, с. 25). Зная, чем было чревато обвинение во вредительстве после так называемого Шахтинского дела и в преддверии процесса Промпартии, мы не можем оценить это высказывание иначе как крайне непродуманное, граничащее с политическим доносом.

<sup>9</sup> Шостакович написал музыку для следующих постановок ТРАМ: «Выстрел» (соч. 24, пьеса А. Безыменского, 1929), «Целина» (соч. 25, пьеса А. Горбенко и Н. Львова, 1930), «Правь, Британия!» (соч. 28, пьеса А. Пиотровского, 1931).

<sup>10</sup> О том, что власть РАПМ распространялась главным образом на музыкальные учреждения Москвы, свидетельствует Юрий Елагин в своей известной книге «Укрощение искусств» (Елагин 1952, с. 248). Впрочем, своих начетчиков хватало и в других городах. В Ленинграде им удалось добиться изгнания из консерватории ведущего профессора композиции В. Щербачева (на некоторое время он был вынужден перебраться в Тбилиси). Об отношении рапмовцев к Щербачеву ярко свидетельствует статья-донос: Кильчевский 1932.

<sup>11</sup> Любопытно, что много лет спустя Шостакович подружился или, во всяком случае, установил тесные личные отношения со своими бывшими критиками — активистом РАПМ Д. В. Житомирским и лидером этой организации Л. Н. Лебединским. В «перестроечные» годы и позднее обоими бывшими рапмовцами были опубликованы своеобразные тексты о Шостаковиче. См.: Лебединский 1990; Житомирский 1990; Житомирский 1993.

стоялась 26 октября 1930 года и прошла с успехом; вслед за ленинградской постановкой последовали премьеры в Киеве и Одессе. Вскоре, однако, спектакль «Золотой век» стал жертвой нападков прессы, обусловленных изменившейся идеологической конъюнктурой<sup>12</sup>. В конце сезона 1930/31 годов, после восемнадцати представлений, «Золотой век» был снят с репертуара Академической оперы<sup>13</sup>. Между тем по заказу того же театра Шостакович оперативно (между поздней осенью 1930 и началом 1931 г.) написал второй трехактный балет, «Болт» (соч. 27, либретто В. Смирнова), судьба которого оказалась еще менее благополучной. Единственное представление «Болта» состоялось в апреле 1931 года, после чего этот балет тоже пришлось снять с репертуара из-за единодушно отрицательной реакции прессы<sup>14</sup>. Впрочем, музыке Шостаковича как к «Золотому веку», так и к «Болту» досталось меньше, чем либретто, хореографии и режиссуре<sup>15</sup>. Оркестровые сюиты и отдельные танцы из обоих балетов даже приобрели относительную популярность (некоторые из них были включены в «Балетные сюиты», составленные Л. Атовмяном на рубеже 1940—1950-х гг., и в датированную тем же временем сюиту легких пьес для фортепиано «Танцы кукол»).

Либретто как «Золотого века», так и «Болта» могут служить классическими образцами оглуляющей советской пропаганды<sup>16</sup>. Судя по письмам Шостаковича той поры, адресованным достаточно доверенным людям<sup>17</sup>, сам композитор относился к литературной ос-

---

<sup>12</sup> См. в особенности: Бродерсен 1930.

<sup>13</sup> О приеме этого произведения его первыми исполнителями и критиками см.: Якубов 1996а. Здесь же (с. 84—87) содержатся интересные соображения об интертекстуальной связи между «Золотым веком» и главным советским балетным «шлягером» конца 1920-х гг. — «Красным маком» Глиэра, который, по мнению автора статьи, прямо пародируется в балете Шостаковича.

<sup>14</sup> См.: Якубов 1996б, с. 261 и след.

<sup>15</sup> В постановке «Золотого века» участвовали Э. Каплан, В. Вайнонен, Л. Якобсон. «Болт» был поставлен Ф. Лопуховым.

<sup>16</sup> «Золотой век» повествует о визите советской футбольной команды в некую капиталистическую страну. Во время посещения спортсменами промышленной выставки «Золотой век» против них усилиями городских властей, фашистов и обольстительной танцовщицы-агента устраивается политическая провокация, которая, однако, успешно разоблачается представителями местного пролетариата. В «Болте» речь идет о том, как уволенный с завода прогульщик, пьяница и хулиган совершает в отместку акт саботажа, подговорив некоего парнишку засунуть в станок болт. Вредитель сваливает свою вину на передовика производства, которого арестовывают; но раскаявшийся парнишка тут же указывает на истинного виновника инцидента. Вдобавок в «Болте» действуют многочисленные классово враждебные и подозрительные элементы: попы, старухи, бюрократ, политикан-«соглашатель» и т. п.

<sup>17</sup> Соответствующие цитаты приведены в обеих упомянутых здесь публикациях М. Якубова.

нове своих балетов примерно так же, как к стихотворению Безыменского, которое в свое время было использовано им для заключительного хора Второй симфонии. О своей музыке к «Болту» он *post factum* также отзывался как о «г...е»<sup>18</sup> (его отношение к «Золотому веку» было не столь критическим<sup>19</sup>). Тем не менее Шостакович взялся за сочинение музыки по предложенным ему либретто со всей возможной добросовестностью, всячески стараясь дифференцировать «положительное» и «отрицательное» средствами музыкального языка. «Положительное», «подлинно-советское» выражается в обоих балетах главным образом бодрыми ритмами, усредненно-диатоническими интонациями, плотной, «синтетической» инструментовкой, тогда как подозрительное и враждебное наделено более или менее изломанными ритмическими, гармоническими, мелодическими контурами и характеризуется преимущественно «аналитической» оркестровкой с обильным использованием крайних регистров, нестандартных приемов игры и сочетаний инструментов<sup>20</sup>. Оба балета, в общем, свободны от «пустосмещения» того рода, которое Шостакович позволил себе в «Носе»<sup>21</sup>. Репутация «идеологически

<sup>18</sup> См. письмо В. Шебалину от 1931-го, процитированное в книге: Хентова 1996а, с. 129. Впрочем, здесь же композитор добавляет, что «по сравнению с Давиденко это, конечно, бетховенская музыка».

<sup>19</sup> Ср. письмо Шостаковича к режиссеру Н. Смоличу от 30 октября 1930 г., процитированное в: Юдин 1983, с. 92.

<sup>20</sup> Ср. заявление композитора, сделанное в связи с первым из балетов: «В основу музыки к балету “Золотой век” входят два элемента: музыка, относящаяся к современной западноевропейской буржуазной культуре, и музыка пролетарской культуры. Эта задача выполнена так: западноевропейские танцы носят характер нездоровой эротики, что столь характерно для современной буржуазной культуры, советские же танцы я считал необходимым насытить элементами здоровой физкультуры и спорта»: Шостакович 1931а, с. 4.

<sup>21</sup> Современные авторы, словно не допуская самой возможности добросовестного отношения к «социальному заказу», предусматривающему сочинение музыки к подобным сюжетам, склонны усматривать элементы сатиры и издевки даже в тех фрагментах музыки, которые принадлежат вроде бы «позитивной» образной сфере. Показательна следующая характеристика фрагментов такого рода в «Болте»: «Массовые сцены “положительных” пролетариев и бесчисленные танцы красноармейцев <...> Шостакович наделяет однообразно-примитивными характеристиками, пародийно-комический эффект образуется именно благодаря нескончаемому, нарочито однообразным повторениям музыки туповатой, но самодовольно громкой, а в заключительном Апофеозе — торжествующе наглой»: Якубов 1996б, с. 265. Такая трактовка кажется анахроничной. Точнее было бы сказать, что в арсенале молодого Шостаковича еще не было достаточно эффективных средств для нетривиальной обрисовки «положительного» (в терминах советской пропаганды) начала, — что, вообще говоря, вполне понятно, имея в виду весь прошлый опыт композитора, его культурный генезис, обстоятельства формирования его артистической личности. Впрочем, в следующем же абзаце своей статьи М. Якубов отмечает, что никто из критиков первой постановки не усмотрел в «положительных» образах балета равным счетом ничего пародийного.

наиболее советского» из всех действующих композиторов — особенно на сложившемся к тому времени музыкальном безрыбье — дорогого стоила, и у Шостаковича едва ли могли быть серьезные резоны для того, чтобы ею рисковать (независимо от того, что он в действительности думал о советской власти).

Итак, при сочинении балетов «Золотой век» и «Болт» Шостаковичу не пришлось решать сложные творческие задачи. Все же едва ли стоит пренебрегать этими произведениями, усматривая в них всего лишь уступки конъюнктуре. Прежде всего нужно заметить, что балеты во многом различны. Музыка «Золотого века» свойственно более широкое симфоническое дыхание, ряд эпизодов в нем выполнен густыми штрихами, с обильным использованием полифонических приемов, «Болт» же построен преимущественно по дивертисментному принципу. В каждом из балетов есть несколько безусловно удачных, даже вдохновенных отрывков. В «Золотом веке», помимо знаменитой польки, ставшей объектом многочисленных транскрипций (по исходному сценарию эта полька представляла собой сатиру на Лигу Наций, в которую СССР, как известно, вошел только в 1934 г.), обращает на себя внимание большое Адажио (танец Дивы) из первого акта; начавшись как достаточно стандартный балетный номер с налетом мюзикхолльного китча, оно постепенно преобразается в музыку, полную неподдельного драматизма. В «Болте» особенно интересны некоторые отрывки юмористического (по исходному замыслу — сатирического) характера; ныне, когда их «обличительное» содержание утратило актуальность, они воспринимаются как полные жизни, прелестные оркестровые миниатюры. Таковы, в частности, изображающая «вредителей» интермедия-марш из первого акта, «Танец Бюрократа» из первого акта, пантомима из второго акта, ныне известная всему миру как «Вальс-шутка» (именно под этим названием она вошла в фортепианную сюиту «Танцы кукол»).

\* \* \*

Радикальная критическая смена вех по отношению к «Болту» и «Золотому веку» застала Шостаковича в разгар работы над очередным крупным произведением для музыкального театра — оперой «Леди Макбет Мценского уезда». Раздраженный неудачной сценической судьбой своих балетных детищ, а также некоторых театральных постановок со своей музыкой, Шостакович осенью того же года выступил в печати с вызывающе полемической статьей, в которой констатировал «импотентность» музыкальных театров и обязал отныне работать главным образом в области «чистой», не

прикладной музыки<sup>22</sup>. Немного времени спустя появились отклики на эту статью<sup>23</sup>; их авторы дружно упрекали композитора в вольном или невольном переходе на позиции буржуазного формализма и загнивающего западничества, в непонимании истинных задач советской музыки, в отходе от пролетариата, в индивидуализме и других аналогичных грехах. Шостаковичу едва ли не впервые довелось выслушать столь серьезные политические обвинения со стороны коллег, формально не принадлежавших к рапмовскому кругу. Возможно, этот весьма нежелательный удар по его идеологической репутации повлиял на концепцию оперы, сочинением которой он был занят уже второй год. Впрочем, эту тему нам предстоит затронуть несколько ниже.

Опера «Леди Макбет Мценского уезда» по одноименной новелле Николая Лескова (1865), соч. 29, создавалась с 1930 по 1932 год. Либреттистами были сам Шостакович и Александр Прейс, один из соавторов либретто «Носа»<sup>24</sup>. «Леди Макбет» стала второй советской оперой на сюжет из Лескова; первая — «Тупейный художник» Ивана Шишова (1888—1947) на либретто М. Чуйко — шла в Москве в 1929 году.<sup>25</sup>

Подобно «Носу», «Леди Макбет» стала жертвой поверхностных интерпретаций, основанных на высказываниях самого Шостаковича. Даже в серьезной специальной литературе, как правило, без особых возражений принимается известное авторское определение оперы как «трагедии-сатиры» и авторская же характеристика героини как незаурядной женщины, жертвы средневекового жизненного уклада, «луча света в темном царстве», чуть ли не «Джувьетты» или «Дездемоны Мценского уезда», возбуждающей «не страх, а сожаление, жалость и симпатию»<sup>26</sup>. Слова композитора, однако, не следует

---

<sup>22</sup> Шостакович 1931б, с. 6. Декларированная в этом тексте решимость на ближайшие пять лет порвать все связи с театром и кино не помешала Шостаковичу тогда же создать одну из своих лучших прикладных партитур — музыку к знаменитому своей экстравагантностью спектаклю «Гамлет» в режиссуре Н. Акимова (соч. 32). Премьера этой постановки состоялась 19 мая 1932 года в московском Театре им. Вахтангова. Содержательный анализ музыки Шостаковича к акимовскому «Гамлету» см. в статьях: Зинькевич 1971; Богданова 1975. Спустя немного времени после «Гамлета» была сочинена музыка к фильму Ф. Эрмлера и С. Юткевича «Встречный» (соч. 33).

<sup>23</sup> Янковский 1931, 32—33. В этом же номере журнала «Рабочий и театр» см. материал: Говорят композиторы (А. Гладковский, А. Цурмилен, Н. Аренков, А. Пейсин).

<sup>24</sup> Шостакович ценил Прейса как одаренного мастера слова и умелого имитатора различных литературных стилей. См.: Майер 1994, с. 114.

<sup>25</sup> Судя по либретто оперы Шишова, опубликованному в том же году, его оперу объединяет с произведением Шостаковича сильный, в духе времени, акцент на социально-разоблачительных моментах.

<sup>26</sup> См.: Шостакович 1934б, с. 7—8.

принимать всерьез. Оценивая свою героиню подобным гиперболизированным образом, Шостакович вольно или невольно решал вполне прагматическую задачу: оправдать выбор темы перед лицом идеологических служб режима. Как известно, поначалу ему это удалось. Вскоре после премьеры «Леди Макбет Мценского уезда» была всенародно объявлена «победой [советского] музыкального театра»<sup>27</sup>. Некоторые комментаторы оценили оперу как величайший шаг в направлении социалистического реализма в музыке<sup>28</sup>. События, происшедшие впоследствии — печально знаменитая статья «Сумбур вместо музыки» и фактический запрет «Леди Макбет» до ее возобновления в начале 1960-х в новой редакции, — на долгие годы предопределили отношение к опере отечественных, а во многом и западных интеллектуалов. Произведение Шостаковича трактовалось как трагический символ противостояния художника репрессивному режиму; никто из писавших о нем не ставил под сомнение чистоту и благородство авторских намерений и помыслов, а многие вдобавок усматривали в опере более или менее завуалированный протест против насилия, учиненного Сталиным над Россией<sup>29</sup>. Тем более сильное впечатление на этом фоне произвела сравнительно недавняя авторитетная (поскольку принадлежащая Ричарду Тарускину, известному специалисту по русской музыке) оценка оперы как произведения «в высшей степени антигуманного», насыщенного духом классовой ненависти и продиктованного «социальным заказом» эпохи раскулачивания<sup>30</sup>.

Впрочем, оценка Тарускина едва ли может относиться к первой половине оперы, где «антигуманность» не столько продиктована идеологией классовой ненависти, сколько носит, так сказать, онто-

---

<sup>27</sup> Именно так озаглавлена подборка мнений о «Леди Макбет Мценского уезда», напечатанная в одном из февральских номеров газеты «Известия» 1934 года.

<sup>28</sup> См. хотя бы: Фере 1934, с. 38.

<sup>29</sup> Стоит процитировать хотя бы следующий пассаж, принадлежащий перу известного современного литературного критика и философа: «Как спуталась душа и все понятия от соблазна фабричного блатного Сергея: повел за собой ее, бабу Россию — “руководитель!” — на легкую жизнь! Ему-то ничего, призраку, бесу, мороку, а ей, настоящей, — грех и совесть, и погибель, и самоказнь...»: Гачев 1989, с. 35. Здесь желаемое, во имя подтверждения предвзятой, абсолютно искусственной «гипотезы» (а может быть, просто ради красного словца), самым очевидным образом выдается за действительное: имеющий уши прекрасно слышит, что именно Катерина является единственной движущей силой драмы, тогда как Сергей (до третьего акта включительно) — не более чем пассивное орудие в ее руках. Едва ли есть необходимость всерьез полемизировать с популярными в последнее время домыслами, будто каторжный этап в четвертом акте оперы — это метафора сталинских лагерей, что в лице полицейских во главе с исправником изображены представители современного Шостаковичу репрессивного аппарата и т. п.

<sup>30</sup> Тарускин 1989.

логический (в духе Хармса) характер. В этой части оперы все еще ощущается экстравагантный почерк автора «Носа» — при том, что в смысле реальной «авангардности» стиля она сильно уступает «Носу». Стилистический сдвиг наступает в середине оперы, на грани четвертой и пятой картин. Он заключается не только в упрощении музыкального языка, но и в возрастании роли обличительных мотивов того рода, которые были как нельзя более ко двору в эпоху «обострения классовой борьбы». Неестественность этого сдвига подчеркивается несколькими примитивными, а то и просто нелепыми сюжетными ходами, весь смысл которых заключается в том, чтобы дополнительно подчеркнуть значимость обличительного аспекта произведения, «срывания всех и всяческих масок» с классово враждебной среды, погубившей героиню.

Присмотримся внимательнее к хронологии создания оперы. Первый акт, начатый в октябре 1930 года, был затем на некоторое время отложен в сторону (в 1930—1931 гг. Шостакович работал также над музыкой к фильму «Одна», соч. 26, балетом «Болт», соч. 27, и музыкой к пьесе А. Пиотровского «Правь, Британия!», соч. 28); последняя точка в партитуре первого акта была поставлена 5 ноября 1931 года. Второй акт писался между ноябрем 1931 и началом марта 1932 года, третий — между началом апреля и серединой августа, четвертый — в октябре—декабре 1932 года.

В начале этого периода Шостакович имел все основания чувствовать и вести себя относительно свободно и независимо, ибо его репутация как «идеологически наиболее советского» из композиторов казалась достаточно прочной, а отношение «пролетарской» критики к нему было менее непримиримым, чем ко многим его вполне умеренным коллегам. В 1931—1932 годах. Шостакович испытал настоящий взрыв увлечения Малером — вероятно, под прямым влиянием Соллертинского, чья брошюра о Малере<sup>31</sup> в то время готовилась к печати. Признаки этого увлечения ощутимы на многих страницах второй половины оперы, иногда проявляясь в форме почти прямых цитат; особенно характерен фадиез-мажорный эпизод в середине пятой картины (после ц. 315 клавира в издании 1935 г., после ц. 299 клавира в версии 1963 г.<sup>32</sup>), инструментованный для струнных и арфы и живейшим образом напоминающий знаменитое *Adagietto* из Пятой симфонии Малера — пример 2.1<sup>33</sup>. Воз-

<sup>31</sup> Соллертинский 1932.

<sup>32</sup> Цифры, относящиеся к этой последней версии, даются по 22-му тому Собрания сочинений (М.: Музыка, 1985).

<sup>33</sup> О реминисценциях «Песни о земле» в последнем акте оперы см.: Редепеннинг 1994, с. 165.

можно, относительной умеренностью своего языка вторая половина оперы — точнее говоря, ее последние пять картин (по продолжительности звучания они в сумме практически равны первым четырем<sup>34</sup>) — отчасти обязана воздействию Малера.

Когда Шостакович работал над третьим актом оперы, было опубликовано знаменитое партийное постановление от 23 апреля 1932 года. «О перестройке художественных организаций», обозначившее радикальный поворот в идеологической политике советского государства (напомним, что этот документ положил конец господству «пролетарских» течений в литературе и искусстве и постулировал необходимость создания централизованных творческих союзов). Немного времени спустя было обнародовано положение о «социалистическом реализме» (искусстве, «социалистическом по содержанию и национальном по форме») как творческом методе любого подлинно советского художника<sup>35</sup>. Претендентам на ведущие роли в складывавшемся художественном истеблишменте был, наконец, «спущен» долгожданный — пусть пока еще не совсем определенный — идеологический и эстетический ориентир. Если говорить о музыке, то новая конъюнктура включала по меньшей мере два принципиально важных момента. Первый из них заключался в решительной реабилитации народной песни («пролетарское» направление в музыке отвергало ее как идеологически неприемлемую и соблазнительную заразу<sup>36</sup>), тогда как второй — в том, что несколько позднее было названо «шекспиризацией» музыки<sup>37</sup> (во времена РАПМ, как мы помним, в ходу был иной лозунг — «одеждынивание» музыки).

Строго говоря, мы ничего не знаем и не можем знать о том, действительно ли Шостакович, сочиняя третий и четвертый акты своей оперы, сообразовывал их стилистику с теми движениями, которые в то время происходили на идеологическом фронте. Как бы то ни было, музыкально-театральная концепция этих двух актов отвечает

---

<sup>34</sup> В записи первой редакции оперы под управлением Мюнг Ван Чунга (Deutsche Grammophon 437 511-2, 1993) первые четыре картины длятся без малого 73 минуты, тогда как последние пять картин — 76 с половиной минут. Еще 6 минут 40 секунд занимает антракт («пассакалья») между четвертой и пятой картинами.

<sup>35</sup> Считается, что впервые термин «социалистический реализм» появился в редакционной статье «Литературной газеты» от 23 мая того же года. См.: Паперный 1996, с. 323.

<sup>36</sup> Ср.: «Художественные качества этой песни очень велики, но нужно все же видеть полное ее несоответствие сознанию современного рабочего, да и не только рабочего, но и современного крестьянина-коллективиста, колхозника»: Лебединский 1930, с. 9. Ясно, что с определенного момента такое пренебрежение народной песней не могло быть больше терпимо, поскольку вступало в открытое противоречие с очередным поворотом политики партии по отношению к крестьянству.

<sup>37</sup> См. первую же установочную статью о социалистическом реализме в музыке: Городинский 1933.



обоим отмеченным требованиям. Гибель героини подана, несомненно, в «шекспиризирующем» духе, на высоком градусе патетики, с оттенком героической жертвенности и на фоне народной стихии, лучшая часть которой настроена по отношению к героине сочувственно (нет нужды говорить, что на последних страницах повести Лескова господствует совершенно иная тональность). Элемент «шекспиризации» — по меньшей мере на том уровне восприятия, который, насколько можно догадываться, был доступен тогдашнему идеологическому начальству, — присутствует и в самом термине «трагедия-сатира» (ниже я попытаюсь показать, что этот придуманный Шостаковичем терминологический гибрид приложим главным образом именно ко второй половине оперы). Народные сцены последнего акта предоставили Шостаковичу отличную возможность продемонстрировать свое безусловно позитивное отношение к народно-песенному началу. Нужно заметить, что в первых трех актах оперы стилизованные элементы народной песни — в отличие от элементов городского романса — не играют большой роли. Они служат одним из штрихов в характеристике героини как женщины из простонародья: см., например, концовку монолога Катерины из первого акта (после ц. 12) или «песенку» героини «Светит ли солнце или гроза бушует...» (после ц. 17). В обоих случаях созданию фольклорного колорита способствуют элементы фригийского лада, который отныне займет в системе музыкального языка Шостаковича привилегированное место. Умеренно выраженные элементы стилизации под фольклор есть и в пьяной песне задрипанного мужика (акт 3, картина 6), где они, впрочем, помещены в «сатирический» контекст. Иное дело — монологи старого каторжника и хоры каторжников из четвертого акта, стилизованные под протяжную русскую песню в жалостливых «некрасовских» дактилях и хореях с дактилическими рифмами. Эти сцены (где также существенная роль отведена элементам фригийского лада) представляют собой едва ли не первый в творчестве Шостаковича опыт сближения с «кучкистско-народнической» линией в русской культуре XIX века — линией, абсолютно чуждой духу лесковской прозы, но зато включенной советской пропагандой в парадигму «передового» культурного наследия.

Поскольку Лесков — не самый подходящий материал для соцреалистической конъюнктуры, по мере приближения к концу оперы либреттисты позволяли себе все более активно вмешиваться в исходный сюжет<sup>38</sup>. Хотя содержание «Леди Макбет Мценского уез-

---

<sup>38</sup> Мы не располагаем точными сведениями о распределении авторства между обоими либреттистами (хотя можно предполагать, что рифмованные тексты были сочинены Прейсом), равно как и о том, насколько существенным изменениям под-

да» Шостаковича—Прейса хорошо известно, напомним его здесь в нескольких словах, дабы избавить читателя от необходимости обращаться за деталями к другим источникам.

Действие оперы происходит в провинциальном русском городке около 1865 года.

## АКТ 1

*Картина 1.* Богатый купеческий дом Измайловых. Катерина Львовна, молодая жена стареющего купца Зиновия Борисовича Измайлова, изнывает от безделья и тоски. Свекор, Борис Тимофеевич, грубо попрекает ее бездетностью. Внезапно выясняется, что на принадлежащей Измайловым мельнице случилась авария, и Зиновий Борисович должен выехать на место происшествия. Повинуясь требованию Бориса Тимофеевича, Катерина Львовна публично клянется блости верность мужу в его отсутствие. Между тем кухарка Аксинья обращает внимание Катерины на только что нанятого работника Сергея — красавчика и «девичура окаянного», который был изгнан с прежнего места работы за то, что «с самой хозяйкой спутался».

*Картина 2.* Во дворе измайловского дома работники, и в их числе Сергей, измываются над толстой Аксиньей, которую они посадили в бочку. Катерина Львовна вступает за нее. Сергей предлагает хозяйке побороться с ним. Борис Тимофеевич застаёт молодых людей за рискованной игрой. Катерина Львовна кое-как оправдывается, один из свидетелей — «задрипанный мужичок» — поддерживает ее.

*Картина 3.* Под недремлющим оком Бориса Тимофеевича Катерина Львовна готовится ко сну. Убедившись, что сноха легла, Борис Тимофеевич удаляется. Под благовидным предлогом Сергей проникает в спальню хозяйки и, не встречая сопротивления, овладевает ею.

## АКТ 2

*Картина 4.* Действие происходит через неделю после событий первого акта. Ночь перед рассветом. Мучимый бессонницей, Борис Тимофеевич бродит по двору своего дома. Зрелище освещенных окон Катериной спальни разжигает в нем воспоминания о бурно

---

вергался первоначальный набросок либретто (готовый уже к осени 1930 г.) по мере сочинения оперы. У нас нет оснований сомневаться в том, что процесс доработки либретто продолжался до самого конца работы над произведением. Вполне в духе времени Шостакович *post factum* обосновал свое обращение с лесковским сюжетом в следующих красноречивых словах: «Лесков, как яркий представитель дореволюционной литературы, не мог дать правильного толкования событиям, которые развертываются в его повести. Поэтому роль моя, как советского композитора, заключалась в том, чтобы <...> дать объяснение развертывающимся в ней событиям с нашей, советской точки зрения»: Шостакович 1934а, с. 11.

проведенной молодости. Он даже подумывает о том, не заменить ли сына на супружеском ложе. Внезапно он замечает в окне силуэты прощающихся друг с другом Катерины и Сергея. Сергей спускается из окна по водосточной трубе. Борис Тимофеевич ловит его, созывает работников и слуг и в их присутствии порет Сергея розгами, а затем приказывает запереть его в кладовой. Катерина пытается защитить любовника. Борис Тимофеевич посылает дворника на мельницу сообщить сыну о случившемся. Отведя душу на Сергее, проголодавшийся Борис Тимофеевич велит Катерине накормить его завтраком. Катерина подсыпает в жареные грибы крысиного яду и скармливает их свекру. У агонизирующего Бориса Тимофеевича она отнимает ключи от кладовой, в которую заточен Сергей. Перед смертью Борис Тимофеевич успевает позвать священника. Над смертным одром свекра Катерина заходится ритуальным плачем; священник читает отходную.

*Картина 5.* Судя по содержанию диалога, действие происходит спустя несколько дней (или недель?) после похорон Бориса Тимофеевича. Катерина и Сергей в постели. Катерина ластится к спящему Сергею. Проснувшись, Сергей заговаривает о скором конце их любви, который неминуемо наступит с возвращением Зиновия Борисовича. Катерина обещает Сергею сделать его своим законным мужем. «Как же это ты сделаешь? — Не твоя забота. Твое дело целовать меня крепко». Сергей снова засыпает; пока он спит, Катерине является призрак Бориса Тимофеевича. Среди ночи, бесшумно, появляется Зиновий Борисович. Сергей успевает спрятаться. Зиновий Борисович замечает, что постель приготовлена на двоих, затем видит пояс Сергея. Сергей выходит из укрытия; любовники убивают не успевшего опомниться мужа и прячут его труп в погреб.

## АКТ 3

*Картина 6.* День свадьбы Катерины и Сергея. Катерина, в нарядном платье, стоит как зачарованная перед запертой дверью погреба, в котором спрятан труп Зиновия Борисовича. Сергей не без труда уговаривает ее пойти с ним в церковь, где должна состояться свадебная церемония. Появляется задрипанный мужичок, рыщущий в поисках выпивки. Он взламывает замок измайловского погреба, обнаруживает там труп Зиновия Борисовича и бежит доносить о своей находке в полицию.

*Картина 7.* Полицейский участок. Квартальный и городовые изнывают от безделья, думая только о том, «где бы, как бы пожить». Квартальный возмущается Катериной, которая не пригласила его на свадьбу. Городовой приводит арестованного учителя-нигилиста; полицейские грубо насмеваются над ним. Прибежавший задрипанный мужичок сообщает о своей находке. Полицейские во

главе с квартальным, почуяв «поживу», отправляются арестовать преступную пару.

*Картина 8.* Свадебный пир. Священник произносит здравицы в честь новобрачных. Гости постепенно хмелеют. Внезапно Катерина замечает, что замок на двери погреба взломан. Она посылает Сергея взять деньги, чтобы бежать с ними; в эту минуту в дом врывается полиция и вяжет вначале Катерину, потом Сергея.

#### АКТ 4

*Картина 9.* Каторжный этап по пути в Сибирь. Среди каторжников — Катерина и Сергей. Катерина подкупает часового, чтобы получить возможность вновь увидеться с Сергеем. Но на этот раз Сергей, считающий Катерину виновницей своего несчастья, отвергает ее любовь. Он строит куры каторжнице Сонетке. Сергей, Сонетка, прочие каторжники издеваются над обманутой купчихой. В отчаянии Катерина сталкивает соперницу в реку и сама бросается вслед за ней.

Либретто следует Лескову главным образом в том, что касается имен основных персонажей, общей обстановки действия, обстоятельств, при которых были убиты Борис Тимофеевич и Зиновий Борисович<sup>39</sup> и погибла сама Катерина. С другой стороны, по сравнению с повестью Лескова многое в либретто целенаправленно изменено. С легкой руки самого композитора принято считать, что вмешательства в лесковский сюжет были вызваны необходимостью подчеркнуть положительные черты облика Катерины и дополнительно оттенить гнусность и затхлость купеческой среды — иначе говоря, необходимостью преобразовать лесковский очерк нравов в «трагедию-сатиру».

В первых четырех сценах «Леди Макбет Мценского уезда» элемент социально окрашенной «трагедии-сатиры» если и выражен, то весьма слабо. Эти сцены выдержаны скорее в духе кровавой и одновременно пропитанной «пустосмешеством» раблезианской драмы с инкарнацией гиперсексуальной и всесокрушающей «вечной женственности» — своеобразным русским эквивалентом не столько Леди Макбет, сколько Лулу<sup>40</sup> — в качестве центрального персонажа. В последующих же сценах на передний план вышли как раз

---

<sup>39</sup> Третье из преступлений, совершенных лесковской героиней, — умерщвление малолетнего племянника Зиновия Борисовича — было исключено из либретто как акт «особенно злостный и неоправданный» (Шостакович 1933б).

<sup>40</sup> Среди персонажей русской литературы героине оперы родственна Аксинья из повести Чехова «В овраге». Что касается аналогий между «Леди Макбет Мценского уезда» и второй оперой Берга (которой Шостакович, естественно, в 1930—1932 гг. не мог знать), то они напрашиваются и по некоторым другим параметрам. Так, Борис Тимофеевич ассоциируется с доктором Шёном-старшим, бесхарактерный Зиновий Борисович — с доктором Шёном-младшим, Сергей — с Маркизом.

«трагический» и «сатирический» элементы, что привело к резкому снижению художественного уровня произведения. Перерождение исходного замысла в «трагедию-сатиру» обернулось музыкально и драматургически слабыми и неубедительными решениями, сюжетными натяжками, просто нелепостями. Трудно иначе охарактеризовать такой сюжетный ход, как свадьба Катерины и Сергея при «живом» — формально — муже<sup>41</sup>; трудно также понять, почему преступные любовники распорядились трупом Зиновия Борисовича настолько неаккуратно, что какой-то задрипанный мужичок смог обнаружить его, просто сбив замок с амбарной двери<sup>42</sup>. «Похвальное обыкновение налегать на тех», кто с 1917 года утратил возможность «кусаться», проявилось в шаржированных фигурах животного пьяных гостей во главе со священником на купеческой свадьбе, а также учителя с нигилистическими взглядами, представляющего еще один отверженный класс — либеральную интеллигенцию (арест этого учителя — еще одна нелепость, не имеющая, откровенно говоря, никакого драматургического смысла). Сергей — в первой половине оперы не лишенный раблезианского обаяния самец-победитель (что вполне согласуется с лесковским видением этого образа) — по ходу действия превращается в примитивную карикатуру на выдуманный советской пропагандой типаж «мещанина»<sup>43</sup>. Хуже того, между 1932 годом (когда опера была завершена) и 1935 годом (когда был издан клavier) либреттисты внесли изменения в уже готовый материал, пытаясь хотя бы отчасти нейтрализовать «нонконформистские» моменты первой половины произведения. Спустя почти три десятилетия, создавая новую редакцию своего многострадального детища, Шостакович пожертвовал последним из того, чем еще можно было пожертвовать в пользу концепции «трагедии-сатиры».

---

<sup>41</sup> Многоопытный В. Немирович-Данченко, осуществивший в 1934 г. московскую постановку оперы, попытался сгладить неестественность этого сюжетного хода. В его редакции либретто учитель-нигилист отсутствует, а вместо него в полицейский участок является «консисторский чиновник», который зачитывает «приказ от архиерея»: «Без вести сгинувший муж как бы в бозе почил в царстве небес, а супруга Катерина Измайлова на новый брак, яко вдовая, благословляется!». См.: Шостакович 1934б, с. 36.

<sup>42</sup> Ср. у Лескова: «Сергей снес Зиновия Борисыча в погребок, устроенный в подполье той же каменной кладовой, куда еще так недавно запирали самого его, Сергея, покойный Борис Тимофеевич. <...> Через два дня у Сергея на руках явились большие мозоли от лома и тяжелого заступа; зато уж Зиновий Борисыч в своем погребке был так хорошо прибран, что без помощи его вдовы или ее любовника не отыскать бы его никому до общего воскресения».

<sup>43</sup> Комментируя свое видение образа Сергея, композитор не преминул в очередной раз подчеркнуть классовый момент: «Сквозь его благообразную <...> наружность должен выпирать будущий кулак»: Шостакович 1934а, с. 8.

Любители и специалисты нашей страны знают оперу главным образом по окончательной авторской редакции 1955—1963 годов, впервые опубликованной в 1965 году как соч. 29/114 (под заглавием «Катерина Измайлова») и воспроизведенной в советском издании Собрания сочинений (в переделке и адаптации либретто на этом этапе активно участвовал друг и личный секретарь Шостаковича И. Д. Гликман<sup>44</sup>). Для краткости будем называть эту редакцию Версией-2. В советском музыкознании принималось как нечто само собой разумеющееся, что эта версия превосходит по степени зрелости и художественной убедительности Версию-1 — редакцию, осуществленную непосредственно после ленинградской и московской премьер оперы в 1934 году (клавир этой версии, под двойным заглавием «Леди Макбет Мценского уезда—Катерина Измайлова», был опубликован в 1935 г.). Кроме того, не будем забывать о существовании, условно говоря, Версии-0 — первоначальной редакции 1932 года, отличающейся от Версии-1 немногими, но весьма красноречивыми деталями (в советское время эта редакция не публиковалась; извлеченная из забвения М. Ростроповичем, в 1979-м она вышла в гамбургском издательстве Hans Sikorski<sup>45</sup>). Кажется весьма полезным и поучительным сравнить все эти версии между собой. Отметим только наиболее существенные различия<sup>46</sup>.

*Акт 1. Картина 1.* В Версии-1 место действия этой картины — спальня Катерины (исходная ремарка: «Катерина лежит на постели и зевает»). В Версии-2 действие перенесено в сад измайловского дома. Первые слова героини в Версии-1: «Ах, не спится больше. Попробую...» В Версии-2 они заменены на: «Ах, тоска какая! Хоть вешайся». В Версии-1 (после ц. 12) монолог Катерины содержит следующие слова: «Муравей таскает соломинку, корова дает молоко, батраки крупчатку ссыпают»<sup>47</sup>. В Версии-2 они заменены на: «Воздух на дворе весенний. Природа кругом расцвела. Всех людей весна оживила». Уже по этим деталям видна тенденция придать Катерине

<sup>44</sup> См. об этом: Шостакович—Гликман 1993, с. 109 и след.

<sup>45</sup> На этом издании основана упомянутая выше превосходная запись оперы под управлением Мюнг Ван Чунга с неподражаемой Марией Юинг (Ewing) в заглавной роли. Еще раньше, в 1978 г., Версия-0 (с незначительными контаминациями из более поздних версий) была записана под управлением М. Ростроповича (диски EMI 517 2250).

<sup>46</sup> Различные версии либретто подробнейшим образом сравниваются в содержательной работе: Димитрин 1997. Здесь же предложена «контаминальная» версия либретто, в которой автор работы объединил лучшие, на его взгляд, фрагменты всех прежних версий, а ряд отрывков дал в собственной редакции. Несколько менее детализированный сравнительный анализ различных версий оперы см. в статье: Фэй 1995.

<sup>47</sup> Последняя часть этого перечисления — прямая цитата из главы 1 повести Лескова.

Версии-2 характер рефлексующий, даже поэтический. Вдобавок из ее партии в Версии-2 исключены некоторые высокие, иногда почти визгливые ноты, сообщавшие героине Версии-1 некоторую истеричность.

В начальном монологе Катерины (после ц. 9) сделана еще одна многозначительная замена. Версия-1: «А теперь... тоска, хоть вешайся»; Версия-2: «А теперь... не жизнь, а каторга». Таким образом, в уста Катерины Версии-2 вкладывается нечто вроде смутного пророчества о своей судьбе.

В следующем затем коротком диалоге Катерины и Бориса Тимофеевича на упрек последнего в бездетности Катерина Версии-0 отвечает: «Не моя вина, не моя вина! <...> Не может Зиновий Борисович положить в нутро мое ребеночка». В Версии-1 и Версии-2 здесь же (после ц. 20) фигурирует: «Я сама грущу, я сама грущу. <...> Самой веселее мне было бы, если бы родился ребеночек!» Текст Версии-0 в этом месте не только более колоритен, но и более информативен, поскольку позволяет уяснить причину нимфоманиакальных наклонностей героини. В Версии-2 музыкальное оформление этих фраз Катерины также изменено; здесь, по сравнению с исходной версией, они звучат в среднем, не столь истеричном регистре.

После реплики Катерины а parte: «Сам ты крыса! Тебе бы отравы этой», в Версии-2 выпущен оркестровый отыгрыш — кусок медленной и мрачной музыки объемом в 22 такта, занимавший в Версии-1 промежуток между ц. 32 и 35.

В ц. 48 Версии-1 (момент прощания Зиновия Борисовича и Катерины) присутствует занятный штрих, гротескно характеризующий безвольного мужа купчихи: «Прощай, Катерина! (*Отцу*) Скажи, чтоб слушалась меня». В Версии-2 на том же месте (ц. 45) фигурирует чисто формальное: «Прощай, Катерина! Смотри, меня не забывай».

Несколько ниже Борис Тимофеевич Версии-0 говорит сыну о Катерине: «Как бы ее, того... кто-нибудь... да не того...» В Версии-1 (ц. 49) эти слова почему-то изменены на: «Как бы ее кто-нибудь не обольстил» (ничего себе словечко в устах провинциального русского купца середины XIX века!). В Версии-2 (ц. 50) восстановлен первоначальный вариант. Это одно из немногих мест, где текст Версии-2, по сравнению с текстом Версии-1, выглядит предпочтительнее.

Для Версии-2 Шостакович сочинил новый, быстрый антракт между первой и второй картинами (*Allegretto*; в тематизме этого фрагмента слышны реминисценции Бурлески из Первого скрипичного концерта, законченного в 1948 г.). Антракт в Версии-1 — медлен-

ный (Largo) и, пожалуй, более подходящий к драматургической ситуации. Тематически он связан с топосом неуголенного Катеринино сладострастия и к тому же включает резко вторгающиеся «ритмы Бориса Тимофеевича» (о тематизме оперы см. ниже) — тогда как быстрый антракт Версии-2 представляет собой не более чем вставной, хотя и по-своему эффектный оркестровый номер.

*Картина 2.* В Версии-1 эпизод издевательства работников над Аксиньей изобилует вульгаризмами типа «пошарь, шарь», «паршивый черт», «сволочь» (на протяжении эпизода это слово встречается четыре раза), «из такой ножки делают котлеты», «а рожа в прыщах» и т. д. Текст Версии-0 еще грубее («вот так вымя, ну и вымя», «разрешите пососать?»; в Версии-1 «вымя» заменено на «ручку», а «пососать» — на «посмотреть»). В Версии-2 все вульгаризмы смягчены, причем не самым удачным образом (например: «Ах ты сволочь, я вся в синяках» превратилось в: «Ай, бесстыжий, не стыдно тебе?»). Непосредственно за этим эпизодом следует большой монолог Катерины, обращенный к провинившимся мужикам («Много вы, мужики, о себе возмечтали» и т. д.). Текст монолога плохо согласуется с духом первой половины оперы, поскольку целиком состоит из нравоучений; неудивительно, что в Версию-2 он вошел практически неизменным.

Антракту (гибриду галопа с фугато) между второй и третьей картинами в Версии-1 предписан темп 132 четверти, в Версии-2 — 126 четвертей в минуту. Это один из многих случаев подобного рода, ибо во второй версии темпы, как правило, несколько замедлены по сравнению с первой; в данном оркестровом номере более скорый темп, пожалуй, лучше соответствует неистовому характеру музыки.

*Картина 3.* Существенную и весьма показательную эволюцию претерпел словесный текст «программного» ариозо Катерины в начале этой картины. Он известен даже не в трех, а в четырех разных вариантах (при том, что музыка везде одна и та же). Самый ранний из них не вошел в Версию-0 оперы; он фигурирует в экземпляре партитуры, хранящемся в московском Музее музыкальной культуры им. Глинки<sup>48</sup>:

Жеребенок к кобылке торопится,  
котик просится к кошечке,  
комар к комарихе стремится,  
и только ко мне никто не спешит.  
Бычок с коровкою ласкается,

<sup>48</sup> Воспроизведен в работах: Фэй 1995, Димитрин 1997. Цитируется по последней из этих работ (с. 36, сноска).



кобелек за сучками бегают,  
змей со змеей обнимается,  
только меня к груди не прижмут.  
Никто мой стан не обнимет,  
ничи губы к моим не прильнут,  
никто мою белую грудь не погладит,  
никто лаской меня не истомит.  
Проходят дни мои безрадостные,  
промелькнет моя жизнь без улыбки.  
Никто, никто ко мне не придет.

Текст Версии-0, по сравнению с исходным, смягчен в некоторых деталях. Основное содержание монолога, однако, оставлено без изменений:

Жеребенок к кобылке торопится,  
котик просится к кошечке,  
а голубь к голубке стремится,  
и только ко мне никто не спешит.  
Березку ветер ласкает,  
и теплом своим греет солнышко.  
Всем что-нибудь улыбается,  
только ко мне никто не придет,  
никто стан мой рукой не обнимет,  
никто губы к моим не прижмет,  
никто мою белую грудь не погладит,  
никто страстной лаской меня не истомит.  
Проходят дни мои безрадостные,  
промелькнет моя жизнь без улыбки.  
Никто, никто ко мне не придет.

В варианте, вошедшем в Версию-1, словесный текст монолога предстает в радикально «деэротизированном» виде. От сочного словаря и довольно изобретательных параллелизмов и анафор двух предыдущих вариантов здесь практически ничего не остается; на смену им приходят пустые тавтологии. Создается впечатление, что при пересочинении текста либреттисты вдохновлялись арией Недды из «Паяцев»<sup>49</sup>:

Я в окошко однажды увидела:  
есть под крышею гнездышко;  
к нему подлетали две птички —  
голубка и голубь мчались к нему.  
Теперь я часто гляжу на них,  
часто плачу, глядя, от зависти;  
как я голубке завидую,  
нет у меня, ах, нет голубка.  
Ах, нет, нет у меня свободы.

---

<sup>49</sup> Ср.: Димитрин 1997, с. 37.

Ах! я не могу летать,  
и нет у меня голубка дорогого и милого,  
Милого нету у меня.  
Проходят мои дни безрадостные,  
промелькнет моя жизнь без улыбки.  
Совсем, совсем не будет любви.

Вконец дистиллированная Версия-2 — очередной шаг от живого, образного языка в сторону унылых сентенций, совершенно неуместных в устах женщины из народа (каковой, по меньшей мере в теории, должна выглядеть Катерина):

Я однажды в окошко увидела:  
есть под крышею гнездышко.  
В нем голубь с голубкой воркуют  
и в небе просторном вместе кружат.  
Теперь я часто гляжу на них.  
Глядя, плачу, плачу от зависти,  
счастьем голубки завидую.  
Век с нелюбимым, век взаперти.  
Ах, нет, нету свободы, воли!  
Ах, я не могу так жить!  
И нету гнезда у меня, как у птички,  
и милого, милого нету у меня.  
Проходят мои дни уныло, скучно.  
Промелькнет моя жизнь безотрадно.  
За что, за что такая судьба!

Особенно значительным изменениям в Версии-2 подверглась вторая половина картины — диалог Катерины с проникшим в ее спальню Сергеем и сцена грехопадения героини. В Версии-1 Катерина провокационно заявляет Сергею: «Хоть бы ребеночек родился» (перед ц. 166); в Версии-2 на этом же месте — по-комсомольски невинное: «Если б могла читать я книги» (перед ц. 170)<sup>50</sup>. Соответственно различаются ответные реплики Сергея. Версия-1: «Да ведь и ребеночек, позвольте мне вам доложить, тоже ведь от чего-нибудь бывает, а не сам по себе». Версия-2: «Книги иногда дают нам бездну пищи для ума и сердца. Но разве может чтение дать то счастье, что дает нам любовь?» (между ц. 170 и 172; обратим внимание на то, что первая часть этой реплики отсылает к диалогу Онегина и Татьяны из первого акта оперы Чайковского). Без комментариев ясно, какая из версий более достоверна, убедительна, лучше вписывается в общий рисунок драмы<sup>51</sup>. Любопытно, что текст этого фрагмента в Версии-0

<sup>50</sup> В редакции Немировича-Данченко: «Жалко, что грамоты не знаю». Шостакович 19346, с. 30.

<sup>51</sup> В пользу текста Версии-1 говорит и то, что он весьма близок лесковскому оригиналу.

по своему содержанию близок к тексту Версии-2: «Жалко, что грамоты не знаю. — Да ведь и грамота, позвольте вам доложить, не всегда тоску развеивает, хоть две книжки зараз».

В Версии-0 грехопадение Катерины происходит прямо на сцене и сопровождается бойкой оркестровой музыкой, которая по характеру и отчасти по тематизму ассоциируется с антрактом (галопом) между второй и третьей картинами; данная смысловая арка сообщает картине в целом подлинно симфоническую законченность. В Версии-1 этот оркестровый отрывок сильно урезан, а в Версии-2 купирован полностью (первый акт в ней завершается ремаркой «Сергей обнимает Катерину Львовну», после чего занавес целомудренно опускается). Уже из Версии-1 исключены сменяющие оркестровую кульминацию *glissandi* тромбонов, которые самым откровенным образом иллюстрируют то, что на языке физиологии именуется постэякуляционным спадом возбуждения. После нью-йоркской премьеры оперы в феврале 1935 года американская критика окрестила этот озорной эффект «порнофонией». Пуритане обоих полушарий были шокированы. Сам Шостакович несколько уклончиво высказался об этом эпизоде в своем позднем интервью: «[В новой редакции оперы] я отказался от многих инструментальных эффектов, в частности от некоторых глиссандо тромбонов. Они раздражали меня, как неуместные и уводящие от основной идеи оперы»<sup>52</sup>.

Вновь обретя дар речи, Катерина Версии-0 произносит: «Уйди ты, ради Бога, я мужняя жена», на что Сергей отвечает (*parlando*, без оркестрового сопровождения): «Хо-хо, что-то не видел я, чтоб мужние жены так быстро мне отдавались. Хо-хо! Зиновий-то Борисыч, хо-хо-хо... Не надо об этом». Затем следует реплика Катерины: «Нет у меня мужа. Только ты один». В Версии-1 (после ц. 192) реплика Сергея почти целиком купирована, что существенно снижает градус откровенности: «Зачем, зачем, Сережа, я мужняя жена. — Не надо об этом. — Нет у меня мужа. Только ты один». В Версии-2 (после ц. 187, где меняется и музыкальное оформление отрывка) диалог выглядит следующим образом: «Уйди ты, ради Бога, ведь я мужняя жена. — Ты мужа не любишь. — Клятву дала мужу. Не губи меня!» Последние слова Сергея в Версии-2 — «Моя Катя!»; в Версии-1 на том же месте звучит более лихое: «А ну, Катя!», на что Катерина отвечает: «Милый!» Исключение этой последней реплики, невыносимо фальшивой в данном контексте, — еще одно из немногих достоинств Версии-2. Оркестровому отыгрышу картины и акта в целом в Версии-1 предписан темп 132 четверти, в Версии-2 — 120 четвертей в минуту.

<sup>52</sup> Шостакович 1976, с. 15.

*Акт 2. Картина 4.* Версия-1, слова Бориса Тимофеевича после ц. 207: «Зиновий не в меня, даже жену уважить не может. Мне бы его года, вот бы я! Эх! Я б ее...»; на том же месте в Версии-2 (ц. 201) значит: «Зиновий не в меня, не тот характер. Мне бы его года, вот бы я! Эх! Мать честная!..» Еще красноречивее выглядит продолжение монолога. В Версии-1 после ц. 212: «Жарко было б ей от меня; жарко, жарко, ей-богу, жарко. Она сама довольна будет! такая здоровая, а мужика, а мужика нет и нет <...>. Без мужика скучно бабе. Пойду к ней». В Версии-2, после ц. 206, «жарко» небрежно заменено на «жалко», а все, что за этим следует, по меньшей мере не согласуется с образом грубоватого самодура: «Жалко бабу, скучно ведь ей! Жалко, жалко, ей-богу, жалко. Истосковалась Катерина! За ней, за красавицей, только гляди, только гляди день и ночь <...>. Пойду в дом».

Фрагмент между ц. 218 и 226 Версии-2 — эпизод, где Борис Тимофеевич ловит Сергея, спустившегося из спальни Катерины по водосточной трубе, созывает народ и приступает к порке, — написан на полтона ниже, чем то же место Версии-1 (между ц. 224 и 232).

В Версии-1 Катерина, запертая в спальне, кричит (ц. 238): «Кто мне дверь откроет, тому любовь мою подарю». В Версии-2 (ц. 232) значит: «Кто мне дверь откроет, тому, тому я все подарю»<sup>53</sup>.

Большой предсмертный монолог Бориса Тимофеевича в Версии-0 содержит грубые ругательства по адресу Катерины. В Версии-1, не говоря уже о Версии-2, их нет.

Ритуальный «плач» Катерины «Ах, Борис Тимофеевич, зачем ты от нас ушел?» в Версии-1 (после ц. 275) написан в более высокой tessiture, с многочисленными высокими As и несколькими высокими B; тот же «плач» в Версии-2 (после ц. 266) звучит заметно менее экспрессивно.

*Картина 5* — первая после упомянутого выше стилистического сдвига. Напомним, что действие этой картины происходит в спальне Катерины. Ремарка перед началом картины в Версии-1 гласит просто: «Сергей спит». В Версии-2 Сергей «лежит с забинтованной головой» — очевидно, не успев прийти в себя после побоев, учиненных ему Борисом Тимофеевичем. Нельзя не отметить некоторого противоречия между этой ремаркой и словами, которые Катерина произносит в обеих версиях (перед ц. 319 Версии-1, перед ц. 303 Версии-2): «Хотел Борис Тимофеевич нам помешать — и нет его. Умер... Похоронен... Забыт...» Не совсем понятно, почему это Бориса Тимофеевича уже успели не только похоронить, но и забыть,

<sup>53</sup> В редакции Немировича-Данченко — «промежуточный» вариант: «Кто мне дверь откроет, того деньгами я задарю»: Шостакович 1934б, с. 32.

а голова Сергея все еще не зажила (тем более что Борис Тимофеевич не бил Сергея по голове, а порол его нагайкой). Еще менее понятно, как Сергей, будучи не совсем здоровым, сумел каких-нибудь четверть часа спустя столь лихо справиться с Зиновием Борисовичем<sup>54</sup>. За этой относительно безобидной несогласованностью последуют куда более серьезные сюжетные неувязки.

Реплики Катерины в Версии-1 сочны и чувственны. После ц. 300:

Поцелуй меня!..  
Не так, не так;  
поцелуй, чтобы больно губам было,  
чтобы кровь к голове прилила,  
чтоб иконы с киота посыпались...  
Ах, Сережа!

До и после ц. 314:

Твое дело целовать меня крепко.  
Вот так...  
Опять уснул!  
Эх, Сергей, разве можно спать,  
когда любящие губы так близко?..

Для сравнения приведем «вегетарианские», совершенно невыразительные варианты тех же монологов в Версии-2 (трудно понять, чем была вызвана замена первоначальных текстов — неужели только их неприемлемостью с точки зрения цензуры 1960-х гг.<sup>55</sup>). После ц. 284:

Дорогой ты мой!  
Когда старик над тобой  
измывался без памяти,  
кровь моя к голове прилила,  
сердце больно мне так защемило...  
Ах, Сережа!..

До и после ц. 298:

Не печалься, не грусти, Сергей,  
милый ты мой!..  
Не надо спать.

---

<sup>54</sup> Ср. у Лескова: «А тем временем Сергей выздоровел, разогнулся и опять молодец молодцом, живым кречетом заходил около Катерины Львовны, и опять пошло у них снова житье разлюбезное».

<sup>55</sup> Как раз в этом месте первоначальная версия либретто недалеко уходит от повести Лескова, ср.: «Ты меня так целуй, чтоб вот с этой яблони, что над нами, молодой цвет на землю посыпался. Вот так, вот, — шептала Катерина Львовна, обвиваясь около любовника и целуя его с страстным увлечением».

Ах, Сергей, разве можно спать,  
когда любящее сердце так близко?..

В ц. 320 Версии-1 на сцене появляется призрак Бориса Тимофеевича. Диалог между ним и Катериной гласит:

*Призрак*

Катерина Львовна! Убийца!  
Я пришел посмотреть,  
как ты с Сергеем согреваешь  
постель моего сына.

*Катерина*

Не запугаешь! Смотри,  
как я с Сергеем сплю.

*Призрак*

Глаза мои не видят;  
смотри, в глазах моих  
пустота и огонь.  
Катерина, Катерина,  
будь вечно проклята!

В Версии-2, где партия призрака поручена хору басов за сценой, относительно живая речь в очередной раз заменена выпренными предложениями, выдержанными в худших оперных традициях (после ц. 304):

*Призрак*

Катерина Львовна! Убийца!  
Несмотря ни на что,  
Добилась ты  
Своего счастья!

*Катерина*

Не запугаешь! Уйди,  
Уйди и скройся с глаз!

*Призрак*

Убийца!  
Наступит час твой скоро, Катерина,  
Возмездие придет!

И уж совсем безвкусно выглядит исключение слова «целуй» в репликах Катерины, обращенных к Сергею после исчезновения призрака (Версия-1, после ц. 325; Версия-2, после ц. 309) и после убийства Зиновия Борисовича (Версия-1, перед ц. 357; Версия-2, перед ц. 338). В первом случае слова «Страшно, Сережа, целуй, це-

луй, целуй меня!» заменены на: «Страшно, Сережа, спаси, спаси, спаси меня!»; во втором — вместо «Целуй, целуй, целуй меня!» появляется «Я вся дрожу... Как страшно мне». Таковы нехитрые средства, служащие для того, чтобы вытравить из бедной героини последние признаки ее исходной демонической сущности и тем самым превратить ее в некое пресное подобие то ли Дездемоны, то ли Джульетты.

По причинам, понятным читателю, третий и четвертый акты оперы при переходе от Версии-1 к Версии-2 подверглись относительно небольшим изменениям<sup>56</sup>. Задрипанный мужичок Версии-1, проникнув в погреб, восклицает (после ц. 380): «Ой, какая вонь! Ой, ой, ой, какая вонь! Воняют, воняют, воняют! Что же это так воняет? Неужели все закуски протухли?» Текст Версии-2 (после ц. 358) куда менее убедителен в передаче непосредственной реакции персонажа: «Ой, ведь здесь мертвец! Ой, ой, ой, ведь здесь мертвец! Убили, убили, убили! Я же, дурачье, подумал: неужели все закуски протухли?» «Учитель» Версии-1 переименован в «местного нигилиста», а «квартирный» — в «исправника»<sup>57</sup>. Антракты между шестой и седьмой, седьмой и восьмой картинами для Версии-2 сочинены заново, хотя отчасти на том же тематическом материале, что и в Версии-1.

В текст монолога старого каторжника, открывающего четвертый акт, внесено незначительное, но достаточно нелепое изменение: вместо «Спал утомительный зной» (после ц. 465), в Версии-2 фигурирует «Снег все покрыл пеленой» (после ц. 445). Судя по тому, что Катерина гибнет, бросившись в воду, действие происходит не зимой и, следовательно, ни о каком «снеге пеленой» речи быть не может<sup>58</sup>. Ниже, в эпизоде мимолетной встречи Катерины с Сергеем внесено изменение, которое, пожалуй, можно приветствовать: если в Версии-1 Сергей называет Катерину «сволочью» (между ц. 484 и 485), то в Версии-2 на этом же месте (между ц. 459 и 460) стоит не столь вульгарное «убийца». Несколько менее вульгарен в Версии-2 и монолог измывающейся над Катериной каторжницы (отрывок после ц. 486; ср. с ц. 519 Версии-1). Знаменитый предсмертный монолог Катерины «В лесу, в самой чаще, есть озеро» — бредовое видение,

<sup>56</sup> Отметим, что в редакции Немировича-Данченко шестая и восьмая картины были переставлены (см.: Шостакович 1934, с. 36). Наряду с заменой учителя на «консисторского чиновника» (см. об этом выше) эта перестановка отчасти сгладила драматургические провалы третьего акта.

<sup>57</sup> По поводу переименования квартирного см.: Шостакович—Гликман 1993, с. 186.

<sup>58</sup> У Лескова действие заключительной сцены происходит осенью: «Из серых облаков, покрывавших небо, стал падать мокрыми хлопьями снег, который, едва касаясь земли, таял и увеличивал невылазную грязь».

рожденное помутившимся рассудком героини, — в Версии-1 завершается так (ц. 532):

...а осенью в озере всегда волны,  
черная вода и большие волны,  
черные большие волны.

В Версии-2 на место этого, в общем, психологически убедительного текста вставлено рационально организованное, грамматически аккуратное повествование с назидательным оттенком (ц. 498):

...и там, в черном озере, мне чудится,  
будто муж и свекор мне шлют проклятья,  
страшные свои проклятья.

В Версии-1, как и у Лескова, Катерина и Сонетка тонут в реке (у Лескова — в Волге). Их гибель комментирует унтер (после ц. 547): «Обе потонули. Спасти нельзя, течение сильное». В Версии-2 место трагедии — озеро; на гибель женщин здесь откликается старый каторжник: «Обе погибли. Ах, судьбы тяжкие, наши судьбы!» В его же уста вложена финальная сентенция, отсутствующая в Версии-1: «Ах, отчего это жизнь наша такая темная, страшная? Разве для такой жизни рожден человек?»

Таковы наиболее существенные изменения, внесенные композитором в текст оперы при подготовке ее окончательной редакции. Если не считать ретушей, прямо обусловленных пуританскими цензурными условностями шестидесятых годов, логика этих изменений совершенно ясна: утвердить (или подтвердить) репутацию произведения как идеологически выдержанной социальной «трагедии-сатиры». Резюме старого каторжника, венчающее Версию-2, как нельзя лучше вписывается в эту логику, поскольку дополнительно усиливает оттенок гражданской скорби. Стремление по возможности «вырезать» из ткани оперы все, что могло бы дать повод для упреков в экспрессионизме, натурализме или неизжитом юношеском озорстве, не привело к снятию стилистического несоответствия между первой и второй половинами произведения, но во многом лишило его лучшие места их первозданной, стихийной живости и сообщило им элемент неуместного рационалистического морализаторства.

\* \* \*

Более специальный разговор о музыке «Леди Макбет Мценского уезда» начнем со следующей констатации: по сравнению с «Носом»



музыкальный компонент второй оперы Шостаковича в целом менее «проблематичен», в нем скрыто значительно меньше интригующих возможностей для герменевтической интерпретации. Это относится не только ко второй, но и к первой половине произведения.

В первой половине «Леди Макбет», как и в «Носе», отчетливо выделяются музыкальные парадигмы или «сюжеты», которые в связи с «Носом» мы обозначили как «преследование, унижение, истязание жертвы» и «карикатуры на жанр». Первый из этих «сюжетов» составляют две сцены, отличающиеся подчеркнутым структурным примитивизмом, поскольку почти всецело основанные на оstinатных фигурах. Начавшись, как и аналогичная «сюжетная» линия «Носа», в трагикомическом ключе (сцена в начале второй картины, где работники, и в их числе Сергей, издеваются над посаженной в бочку Аксиньей), этот «сюжет» в дальнейшем приобретает зловещие, грозные черты (эпизод порки Сергея Борисом Тимофеевичем в четвертой картине). Сцена издевательства над кухаркой, с ее монотонно повторяющимися воплями и унисонными возгласами хора «Ну и голосок!» (см. пример 2.2 — начало второй картины), стилистически близка аналогичным «тотально оstinатным» эпизодам «Носа», в особенности эпизоду нападения полицейских на торговку бубликами из первой картины третьего акта<sup>59</sup>. Сцена порки надлена более широким симфоническим развитием, хотя под конец и она упирается в однообразное выдалбливание оstinатного ритма (см. пример 2.3 — ц. 244 Версии-1, ц. 239 Версии-2), что придает соответствующей ситуации элемент нарочитой, почти кукольной механистичности — как если бы весь конфликт разыгрывался не между живыми людьми из плоти и крови, а между «нежитью» наподобие Григорьева и Семенова из драматической миниатюры Хармса, процитированной в предыдущей главе (можно предполагать, что сам композитор, всячески подчеркивавший свою антипатию к обоим главным мужским персонажам драмы, не возражал бы против такого истолкования).

«Карикатуры на жанр», достаточно обильно разбросанные по всей первой половине «Леди Макбет Мценского уезда», все же не достигают той меры гротескной остроты, которая была присуща аналогичным карикатурам в «Носе» и даже в обоих балетах. Напомним, что в «Носе» комический эффект таких жанровых вставок достигался благодаря совместному действию по меньшей мере двух факторов: во-первых, явного несоответствия жанрового облика му-

---

<sup>59</sup> Сходство этих сцен было подмечено еще в то время, когда обе оперы следовало упоминать главным образом в отрицательном ключе: Богданов-Березовский 1940, с. 129—130.

зыки содержанию словесного текста или характеру сценической ситуации и, во-вторых, сдвига в соотношении между парадигматикой (отсылающей к отчетливо узнаваемому жанровому прототипу) и синтагматикой (наособе «фальшивой», в духе фортепианных ансамблей раннего Стравинского; ср. еще раз нотные примеры 1.31a—в). Что касается «Леди Макбет Мценского уезда», то в ней чаще действует только первый из этих двух источников комизма. Так, в первой картине работники выражают свое сожаление по поводу предстоящей отлучки хозяина под звуки весьма эффектного и размашистого вальса, который сам по себе, в отрыве от текста, ничего особенно карикатурного не содержит (см. пример 2.4 — ц. 39 Версии-1, ц. 36 Версии-2). Как бы то ни было, драматургический смысл этого и других аналогичных эпизодов в «Леди Макбет Мценского уезда», в общем, тот же, что и в «кариكاتрах на жанр» из оперы «Нос»: подчеркнуть абсурдность, «потусторонность» происходящего на сцене.

Отчетливо «цыганогитаристым» (позволим себе воспользоваться этим словечком Маяковского<sup>60</sup>) обликом наделены интонации Сергея в эпизоде соблазнения Катерины. Поучительно сравнить между собой соответствующие отрывки Версии-1 и Версии-2 (см. верхнюю и нижнюю строки словесного текста в примере 2.5 — соответственно, до и после ц. 167 и до и после ц. 171). В Версии-1 само сочетание *этой* музыки с *этими* словами выглядит остро, характерно, забавно: мимолетный, но весьма сочный штрих, рисующий напористого, уверенного в себе соблазнителя. Что касается Версии-2, то здесь сочетание музыки со словами выглядит искусственно, неостроумно и к тому же драматургически и психологически неубедительно — ибо, стремясь любыми средствами принизить Сергея, Шостакович тем самым невольно компрометирует свою любимую героиню, Бог весть почему поддавшуюся на галантерейные ухаживания мелкого пошляка.

Центральный эпизод того же «сюжета» не попал в Версию-2. Речь идет о лихом оркестровом галопе, сопровождающем сцену грехопадения Катерины в третьей картине (упомянутые выше «порнофонические» *glissandi* тромбона из Версии-0 следуют непосредственно за его кульминацией). Контраст между характером музыки и тем, что параллельно, по идее, должно происходить на сцене, создает эффект, который сделал бы честь любому мастеру театра абсурда. К тому же благодаря подчеркнuto примитивному остигнтому ритму этот галоп отчетливо ассоциируется с упомянутыми выше эпизодами прямого насилия, в чем нельзя не усмотреть определенной, в сво-

<sup>60</sup> Из статьи «Как делать стихи?» (сказано о поэзии С. Есенина).

ем роде совершенно безупречной логики. Очень жаль, что в конечном счете композитор был вынужден купировать этот трехминутный отрывок — музыкально вполне оправданный, абсолютно естественно встроенный в систему музыкально-стилевых парадигм произведения.

Весьма интересный образец «карикуры на жанр» — то место монолога Бориса Тимофеевича в начале четвертой картины, где в музыку внезапно вторгаются интонации венского вальса (см. пример 2.6 — до и после ц. 210 Версии-1, до и после ц. 204 Версии-2). Напомним сценическую ситуацию: мучимый бессонницей, старик бродит под окнами соблазнительной снохи и подумывает о том, не проникнуть ли к ней в спальню и не выполнить ли супружеский долг вместо собственного сына. Напомним также слова, которые он распевает несколько ниже на другой мотив в ритме вальса (в Версии-2 эти слова заменены другим, дистиллированным текстом): «Будь я помоложе, хоть лет на десяток... Тогда, тогда! Жарко было б ей от меня; жарко, жарко, ей-богу, жарко. Она сама довольна будет!» Весьма вероятной кажется интертекстуальная связь этого отрывка со знаменитым вальсом «Счастье Лерхенау» из второго акта оперы Р. Штрауса «Кавалер розы»<sup>61</sup>. В пользу существования такой связи свидетельствует не только общая для обеих опер интонационная аура слегка окарикатуренного венского вальса (заметим попутно, что вальсовая мелодия из второй картины, показанная в примере 2.4, ничего специфически венского, иоганн-штраусовского в себе не содержит), но и перекличка процитированных только что слов Бориса Тимофеевича с любимой присказкой барона Окса ауф Лерхенау: «Ohne mich, ohne mich / jeder Tag dir so bang, / mit mir, mit mir / keine Nacht dir zu lang»<sup>62</sup>. Так Борис Тимофеевич, пусть на мгновение, предстает родственником штраусовского барона Окса, а через него и сэра Джона Фальстафа — надо сказать, далеко не самых антипатичных персонажей мировой оперной литературы.

«Карикатуры на жанр» играют существенную роль в сцене отравления Бориса Тимофеевича. Прозрение умирающего старика сопровождается легкомысленными ритмами то ли польки, то ли небыстрого галопа (ц. 256 Версии-1, ц. 249 Версии-2; нотный пример 2.7). Карикатурен и ритуальный «плач» убийцы над трупом убитого (ц. 275 Версии-1, ц. 266 Версии-2), выдержанный в темпе *allegretto* и сопровождаемый механически повторяющейся элементарной фи-

<sup>61</sup> Шостакович мог слышать эту оперу в Ленинградской Академической опере, где она ставилась в 1928 г. под управлением В. Дранишникова и в режиссуре Н. Смольича. См.: Гозенпуд 1963, с. 126—127.

<sup>62</sup> Примерный перевод: «Дни без меня ты проводишь в тоске; зато ночь со мной не покажется тебе слишком долгой!»

гурой, которая к тому же немилосердно фальшивит. В этих фрагментах атмосфера «Носа» напоминает о себе особенно живо.

Менее интересна и остроумна карикатура на жанр польки в конце четвертой картины, когда священник, явившийся соборовать Бориса Тимофеевича, собирается отслужить по нему панихиду (см. пример 2.8 — ц. 280 Версии-1, ц. 268 Версии-2). Если до сих пор все польки, галопы, вальсы выступали в функции авторских комментариев, приоткрывающих онтологическую подоплеку событий, по своей видимости драматических или даже трагических, то полечка попа — всего лишь внешний, лежащий на поверхности штрих, служащий обрисовке малосимпатичного персонажа. Очевидно, батюшка сильно пьян — при том, что действие картины происходит на утренней заре, — и совершенно наплевательски относится как к покойнику, так и к своим профессиональным обязанностям. По ходу оперы это первый по-настоящему сатирический (иными словами, социально-обличительный) штрих<sup>63</sup>; он предвосхищает вымученную «сатиру» третьего акта<sup>64</sup>.

Удельный вес рассмотренных двух «сюжетов» в «Леди Макбет» значительно ниже, чем в «Носе». Основной же «сюжет» второй оперы Шостаковича (по аналогии с тем, что говорилось выше о «контрапункте сюжетов» в «Носе», его можно было бы назвать «драматургическим») выполнен весьма традиционными средствами. Некоторые конструктивные проблемы решались Шостаковичем, по-видимому, не без оглядки на опыт веристов. Это достаточно отчетливо сказывается в стремлении композитора по возможности мелодизировать интонации обыденной речи, в том, как он распределяет во времени ариозные, более или менее «закругленные» сольные эпизоды, в избегании замедляющих действие диалектических ансамблей. В «Носе» таких ансамблей было немало, тогда как в «Леди Макбет» их практически нет, если не считать крошечного терцеттино Катерины, Сергея и увидевшего их в окне спальни Бориса Тимофеевича (начало второго акта, после ц. 218 Версии-1, после ц. 212 Версии-2). Автора «Леди Макбет» роднит с веристами безусловная приверженность к красивому пению, к физической привлекательности человеческого голоса (в «Носе» ничего подобного не было!). Наконец, сам рисунок фабулы как нельзя лучше согласуется с веристской (в широком смысле) эстетикой. Особенно высокого градуса специфически оперной выразительности Шостакович

<sup>63</sup> Впрочем, при желании «сатирой» можно посчитать и короткий хор идущих на службу приказчиков (в Версии-2 — работников) из этой же картины (в Версии-1 — после ц. 261, в Версии-2 — после ц. 254).

<sup>64</sup> Образец столь же плоской сатиры на духовенство — сцены с попом и пономарем из второго акта балета «Болт».

достигает в эпизоде «борьбы» Катерины и Сергея из второй картины (после ц. 105 Версии-1, после ц. 108 Версии-2). Музыка этого эпизода живо напоминает о декадентских красотах некоторых сцен «Лулу», где широко распетые мелодические фразы страстно вибрирующих струнных выступают в функции своеобразного контрапункта к событийному ряду, призванного высветить высокие, поэтические смыслы в пошлой прозе, вокруг которой вращается сюжет оперы.

На то, что в опере есть лейтмотивы, впервые указал в своих недавних публикациях британский специалист по Шостаковичу Дэвид Фэннинг<sup>65</sup>. В наших примерах 2.9—2.11 показаны те из выявленных этим исследователем лейтмотивов, функциональная значимость которых кажется наиболее очевидной.

Примеры 2.9а—д — несколько вариантов ритмически характерного мотива, который Фэннинг называет «мотивом насилия»<sup>66</sup>. Пример 2.9а — оркестровый отыгрыш после слов Бориса Тимофеевича «И я все время начеку» в первой картине, перед ц. 30 Версии-1 и Версии-2. Пример 2.9б — концовка сцены истязания Аксиньи из второй картины, ц. 88 Версии-1, ц. 92 Версии-2. Пример 2.9в — пятая картина, момент убийства Зиновия Борисовича, перед ц. 350 Версии-1, перед ц. 332 Версии-2. Пример 2.9г — фрагмент антракта между седьмой и восьмой картинами, изображающего полицейских, которые устремились ловить преступников; этот мотив широко используется в обеих версиях антракта, а также ниже, в сцене ареста из восьмой картины (его можно условно обозначить как «лейтмотив полиции за работой»). Наконец, пример 2.9д — фрагмент того места девятой картины, где конвоиры расталкивают спящих каторжников, перед ц. 541 Версии-1, перед ц. 505 Версии-2. Нелишне заметить, что этим же мотивом завершается и эпизод с эпатирующими glissandi тромбонов. Ядро «мотива насилия» во всех его многообразных вариантах состоит из четырех нот, чаще в нисходящем движении; первая, третья и четвертая ноты отчетливо акцентированы, а две последние вдобавок одинаковы по высоте. Мы еще неоднократно будем сталкиваться с этой конфигурацией в музыке Шостаковича, причем всякий раз она будет выступать в сходной семантической функции (самый знаменитый случай — «тема нашествия» из первой части Седьмой симфонии).

<sup>65</sup> Фэннинг 1995. Эта статья представляет собой расширенный вариант пояснительного текста к упомянутым выше дискам фирмы Deutsche Grammophon (1993). Год спустя она вышла на-русском языке: Фэннинг 1996.

<sup>66</sup> Со ссылкой на книгу: Креплин 1985, с. 220—221, 235, 472—490. См. также: Фойхтнер 1986, с. 57 (в трудах этих немецких исследователей используются термины Gewaltmotiv или Thema der Gewalt).

Примеры 2.10а—в — варианты мотива, который у Фэннинга обозначается как «мотив самоутверждения Катерины». Впервые он появляется во второй картине, когда Катерина вступает за Аксиною (пример 2.10а, ц. 90 Версии-1, ц. 94 Версии-2); несколько ниже, в антракте перед третьей картиной, он же становится объектом симфонического развития (пример 2.10б); его многократное повторение в начале третьей картины рисует зреющую решимость Катерины «самоутвердиться» через супружескую измену (пример 2.10в).

Примеры 2.11а—е — несколько вариантов мотива, который, по Фэннингу, на протяжении всей оперы связан преимущественно с идеей подавленной, загнанной внутрь сексуальности (2.11а — первые слова героини в начале оперы; 2.11б — мотив, под звуки которого Катерина в третьей картине одна ложится спать, ц. 138 Версии-1, ц. 142 Версии-2; 2.11в и г — слова из диалога Сергея и Катерины в той же картине, ц. 157 и 173 Версии-1, ц. 161 и перед 176 Версии-2; 2.11д — четвертая картина, предсмертные слова Бориса Тимофеевича, ц. 274 Версии-1, ц. 265 Версии-2; 2.11е — девятая картина, просьба Катерины пропустить ее к Сергею, до и после ц. 476 Версии-1, ц. 452 Версии-2). Вообще говоря, этот мотив принадлежит к парадигматическим константам всего творчества Шостаковича. В свое время Л. А. Мазель отметил, что его особая выразительность обуславливается сочетанием момента «активного размышления» (связанного «со стремлением преодолеть препятствие, высвободиться, “расправиться”») с «большой эмоциональностью, с особой “тяжкостью” вокально-речевых интонаций, с <...> типичной и притом чрезвычайно обобщенной и “очищенной” выразительностью интонаций разного рода “стонов” и “плачей”, с <...> какой-то первобытной силой»<sup>67</sup>.

Еще один из выделенных Фэннингом лейтмотивов связывается с идеей нарастающего возбуждения — см. примеры 2.12а—д. На этом мотиве построен первоначальный, медленный вариант интерлюдии между первой и второй картинами (2.12а); в разных вариантах он неоднократно появляется в третьей картине (2.12б — сопровождение слов Катерины: «Никто мой стан рукой не обнимет», ц. 144 Версии-1, ц. 148 Версии-2<sup>68</sup>; 2.12в — сопровождение ее же слов: «Я боюсь...», перед ц. 181 Версии-1, перед ц. 183 Версии-2; 2.12г — последние слова Катерины перед грехопадением, ц. 182 Версии-1, ц. 184 Версии-2; 2.12д — начало «галоп», сопровождающего эпизод собственно грехопадения, ц. 183 Версии-1).

<sup>67</sup> Мазель 1967, с. 318 (нелишне заметить, что цитируемая статья была написана в 1944 г.).

<sup>68</sup> О разночтениях между версиями, касающихся словесного текста в этом фрагменте, см. выше.

Вдобавок к этим лейтмотивам приведу еще два. Несколько вариантов первого из них показаны в примерах 2.13а—е (2.13а — отрывок из сцены «борьбы» Катерины и Сергея во второй картине, ц. 106 Версии-1, ц. 109 Версии-2; 2.13б — предпоследняя фраза большого монолога Катерины из третьей картины, ц. 149 Версии-1, ц. 153 Версии-2<sup>69</sup>; 2.13в — отрывок из постельной сцены в пятой картине, ц. 326 Версии-1, ц. 310 Версии-2; 2.13г — оркестровый отыгрыш этой же сцены, перед ц. 329 Версии-1, перед ц. 313 Версии-2; 2.13д — фраза из оркестрового сопровождения сцены ареста в конце восьмой картины, перед ц. 462 Версии-1, перед ц. 442 Версии-2; 2.13е — фраза из последнего большого монолога героини в девятой картине, ц. 528 Версии-1, ц. 494 Версии-2). Интонационный профиль мотива всякий раз вписывается в интервал восходящей ноты, за которым обычно следует движение вниз. Вокруг данной структуры в опере складывается достаточно выразительное ассоциативное поле; его можно условно обозначить как топос неосуществленного или недостижимого стремления героини<sup>70</sup>. Много лет спустя этот мотив (в варианте «кварта + секста», как в примерах 2.13в—д) станет важнейшей интонационной характеристикой младшей родственницы Катерины Измайловой — Лорелеи из Четырнадцатой симфонии (см. об этом в главе 7 настоящей работы).

Второй из мотивов, которые я имею в виду, — это по существу даже не лейтмотив, а лейтритм: «восьмая + восьмая + четверть» или его уменьшенный вариант «шестнадцатая + шестнадцатая + восьмая». В «Леди Макбет» данная ритмическая фигура устойчиво ассоциируется не только с нарастающим возбуждением (ср. выше, примеры 2.12б, г), но и с персонажем Бориса Тимофеевича (примеры 2.14а—в — соответственно, момент первого появления Бориса Тимофеевича в первой картине, ц. 15 Версии-1 и Версии-2; отрывок из его диалога с сыном в той же картине, до и после ц. 51 Версии-1, до и после ц. 48 Версии-2; отрывок из четвертой картины, перед ц. 260 Версии-1, перед ц. 253 Версии-2). Впоследствии она станет еще одной парадигматической константой творчества Шостаковича и будет связываться главным образом с агрессивным, наступательным топосом<sup>71</sup>. С позволения читателя я буду в дальнейшем именовать ее «ритмом Бориса Тимофеевича».

Возможно, в опере можно выделить и нечто вроде «лейттональностей»; во всяком случае, топосу любовной тоски Катерины и ее

<sup>69</sup> То же.

<sup>70</sup> Точности ради надо заметить, что этот же мотив, вне какой бы то ни было связи с персонажем Катерины, появляется в куплетах Квартального из третьего акта на словах припева: «...нам бы в мутной бы водиче».

<sup>71</sup> Заметим, что И. Мак-Доналд условно именует эту сквозную для всей музыки композитора парадигму «мотивом измены» (Мак-Доналд 1990, с. 88 и след.).

любви к Сергею весьма часто соответствует тональность фа диес (минор или мажор), тогда как «привилегированная» тональность Бориса Тимофеевича — соль минор<sup>72</sup>. Одной из центральных тональностей является также фа мажор/минор<sup>73</sup>; в фа мажоре опера начинается, в фа миноре — завершается. Заметную роль в гармоническом языке оперы, в особенности ее первой половины, играют «эристические модуляции» (см. главу 1), осуществляемые главным образом в кругу тональностей, основные тоны которых отделены друг от друга малой или большой секундой; показательный случай — первые такты оперы (пример 2.15). Заметны также элементы усугубленного минора (напомним, что этот термин, предложенный Л. А. Мазелем, указывает на характерные для стиля Шостаковича минорные лады с дополнительными пониженными ступенями). Знаменитый, можно сказать, хрестоматийный образец усугубленного минора — начало большого монолога героини из третьей картины (ц. 140 Версии-1, ц. 144 Версии-2; пример 2.16). Лад этого фрагмента — фригийский фа диес минор с пониженной четвертой ступенью.

Некоторые персонажи наделены чем-то вроде «лейттембров»; так, Бориса Тимофеевича часто сопровождают грубоватые фагот и тромбон, а Зиновия Борисовича — субтильная альтовая флейта. Что касается героини, то с ней ассоциируются по большей части солирующие кларнет, бас-кларнет, английский рожок; особенно заметны кларнет в начальном монологе Катерины из первого акта и английский рожок в первом монологе четвертого акта («Не легко после почета и поклонов...»). Одним из основных лейттембров, устойчиво связанных с «карикатурной» линией оперы, служит тембр малого кларнета.

Помимо лейтмотивов, лейттональностей, лейттембров, в «Леди Макбет Мценского уезда» выделяется своеобразный «лейтжанр» — галоп. Ритмы галопа господствуют во многих ключевых эпизодах оперы, особенно в сценах, связанных с насилием и соблазнением. Смысловое поле этого «лейтжанра» достаточно определено: он служит устойчивым, выразительным символом никчемности человека и низменности человеческой природы. То же символическое значение сохранится за жанром галопа и в последующем творчестве Шостаковича.

Позволю себе оценить первую половину «Леди Макбет Мценского уезда» в тех же словах, в каких Стравинский «задним числом» оценивал свое главное оперное детище — «Похождения повесы»:

<sup>72</sup> Это обстоятельство специально отмечено в книге: Богданова 1979, с. 163.

<sup>73</sup> Ср. там же.



«Остинатному сопровождению не помешали бы кое-где контрасты полифонии, для чего отличную возможность дали бы один-два дополнительных ансамбля, благодаря которым второстепенные персонажи получили бы большее развитие. Но хотя подобные вещи и имеют значение, они не главное»<sup>74</sup>. Если говорить о первой половине оперы Шостаковича, главное заключается в том, что она скроена почти без швов, динамична, полна ритмической и мелодической энергии (ранняя редакция оперы в этом смысле, безусловно, превосходит позднюю)<sup>75</sup>, а музыкальные характеристики персонажей рельефны и — в рамках установленной с самого начала системы условностей — психологически убедительны.

К сожалению, остальная часть оперы заслуживает более серьезной критики не только с точки зрения текста и сюжета, но и с точки зрения музыки и собственно музыкальной драматургии. Качественный спад начинается с упомянутого выше короткого *сатирического* эпизода с полькой в партии священника, за которой следует знаменитая *трагическая* пассакалья — первый в творчестве Шостаковича образец жанра остинатных вариаций, — выполняющая функцию интерлюдии между четвертой и пятой картинами (обратим внимание, что тема пассакальи в характерном «эристическом» стиле модулирует из ре минора в до диес минор — см. пример 2.17). Здесь, в топографическом центре произведения, как в свое время в середине второго акта «Носа», Шостакович явно стремился дать авторский, дистанцированный комментарий происходящего, воспользовавшись для этой цели полифонической формой высокого стиля. Но если в «Носе» несоответствие срединной интерлюдии контексту окружающих сцен само по себе носило многозначный, парадоксальный характер и великолепно вписывалось в гротескную стилистику целого, то здесь внезапный перевод «драматургического сюжета» в плоскость высокой трагедии выглядит совершенно искусственным, слабо обоснованным ходом. Формально пассакалья, подобно фугато из «Носа», выполняет функцию эквивалента *der Dichter spricht*, точки, через который в музыку оперы «вползает тоска» (ср. соответствующее место комментария к «Носу» из главы 1) — но тоска по чему? По умершему Борису Тимофеевичу? По падшей Катерине? По большой, настоящей жизни, которая проходит где-то вдали от Мценского уезда и о которой населяющие его несчастные существа

---

<sup>74</sup> Стравинский 1973, с. 59.

<sup>75</sup> По утверждению И. Д. Гликмана, Шостакович «был озабочен тем, чтобы вторая редакция «Катерины Измайловой» (и в музыкальном, и в словесном текстах) считалась дефинитивной, не подлежащей возвращению к первой редакции» (Шостакович—Гликман 1993, с. 120). Несмотря на это, дирижеры и оперные театры все чаще отдают должное Версии-0.

не имеют ни малейшего представления? Или эта модуляция в область «высокого штиля» есть всего лишь результат авторского желания во что бы то ни стало, любой ценой сублимировать — иначе говоря, обратить в высокую трагедию — то, что изначально мыслилось в совершенно иных категориях, не имеющих ничего общего со сферой трагического?

Конечно, при большом желании можно было бы приложить к этой интерлюдии то, что в свое время было сказано М. Е. Таракановым о столь же трагическом оркестровом антракте из первого акта «Лулу», следующем непосредственно за сценой самоубийства несчастного Художника: «Благородное медленное Grave одновременно и голос сострадания, оплакивание погибшего, который, при всей ничтожности, все же был человеком, и просветление, очищение, оттеняющее грязь человеческих взаимоотношений»<sup>76</sup>. Но в «Леди Макбет», в отличие от «Лулу», нет тщательно продуманной и разработанной системы перекрестных тематических ссылок, и поэтому заявленный в пассакалье катарсис выглядит не одним из органичных моментов развития «драматургического сюжета», а навязанной извне, ничем не подготовленной вставкой. Можно также, связав пассакалью с протяжными хорами каторжников из финальной сцены оперы, усмотреть в этой музыке этический пафос еще более глобального порядка и истолковать его как своего рода песнь скорби по «темной, забитой, истерзанной, старой Руси с ее каторжными этапами, с тысячами бессмысленно загубленных жизней»<sup>77</sup>, — но толкование в таком духе лишь дополнительно подчеркнет то обстоятельство, что пассакалья, вместе со всей «трагической» линией второй половины оперы, представляет собой не более чем непомерно разросшийся «аппендикс» к совершенно иной по духу первой половине<sup>78</sup>. Как бы то ни было, начиная с пассакальи стилистический облик произведения меняется радикально и необратимо; качественное различие между двумя половинами оперы настолько велико, что мне трудно понять, почему до сих пор никто не обращал на это внимания.

Писать о музыке второй половины «Леди Макбет Мценского уезда» трудно, ибо в значительной своей части она не обладает

---

<sup>76</sup> Тараканов 1976, с. 303.

<sup>77</sup> Черкашина 1971, 6, с. 71.

<sup>78</sup> Кстати сказать, чуждость пассакальи общему строю оперы была отмечена в первом же развернутом отзыве о «Леди Макбет Мценского уезда», принадлежащем перу известного в 1930-е гг. критика-ортодокса (статья была написана на основании знакомства с оперой по рукописи). Автор отзыва, вполне в духе времени, усматривал в пассакалье неуместный «гуманизм» и непреодоленный «этический идеализм». См.: Острцов 1933, с. 18—21.

сколько-нибудь отчетливо выраженным стилистическим профилем. В постельной сцене, открывающей пятую картину, все еще сохраняется нечто от эстетического неконформизма первых сцен оперы; но безусловно обаятельное, местами весьма экспрессивное любовное «адажиетто» заметно испорчено музыкально неинтересным «саморазоблачительным» монологом Сергея (фрагмент после ц. 305 клавира Версии-1: «Катерина Львовна, Катенька, я не как другие прочие, которым все безразлично, лишь бы сладким женским телом полакомиться...»<sup>79</sup>) и драматургически слабо оправданной сценой с призраком Бориса Тимофеевича<sup>80</sup>. Весьма любопытно формальное решение сцены. В первом приближении это, по существу, рондо, где в функции рефрена выступают широкие, вздымающиеся и опадающие фразы в пунктирном ритме (они перешли сюда непосредственно из пассакалья и звучат только в оркестре). При первом и втором проведении «рефрен» сопровождает любовные излияния героини, тогда как при третьем, последнем проведении — перенос трупа Зиновия Борисовича из спальни в погреб: штрих, безусловно, в своем роде пикантный, но из-за большой протяженности эпизодов, разделяющих проведения рефрена, воспринимаемый скорее глазами, чем на слух.

Третий акт выступает средоточием «сатирической» линии оперы, тогда как четвертый — «трагической». О самых заметных несообразностях, допущенных при конструировании сюжета в третьем и

---

<sup>79</sup> Характерно, что в Версии-2 (перед ц. 291) последние слова заменены на: «лишь бы лаской насладиться, побаловаться». У Лескова: «Я ведь не как другие прочие, для которого все равно, абы ему от женщины только радость получить».

<sup>80</sup> Эта сцена восходит к следующему фрагменту повести Лескова: «Заснула Катерина Львовна, наигравшись и нашалившись <...> но опять слышит она сквозь сон, будто опять дверь отворилась и на постель тяжелым осметком упал давишний кот. <...> А кот курны-мурны у нее под ухом, уткнулся мордочкой да и выговаривает: “Какой же, — говорит, — я кот! С какой стати! Ты это очень умно, Катерина Львовна, рассуждаешь, что совсем я не кот, а я именитый купец Борис Тимофеевич. Я только тем теперь плох стал, что у меня все мои кишечки внутри потрескались от невестушкиного от угощения. <...> Ну, как же нонче ты у нас живешь-можешь, Катерина Львовна? Как свой закон верно соблюдаешь? Я и с кладбища нарочно пришел поглядеть, как вы с Сергеем Филипычем мужнину постельку согреваете. Курны-мурны, я ведь ничего не вижу <...> у меня, видишь, от твоего угощения и глазки повылезли. Глянь мне в глаза-то, дружок, не бойся!” <...> Катерина Львовна глянула и закричала благим матом. Между ней и Сергеем опять лежит кот, а голова у того кота Бориса Тимофеевича во всю величину, как была у покойника, и вместо глаз по огненному кружку в разные стороны так и вертится, так и вертится!» Сопоставление либретто с лесковским оригиналом побуждает вспомнить слова известного литературоведа, относящиеся, правда, к другому произведению Лескова: «Читаю я “Соборян”, и меня берет тоска. Неужели старые <...> прозаики, подобно средневековым живописцам, обладали невозобновимой тайной высокого мастерства?» (Гинзбург 1989, с. 19).

четвертом актах, мы уже говорили<sup>81</sup>. Музыка обоих актов, под стать либретто, на обширных пространствах либо невыразительна (длинная и скучная ритуальная игра в вопросы и ответы между священником и гостями на свадьбе в восьмой картине, на удивление вялый эпизод гибели Катерины и Сонетки в финале, см. ц. 544 Версии-1, ц. 508 Версии-2), либо построена на устоявшихся клише. Особенно неудачна музыка, относящаяся к сатирической линии. Ее самые живые фрагменты связаны с «лейтжанром» галопа, который, в соответствии со своей привычной функцией, придает абсурдистский колорит двум ключевым моментам сюжета: сцене обнаружения трупа задрипанным мужичком (эта сцена непосредственно переходит в блестящий динамичный оркестровый антракт между седьмой и восьмой картинами<sup>82</sup>) и эпизоду ареста Катерины и Сергея под занавес восьмой картины. Весьма изящно, по всем правилам высокого классицистского стиля, выполнено оркестрово-хоровое фугато, открывающее восьмую картину; правда, не совсем понятно, какое отношение может иметь благородный полифонический жанр к пению пьяных гостей на русской купеческой свадьбе (если это карикатура или сатира, то неясно, против кого или чего она направлена). Что касается таких фрагментов, как куплеты Квартального с хором полицейских из седьмой картины, диалоги Сергея и Сонетки, сцена издевательств каторжниц над Катериной (также выполненная в жанре галопа), сольные реплики Сонетки из последней картины, то их музыка плоска, художественно бессодержательна, недостойна таланта ее создателя<sup>83</sup>.

Весь четвертый акт оправдан прежде всего тремя ариозо героини, логически завершающими ее многогранную характеристику. Первое из них («Сережа, хороший мой...», ц. 479 Версии-1, ц. 454 Версии-2) относительно невелико по объему<sup>84</sup>, тогда как второе и третье («Не легко после почета да поклонов...», ц. 485 Версии-1, ц. 460 Версии-2, и «В лесу, в самой чаще, есть озеро...», ц. 527 Версии-1, ц. 493 Версии-2) — большие, замкнутые по форме моноло-

---

<sup>81</sup> Не будем останавливаться на менее существенных проявлениях «глухоты» или плохого вкуса либреттистов. Напомним еще раз, что содержательный критический разбор всех версий либретто содержится в работе: Димитрин 1997.

<sup>82</sup> В Версии-2 этот антракт, к сожалению, значительно сокращен.

<sup>83</sup> В связи со сценой в полицейском участке мне нечего добавить к суждению М. С. Друскина, высказанному еще в тот период, когда в печати преобладали безусловно положительные отзывы об опере: это не более чем «тенденциозное комикование банального материала» в духе дешевой оперетки. См.: Друскин 1935а, с. 57. То же, в общем, можно отнести и к другим перечисленным здесь «сатирическим» отрывкам.

<sup>84</sup> Проникновенная тема этого ариозо, одна из больших мелодических удач Шостаковича, будет процитирована в Восьмом и Четырнадцатом струнных квартетах.

ги. В обоих больших монологах оркестровое сопровождение сведено к минимуму, что выразительно передает беспомощность и одиночество героини перед лицом неминуемой бездны. Облигатный английский рожок в «Не легко после почета да поклонов...» предвосхищает большое соло этого же инструмента в первой части Восьмой симфонии (1943). Оркестровое сопровождение в начале ариозо «Сережа, хороший мой...» основано на нисходящем полутоновом ямбическом «мотиве жалобы», о котором говорилось в связи со Второй симфонией (см. еще раз пример 1.24) и которому предстоит стать одним из сквозных лейтмотивов всего творчества Шостаковича. В «Леди Макбет» эта конфигурация не приобрела лейтмотивного значения; до сих пор она встречалась только в начале второй картины (именно на ней строятся выкрики избиваемой Аксиньи — см. еще раз пример 2.2). Ниже, однако, «мотив жалобы» появится еще раз: он пройдет в оркестре сразу после заключительных слов монолога об озере (после ц. 533 Версии-1, после ц. 499 Версии-2) и, таким образом, замкнет всю триаду ариозо в единый цикл, рисующий предсмертную эволюцию Катерины от последних проблесков нежности и чувственности, через отчаяние и безнадежность, к бредовым видениям и мертвенному бесчувствию. На фоне окружающей музыки эти три ариозо выглядят как настоящий «луч света в темном царстве», неожиданно и не совсем так, как этого хотел бы сам Шостакович, подтверждая его известную, широко растиражированную характеристику героини.

\* \* \*

Мировая премьера «Леди Макбет Мценского уезда» состоялась в ленинградском МАЛЕГОТ 22 января 1934 года под управлением С. Самосуда. Ей предшествовал целый ряд выступлений Шостаковича в ленинградской и центральной печати. В октябре 1932 года, то есть когда до завершения оперы оставалось около двух месяцев, композитор открыто заявил о своем намерении продолжить линию, начатую «Леди Макбет», и сочинить целую трилогию, посвященную «положению женщины в разные эпохи в России»<sup>85</sup>. Спустя два года,

---

<sup>85</sup> Шостакович 1932. Судя по воспоминаниям композитора Анатолия Александрова, молодой Шостакович намеревался создать оперную трилогию с первой частью, повествующей о женщине как о «самке» (этой первой частью как раз и стала «Леди Макбет»), со второй частью, посвященной теме материнства (ее литературным первоисточником должен был стать известный роман Горького), и, наконец, с третьей частью о женщине как «общественной деятельнице»: Александров 1990, с. 40. В 1939 или 1940 г. Шостакович чуть было не приступил к работе над оперой «Катюша Маслова» на либретто бывшего имажиниста Анатолия Мариенгофа (Хентова 1993, с. 25; Димитрин 1997, с. 56).

сразу после триумфальной премьеры оперы, он говорит уже о тетралогии, о «советском “Кольце нибелунга”», в которой «Леди Макбет» играет роль «Золота Рейна», в остальных же частях героинями должны выступить, соответственно, деятельница «Народной Воли», «женщина нашего столетия» и советская героиня, воплотившая «собираательные черты женщин сегодняшнего и завтрашнего дня»<sup>86</sup>. Это обещание осталось невыполненным. Впрочем, спустя три с половиной десятилетия (в 1968 г.) идея оперы о народо-вольческой героине отозвалась в музыке к фильму Л. Арнштама «Софья Перовская» — если не одной из лучших, то, во всяком случае, одной из самых симфоничных, самых масштабных кино-партитур Шостаковича. Вопрос о том, почему Шостаковича влекло в особенности к женским образам этого типа, оставим решать психоаналитикам.

Спустя два дня после премьеры в МАЛЕГОТ, 24 января, Г. Столяров дирижировал в Музыкальном театре имени В. И. Немировича-Данченко московской премьерой оперы, приуроченной к открытию печально известного XVII съезда ВКП(б) — так называемого «съезда победителей». В Москве опера шла под названием «Катерина Измайлова». Судя по свидетельствам специалистов, режиссер ленинградской постановки Николай Смолич всячески стремился подчеркнуть «трагико-сатирический» дуализм оперы со всеми присущими этому произведению контрастами, тогда как для Немировича-Данченко важно было вернуться к принципам психологического реализма<sup>87</sup> и, таким образом, отчасти сгладить поляризацию характеров, которая столь настойчиво декларировалась самим композитором в его печатных выступлениях. В течение 1935—1936 годов опера была поставлена в театрах Чехословакии, Аргентины, США, Швеции, Югославии, Швейцарии, Дании. Третья советская премьера оперы (опять под названием «Леди Макбет Мценского уезда») состоялась в филиале Большого театра 26 декабря 1935 года под управлением А. Мелик-Пашаева; ее режиссером также был Смолич. Именно эту постановку посетили Сталин, Жданов и Микоян в знаменательный день 26 января 1936 года.

Известно, что Сталин не делал публичных движений без высшей государственной необходимости. Соответственно, посещение им

---

<sup>86</sup> «Красная газета» от 10 февраля 1934 г. В мемуарах одного из близких друзей Шостаковича (Атовмян 1997, с. 72—73) схематически воспроизведен сюжет второй оперы воображаемой «тетралогии» (о «бомбистке» по имени Софья) — сюжет, навсвязь пропитанный тем же гнилым духом классовой ненависти, который отравил всю вторую половину «Леди Макбет».

<sup>87</sup> См.: Марков 1960, с. 222—224; Златогоров 1967. См. также: Хентова 1985, с. 297 и след.

спектакля «Леди Макбет Мценского уезда» следует рассматривать как шаг, продиктованный серьезной политической заинтересованностью. У этого шага была своя предыстория. Девятью днями раньше (17 января) вождь, на этот раз в компании Молотова, почтил своим присутствием спектакль по «песенной опере» молодого ленинградского композитора Ивана Дзержинского «Тихий Дон» (премьера этой оперы состоялась в Ленинграде осенью 1935 г.; в Москве она демонстрировалась в рамках гастролей МАЛЕГОТ). Этот внезапный интерес Сталина к оперному искусству трудно воспринять иначе как стремление взять соответствующий участок «идеологического фронта» под свой личный контроль, разобраться в складывавшейся диспозиции и установить политически и идеологически целесообразную иерархию ценностей.

После спектакля 17 января Сталин и Молотов дали аудиенцию Дзержинскому, режиссеру М. Терешковичу и дирижеру С. Самосуду. Судя по сообщению Дзержинского, напечатанному неделю спустя в «Ленинградской правде», «товарищ Сталин сказал, что настало время для создания нашей советской классической оперы. [...] В ней широко должна быть использована напевность народной песни, она должна быть по форме предельно доходчивой и понятной. Будучи по своей “технологии” на уровне последних достижений музыкального искусства, советская классическая опера ничего не потеряет в своей близости к массам, ясности и доступности своего языка»<sup>88</sup>. Вместе с тем Сталин отметил недостаточность профессионального мастерства молодого композитора (надо полагать, диктатору нашептали, что Дзержинский — дилетант, так и не сумевший толком освоить консерваторский курс<sup>89</sup>) и посоветовал ему учиться дальше.

Очевидно, при всей своей несомненной симпатии к элементарным поделкам типа «Тихого Дона» Дзержинского, вождь понимал, что они едва ли годятся на роль эталонных образцов социалистического реализма. Он не мог не ощущать, что на фоне «Тихого Дона» Шолохова, на фоне «Железного потока», «Разгрома», «Сорок первого», «Оптимистической трагедии» и прочих образцовых литературных произведений аналогичного рода искомая, все еще не достигнутая к 1936 году «нулевая степень» соцреалистического письма в музыке, и в частности в оперном театре, должна была бы представлять собой значительно более искусный, чем у Дзержинского, синтез возвышен-

<sup>88</sup> Цит. по: Богданов-Березовский 1940, с. 211—213.

<sup>89</sup> Биографические сведения о Дзержинском см. в книге: Томпакова 1964. Заметим, что в продвижении «Тихого Дона» на оперную сцену Дзержинскому серьезно помог Шостакович, который отредактировал партитуру и представил ее С. Самосуду; свое высокое мнение о произведении младшего коллеги он выразил в статье: Шостакович 1936.

ного и обыденного, героического и лирического, сложного и простого, «трагического» и «оптимистического». Возможно, диктатор решил посетить спектакль «Леди Макбет» специально ради того, чтобы сравнить оперу «наивного» автора с творением композитора, чье профессиональное мастерство не давало повода для сомнений; быть может, он надеялся обнаружить в опере Шостаковича (с чьим творчеством наверняка был знаком хотя бы по «Песне о встрече»<sup>90</sup>) признаки эталонного произведения социалистического реализма, которых ему не хватило в «Тихом Доне»<sup>91</sup>. Вероятнее всего, Сталин был хорошо подготовлен к встрече с «Леди Макбет» и знал, что опера Шостаковича пользуется успехом не только у советской, но и у «буржуазной» публики и что не все музыкальные критики СССР отзываются об этом произведении одинаково восторженно<sup>92</sup>.

Так или иначе, в звании «лучшего и талантливейшего» Шостаковичу было отказано. Как говорят, Сталин покинул спектакль раньше времени со словами «это сумбур, а не музыка»<sup>93</sup>, а спустя два дня это его высочайшее мнение об опусе Шостаковича стало известно *urbi et orbi*<sup>94</sup>. Автору формулы «кадры решают все», должно быть,

---

<sup>90</sup> С 1932 г. эта мелодия из музыки к фильму Ф. Эрлера и С. Юткевича «Встречный» (соч. 33) звучала на всех парадах в честь 7 ноября и 1 мая.

<sup>91</sup> Заметим, что сопоставление «Леди Макбет Мценского уезда» Шостаковича и «Тихого Дона» Держинского как двух эстетически полярных, но качественно более или менее соизмеримых вех в развитии советской оперы получило распространение в литературе того времени. Ср., в частности: Дискуссия 1936б, с. 36. В одной из статей об опере Держинского было сказано следующее: «Досадно, когда в таком ярком и свежем произведении, как “Тихий Дон”, где композитор стремится реалистически раскрыть действительность, его стремления подчас так и остаются лишь стремлениями, ибо возможностей для их выполнения в полной мере — нет. Ведь не случайно в опере так незначительна роль оркестра и так мало разнообразия приемов (а какие преимущества в этом смысле у Шостаковича в “Леди Макбет”!)»: Будяковский 1935, с. 46.

<sup>92</sup> Так, бывший рапповский деятель и будущий видный функционер Союза композиторов В. Белый утверждал, что «это не социалистический реализм, о котором пытались говорить некоторые наши, не в меру услужливые, критики, это даже не реализм “критический”. <...> Но все же в этой опере есть отдельные элементы, которые говорят о том, что Шостакович приближается к реализму»; см.: Дискуссия 1935а, с. 37. Другой критик ортодоксального направления, А. Шавердян, подчеркивал, что «наряду с новыми элементами, говорящими об определенном идеологическом росте советского художника, “Катерина Измайлова” носит явные следы еще неизжитых Шостаковичем явлений современного буржуазного искусства»: Дискуссия 1935б, с. 50—51.

<sup>93</sup> Радамский 1972, с. 214—215; цит. по: Майер 1994, с. 201—202.

<sup>94</sup> Аноним 1936б. Непосредственное авторство этого документа часто связывают с такими деятелями, как одиозный обозреватель «Правды» Д. Заславский (см.: Белингов 1997, с. 264—265) или тогдашний председатель Комитета по делам искусств П. Керженцев (см.: Карбузицкий 1986, с. 187; Максименков 1997). Впрочем, спекуляции на тему об авторстве статьи в «Правде» кажутся мне бессмысленными. Независи-



стало ясно, что с «кадрами» в его музыкальном хозяйстве не все в порядке. По всей видимости, с первых же тактов музыки Шостаковича он прекрасно понял не только то, что «Леди Макбет» отстоит от идеала «нашей советской классической оперы» еще дальше, чем опера Дзержинского, но и то, что в лице Шостаковича он имеет творца, чья «перековка» будет стоять его идеологическим службам немалых усилий. Художник склада Шостаковича — при всей его очевидной идеологической благонамеренности и внешне благополучной «анкете» — никак не мог претендовать на место композитора-лауреата такого государства, как сталинская империя тридцатых годов. Можно предполагать, что тем, от кого зависело исполнение его воли в отношении Шостаковича, Сталин отдал распоряжение более или менее в духе булгаковского Пилата: «Объясните ему, как надо вести себя со мной. Но не калечить». В этом смысле судьба Шостаковича оказалась отчасти схожа с судьбами самого Булгакова и Пастернака — писателей, к которым диктатор тоже внимательно присматривался на предмет их возможного производства в «лауреаты», но которым в конечном счете отказал в этом статусе, тем самым избавив их от позорной судьбы Горького, А. Н. Толстого, Фадеева. Обратим внимание на любопытные нюансы, свидетельствующие о том, что сделанный Шостаковичу в 1936 году реприманд не исключал для него возможности исправиться без потери лица: во-первых, осуждение «Леди Макбет Мценского уезда» не повлекло за собой автоматического снятия этой оперы с афиш (в Москве она шла до 10 февраля, тогда как в Ленинграде — до 7 марта); во-вторых, никто не заставлял Шостаковича присутствовать на «дискуссиях», прошедших по горячим следам выступления «Правды» в Москве и Ленинграде<sup>95</sup>, а тем более публично каяться в своих грехах. В 1948 году щадящих нюансов такого рода не будет и в помине.

Насколько можно судить с точки зрения прошедших десятилетий, итоги зимы 1936 года (которая, как известно, была отмечена в биографии Шостаковича еще и статьей «Правды» от 6 февраля, озаглавленной «Балетная фальшь»)<sup>96</sup> оказались для композитора неод-

---

мо от того, чья рука водила пером по бумаге, статья либо писалась под прямую диктовку самого Сталина, либо была выправлена им до последней запятой. Пользуясь словами Л. К. Чуковской, можно сказать, что из каждого абзаца статьи «торчат августейшие усы».

<sup>95</sup> См.: Дискуссия 1936а; Дискуссия 1936б.

<sup>96</sup> Аноним 1936в. Эта статья не удостоилась той же известности, что и передовица о «Леди Макбет Мценского уезда» — в частности потому, что подвергнутый в ней критике трехактный балет «Светлый ручей», соч. 39 (его премьера в МАЛЕГОТ состоялась 4 июня 1935 г., а 30 ноября того же года он пошел на сцене Большого театра), действительно, не относится к заметным достижениям Шостаковича. На этот раз композитору досталось главным образом не за «какофонию» или «формализм», а

нозначными. Трудно не согласиться с жестоким, но справедливым суждением упомянутого выше Р. Тарускина: неприятности с «Леди Макбет» отучили Шостаковича от привычки к классовой ненависти (или, по меньшей мере, от терпимого отношения к такой ненависти) и способствовали гуманизации его творчества<sup>97</sup>. Видимо, Шостаковичу нужно было на собственном опыте почувствовать, что значит быть отверженным, чтобы написать конец Четвертой симфонии, а тем более — медленную часть и финал Пятой.

Итак, сам Шостакович вышел из истории с «Сумбуром вместо музыки» с относительно приемлемыми (если воспользоваться военной терминологией) потерями. Вместе с тем гонения на Шостаковича привели к косвенным жертвам, о которых здесь было бы несправедливо не упомянуть. Прежде всего это композиторы Гавриил Попов, Валерий Желобинский, Генрих Литинский, подвергшиеся особенно свирепой проработке со стороны начетчиков во время «дискуссий», организованных по следам статей в «Правде».

Генрих Ильич Литинский (1901—1985), заведующий кафедрой композиции Московской консерватории с 1932 года, стал объектом внимания борцов против формализма еще в 1934 году<sup>98</sup>. Его сонатам для скрипки соло, виолончели соло, скрипки и виолончели (все три вышли из печати в 1933 г.) инкриминировалась, в частности, стилистическая близость к фуге из Hammerklavier-сонаты Бетховена, последняя же была оценена как плод «засушенного и схоластического “рационализирования”»<sup>99</sup>. Надо сказать, что этот «комплимент» Литинскому, будучи преувеличенным, не совсем бессмыслен, ибо все три его Сонаты — мастерски выстроенные, технически интересные, художественно полноценные вещи в духе немецкого академизма рубежа веков. «Перековка» Литинского началась примерно в то же время сочинением квартета на туркменские темы. Литинский не имел ничего общего с Шостаковичем ни в творческом, ни в административном смысле. Однако в 1936 году он, что называется, попался под горячую руку, и ему охотно припомнили былые грехи. В частности, один из ораторов на московской дискуссии (И. Рыжкин) охарактеризовал его как формалиста еще более не-

---

за отсутствие классового чутья: его упрекали в том, что для балета на колхозную тему («Светлый ручей» — название колхоза, в котором происходит действие) он широко воспользовался музыкальным материалом, позаимствованным из балета «Болт», посвященного индустриальной теме. История создания и перипетии постановки этого опуса подробно освещены в работе: Барсова 1997б.

<sup>97</sup> Тарускин 1989, с. 40.

<sup>98</sup> См. «классическую» в своем роде статью — прообраз многих позднейших инвектив против так называемого формализма: Острецов 1934.

<sup>99</sup> Там же, с. 12.

исправимого, чем сам Шостакович<sup>100</sup>, а другой оратор (В. Мурадели) обвинил его в тлетворном влиянии на вверенных его попечению молодых композиторов<sup>101</sup>. Дальнейшая биография Литинского складывалась непросто<sup>102</sup>; хотя он пользовался репутацией крупного педагога и музыкального «миссионера» (в частности, он стал автором первых якутских оперы и балета), ему так и не удалось добиться сколько-нибудь заметных успехов в оригинальном творчестве.

Имя Валерия Викторовича Желобинского (1913—1946) в наше время прочно забыто. Тем не менее к 1936 году этот выпускник Ленинградской консерватории по классу В. Щербачева был уже автором двух опер, не без успеха поставленных в МАЛЕГОТ. Одна из них, «Камаринский мужик», повествует о крестьянском восстании под руководством Ивана Болотникова, тогда как вторая, «Именины», представляет собой адаптацию «обличительной» повести Н. Павлова, малоизвестного писателя прошлого века. Хотя либретто опер Желобинского бездарны (имя их автора — Осипа Брика — говорит само за себя), обе они, насколько можно судить по опубликованным клавирам, содержат немало добротного музыкального материала. В 1936-м Желобинскому жестоко досталось как эпигону Шостаковича и Соллертинского<sup>103</sup>; в последующие годы он не создал ничего значительного.

Особенно драматическим оказался случай другого представителя щербачевской школы, ленинградского композитора Гавриила Николаевича Попова (1904—1972), чья трехчастная Первая симфония, завершенная в 1932 году, стала, кажется, первым музыкальным произведением советского композитора, официально запрещенным к исполнению высокой государственной инстанцией. Премьера симфонии Попова состоялась в Ленинграде 22 марта 1935 года под управлением Ф. Штидри, после чего ленинградский Облрепертком наложил вето на ее дальнейшие исполнения (грозная официальная формулировка гласила: «недопустимо исполнение [этого произведения] как отражающего идеологию враждебных классов»<sup>104</sup>). За симфонию вступались Прокофьев, Асафьев, Шебалин, Шапорин, но все их старания оказались тщетны<sup>105</sup>. В «дискуссиях» 1936 года симфония Попова поминалась недобрым словом почти так же часто, как «Леди Макбет Мценского уезда». Воскрешенная только в 1989 году

<sup>100</sup> Дискуссия 1936а, с. 44.

<sup>101</sup> Там же, с. 53.

<sup>102</sup> См.: Чугаев 1986; Якубов 1990.

<sup>103</sup> См., в частности: Дискуссия 1936б, с. 30.

<sup>104</sup> См.: Попов 1986, с. 260 (запись из дневника композитора от 25 марта 1935 г.).

<sup>105</sup> О злключениях Первой симфонии см.: Там же, с. 362—363, 402—404 (примечания З. Апетян). См. также: Ромашук 1985.

дирижером Г. Проваторовым, Первая симфония Попова — произведение высоких достоинств; ниже у нас еще будет повод сказать о ней несколько слов. Напомним, что судьба Второй симфонии этого композитора — безусловно, одной из лучших советских симфоний военных лет — тоже оказалась не слишком счастливой: хотя сразу после войны она была неосторожно удостоена Сталинской премии, в 1948 году ее все же внесли в проскрипционный список. Попов оказался единственным, не считая Шостаковича, композитором, пострадавшим во время обеих больших сталинских проработочных кампаний в области музыки. Нанеся удар по Попову, советская бюрократическая машина сломала хребет художнику, который вполне мог бы стать одним из крупнейших русских симфонистов XX века<sup>106</sup>.

Во время «дискуссий» активно склонялись имена близких Шостаковичу музыкальных критиков — Соллертинского, М. С. Друскина, А. С. Рабиновича<sup>107</sup>, но никто из них не имел по-настоящему крупных неприятностей. Самой же трагической жертвой «Сумбура вместо музыки» стал человек, не имевший никакого отношения ни к Шостаковичу, ни к «Леди Макбет», ни к музыке вообще, — писатель Леонид Добычин, покончивший с собой после собрания ленинградских литераторов, устроенного в марте 1936 года в знак солидарности со статьями «Правды» и посвященного главным образом разгрому его «формалистической» прозы<sup>108</sup>.

\* \* \*

С сентября 1935 года Шостакович работал над вторым — после «Леди Макбет» — монументальным замыслом 1930-х годов, Четвертой симфонией, соч. 43. Симфония была завершена в мае следующего года; иначе говоря, разгром оперы практически не повлиял на процесс ее сочинения (хотя и, скорее всего, отразился на облике ее финала). Среди четырнадцати опусов, отделяющих оперу от симфонии, только четыре относятся к области чистой музыки, не имеющей отношения ни к театру, ни к кино. Это цикл Двадцати четырех прелюдий для фортепиано (декабрь 1932—март 1933), Первый концерт для фортепиано с оркестром (март—июль 1933), Соната для

---

<sup>106</sup> Напомним, что Попов приобрел европейскую известность в 1927 г. благодаря Септету для флейты, кларнета, фагота, трубы, скрипки, виолончели и контрабаса, изданному венским Universal Edition (впоследствии это произведение было переименовано в «Камерную симфонию»). В первой половине 1930-х гг. он активно сотрудничал с Мейерхольдом. Теперь уже мало кто помнит о том, что именно Попов был автором музыки к знаменитому «Чапаеву» братьев Васильевых (1934).

<sup>107</sup> См.: Аноним 1936 г.

<sup>108</sup> Об истории с Добычиным см.: Каверин 1997, с. 209 и след., 517 и след.

виолончели и фортепиано (август—сентябрь 1934) и Пять фрагментов для оркестра (9 июня 1935). Первые три из этих опусов были написаны Шостаковичем специально с целью расширения собственного пианистического репертуара и уже в 1930-е годы звучали и комментировались достаточно часто, тогда как Пять фрагментов впервые были исполнены только в 1965 году (в Ленинграде, под управлением И. Блажкова).

Двадцать четыре прелюдии, соч. 34, представляют все мажорные и минорные тональности, а их порядок отражает структуру квинтового круга (в точности как в двадцать восьмом опусе Шопена). В специальной литературе этот цикл иногда трактуется как сочинение второстепенное и, пожалуй, не слишком репрезентативное для Шостаковича. К числу немногих по-настоящему серьезных страниц цикла принято относить траурную Прелюдию ми-бемоль минор (№ 14)<sup>109</sup>, которая десятилетие спустя была оркестрована для фильма «Зоя» («Кто она?»). Все же представляется, что прелюдии занимают в контексте творчества Шостаковича достаточно весомое положение — хотя бы потому, что в этом цикле вновь, и притом достаточно неожиданно, обнаружились его «акмеистические» устремления. Вспомним процитированные в главе 1 настоящей работы слова об установке «на отсылку к уже описанному прецеденту, к цитате, аллюзии», присущей в особенности петербургскому тексту русской культуры и достигшей своего высшего выражения в акмеизме. В этом смысле цикл прелюдий можно считать образцовой «петербургской» композицией. На изобилие разного рода отсылок в этом цикле обратил внимание уже один из первых его комментаторов, М. С. Друскин, усмотревший более или менее отчетливые «намекы» на Прокофьева в № 1<sup>110</sup> и 8, на Р. Штрауса — в № 3, на Шопена — в № 7 (источником для которого, по М. Друскину, мог послужить Этюд до диез минор из соч. 25) и № 10<sup>111</sup>, наконец, на Чайковского — в № 13 (аллюзия на марш из «Щелкунчика») и № 22<sup>112</sup>. К. Майер отметил одну из самых ярких отсылок во всем цикле: к Гавоту из соч. 32 Прокофьева в № 24<sup>113</sup>. Продолжая в том же духе, мы могли бы найти и другие прототипы тематических и формальных идей цикла — у Стравинского, Мендельсона, Черни, Бетховена. Стоит заметить,

<sup>109</sup> Ср., в частности: Мак-Доналд 1990, с. 83—84; Майер 1994, с. 192.

<sup>110</sup> Другой комментатор довольно остроумно назвал тему этой прелюдии «воспоминанием о “Шехеразаде” на фоне альбертиевых басов» (Стивенсон 1982, с. 95).

<sup>111</sup> Там же (с. 96) о № 10 сказано, что это «не столько Шопен, сколько Филд».

<sup>112</sup> Друскин 1935б, с. 58.

<sup>113</sup> Майер 1994, с. 192. На стилистическое родство этого гавота (написанного в 1918 г.) с музыкой Шостаковича было указано еще в работе: Должанский 1967, с. 434 и след.

что обаятельная мелодия Прелюдии № 10 — одной из самых популярных пьес цикла — обнаруживает неожиданное сходство с типично «блатной» темой Танца ломового из третьего акта балета «Болт» (см. примеры 2.18а и б).

В композиционных решениях отдельных пьес и цикла в целом Шостакович достаточно откровенно, хотя и своеобразно, ориентируется на шопеновский опус 28. Основным формообразующим принципом цикла смело можно признать принцип максимальной непохожести каждой отдельно взятой пьесы на своего аналога из одноименного цикла Шопена по всем поддающимся сопоставлению параметрам — форме, фактуре, темпу, масштабу, динамическому профилю. Стилистика прелюдий обнаруживает весьма ошутимое влияние Хиндемита. Оно запечатлелось в характере звуковысотных конфигураций многих пьес, в том, с какой подчеркнутой педантичностью в начале каждой прелюдии демонстрируется ее основная тональность, чтобы затем раствориться в «эристических модуляциях» и только в самом конце столь же «эристически» утвердиться вновь (единственное исключение — Прелюдия № 4 в форме трехголосной фугетты, где случайных знаков альтерации почти нет). При этом в цикле прелюдий можно найти набор оборотов и приемов, присущих именно Шостаковичу: богатую коллекцию ладов с «раздвоенными ступенями»<sup>114</sup>, преимущественно восьмиступенных и чаще всего «усугубленно минорных» (отсюда — изобилие уменьшенных октав, выступающих в функции своего рода привилегированного интервала), целый ряд гротескных карикатур на известные музыкальные жанры<sup>115</sup> (мера «карикатурности» во всех случаях значительно уступает той, которая была свойственна фортепианным пьесам цикла «Афоризмы»), прием многократного, нарочито монотонного повторения элементарных фигур аккомпанемента, наконец, «эффект Четвертой Малера» в разнообразных вариантах (см. в особенности Прелюдии № 2, 6, 15).

За циклом Прелюдий последовали, как уже было сказано, **Первый фортепианный концерт** до минор, соч. 35 (состав оркестра в этом концерте ограничивается струнными и трубой *obbligato*), и Со-

<sup>114</sup> См.: Там же, с. 405 и след. О ладовых структурах, использованных в цикле Прелюдий, см. в книге: Дельсон 1971, с. 53—55.

<sup>115</sup> Р. Стивенсон педантично перечисляет жанровые прототипы всех прелюдий. В частности, для № 6 это полька в венском («малеровском») духе, для № 3 и 7 — песня без слов, для № 9 — тарантелла, для № 19 — баркарола, для № 20 — военный (и воинственный по духу) марш (Стивенсон 1982, с. 96). Во многом Стивенсон фактически повторяет В. Дельсона, который вдобавок усматривает в № 2 испанский колорит, в № 10 — нечто «шарманочное», а в № 16 — влияние Дунаевского (Дельсон 1971, с. 58 и след.).

ната для виолончели и фортепиано ре минор, соч. 40. Оба произведения быстро приобрели относительную популярность, которая сохраняется за ними поныне. Однако нельзя сказать, чтобы они принадлежали к крупным удачам Шостаковича или раскрывали какие-либо существенные грани его индивидуальности. Четырехчастный Первый фортепианный концерт (1. *Allegro moderato*—*Allegro vivace*; 2. *Lento*; 3. *Moderato*; 4. *Allegro con brio*—*Presto*) — одно из самых «центонных» произведений Шостаковича; комментаторы обнаруживают в нем скрытые или явные цитаты из самых разных композиторов-классиков и современников, а также из популярного репертуара эпохи, вплоть до уличных песенок. Перечислять эти цитаты и указывать на их источники имело бы смысл в том случае, если бы предпринятая здесь игра разнородными «знаками ценности» была не столь поверхностной или хотя бы немного более остроумной. Соната, также четырехчастная (1. *Allegro non troppo*; 2. *Allegro*<sup>116</sup>; 3. *Largo*; 4. *Allegro*), имеет репутацию произведения «романтического» и скорее бесконфликтного, что в применении к музыке Шостаковича едва ли не синонимично бесцветному. Относительно ярким тематическим профилем наделены четные части сонаты, прежде всего финальное рондо. В примере 2.19 показан его рефрен в ритме гавота; он представляет собой наглядный образец усугубленного минора Шостаковича с факультативно пониженными второй, пятой и восьмой/первой ступенями.

Более интересны Пять фрагментов для оркестра, соч. 42, — серия коротких пьес, каждая из которых наделена индивидуальным тембровым обликом. В первом фрагменте (*Moderato*) участвуют малая флейта, гобой, английский рожок, малый кларнет, бас-кларнет, фагот, контрафагот, две валторны и арфа; во втором (*Andante*) — малая флейта, флейта, гобой, малый кларнет, кларнет, фагот, две валторны, труба, тромбон, туба, арфа, контрабасы; в третьем (*Largo*) — арфа и струнные; в четвертом (*Moderato*) — гобой, кларнет, фагот, а также валторна (в самом начале и конце) и струнные (только в самом конце); наконец, в пятом (*Allegretto*) — флейта, кларнет, бас-кларнет, малый барабан, скрипка соло и контрабас соло. Первая и вторая пьесы жанрово неопределенны; третья в первом приближении представляет собой хорал; четвертая пьеса — абсолютно диатоническая (без единого знака альтерации) трехголосная фугетта; пятая — гротескный, в духе «Истории солдата», вальс для концертирующей скрипки. По утверждению Э. В. Денисова, Пять

<sup>116</sup> Хотя эта часть не имеет подзаголовка, сам автор по меньшей мере однажды (во вступительном слове к исполнению сонаты по радио, 1939) назвал ее менуэтом. См.: Крюков 1996, с. 164.

фрагментов — «единственный у Д. Шостаковича пример камерной трактовки оркестра, не считая “Носа”»<sup>117</sup>. Уместно вспомнить еще один пример из раннего творчества Шостаковича — уже знакомые нам японские романсы, где большой оркестр трактуется скорее как расширенный камерный. В Пяти фрагментах — так же как ранее в японских романсах — Шостакович избегает громкой динамики и быстрых темпов. Подобно романсам, Пять фрагментов впервые прозвучали только в середине 1960-х годов, в эпоху повышенного интереса к камерным миниатюрам для нетрадиционных, изобретаемых каждый раз заново инструментальных составов.

\* \* \*

В музыковедческой литературе принято трактовать Четвертую симфонию до минор, соч. 43, как самую «малеровскую» из всех симфоний Шостаковича<sup>118</sup>. В этом есть свой резон. Совершенно малеровски выглядит состав оркестра (6—4—6—4; 4—8—3—2 плюс большая батарея ударных, две арфы и струнные). Очень заметно влияние Малера во второй части, тема которой представляет собой самый настоящий лендлер, а также в траурном марше «в манере Калло»<sup>119</sup> из третьей части. Наконец, с Малером отчетливо ассоциируются масштабы этого симфонического монстра (первая и третья части Симфонии длятся примерно по полчаса, тогда как относительно короткое «интермеццо» между ними — около десяти минут) и его откровенно «аклассический»<sup>120</sup> облик. Вместе с тем Четвертая — не только самая «малеровская», но и самая, так сказать, «поповская» симфония Шостаковича. Мне кажется, что существует достаточно отчетливая интертекстуальная связь между первой частью этого произведения и первой частью Первой симфонии Гавриила Попова, которая, как мы уже знаем, была формально запрещена в 1935 году как произведение, прямо враждебное советской действительности.

Первая симфония Попова (соч. 7) трехчастна: 1. *Allegro energico* (длительностью свыше двадцати одной минуты); 2. *Largo con moto e molto cantabile* (тринадцать с половиной минут); 3. *Finale. Scherzo e coda* (семь с половиной минут)<sup>121</sup>. С Четвертой симфонией Шоста-

<sup>117</sup> Денисов 1967, с. 493.

<sup>118</sup> Орлов 1961, с. 59—60; Сабинаина 1976, с. 99.

<sup>119</sup> Сабинаина 1976, с. 111.

<sup>120</sup> Известный термин И. А. Барсовой, введенный ею специально для характеристики стиля симфоний Малера. См.: Барсова 1975, с. 14 и след.

<sup>121</sup> Длительность частей указана согласно диску, на котором зафиксирована единственная на сегодняшний день запись этого произведения (фирма Olympia, OCD 576, дирижер Г. Проваторов, запись 1989 г.).



ковича ее роднит не столько трехчастность как таковая, сколько гигантские масштабы, тематическая перенасыщенность, неистовый характер первой части. Можно смело утверждать, что со времени «Весны священной» русская симфоническая музыка не знала столь яркого сочетания фовистической экстравагантности с богатством и разнообразием, даже изысканностью инструментальной фактуры, полифонии, мелкой ритмической работы (даже «Скифская сюита» и первая часть Второй симфонии Прокофьева на этом фоне кажутся изделиями сравнительно традиционными и в то же время грубовато сработанными). К этой части вполне применимы слова, сказанные о произведении, которое некогда считалось эталоном своего рода эзотерического фовизма в музыке: «Великолепно стилизованный кошмар, кошмар гигантов»<sup>122</sup>. Впрочем, с точки зрения языка *Allegro energico* Попова имеет мало общего как со Стравинским, так и с Варезом и в большей степени родственна, пожалуй, «Чудесному мандарину» Бартока. Формально первая часть Первой симфонии Попова восходит к архетипу сонатного аллегро, но многочисленные сдвиги и отступления от сонатной «фабулы» делают связь этой части с названным архетипом по существу мнимой («эристической»). Вторая, медленная часть также замечательна в своем роде, между тем как третья — относительно стандартный, непропорционально короткий мажорный финал — несколько снижает общее впечатление; об этих частях мы не будем говорить, поскольку между ними и Четвертой симфонией Шостаковича никаких существенных параллелей не просматривается.

Надо отметить, что Шостакович неоднократно высказывался по поводу Симфонии Попова в самых положительных тонах. Одним из первых, еще до публичного исполнения симфонии, он охарактеризовал ее в печати как «выдающееся произведение»<sup>123</sup>. Немного времени спустя, на обсуждении симфонии в Ленинградском отделении Союза композиторов, он выступил как ее «большой и горячий поклонник»<sup>124</sup>. По свидетельству И. Д. Гликмана, уже после смерти Попова он говорил о Первой симфонии как о произведении, в ко-

---

<sup>122</sup> Отзыв французского композитора Флорана Шмитта об «Аркане» Эдгара Вареза для большого оркестра (1927) цитируется по изданию: Уэллетт 1981, с. 110.

<sup>123</sup> Шостакович 1933а, с. 121.

<sup>124</sup> См.: Попов 1986, с. 357 (обсуждение состоялось 30 апреля и 8 мая 1933 года). Надо сказать, что до 1935 года мнение о симфонии Попова как о крупном достижении советского симфонизма разделяли и другие критики; см., например: Иохельсон 1934, с. 18; Богданов-Березовский 1934. Еще раньше, в ноябре 1932 года, она удостоилась второй премии на конкурсе, посвященном 15-летию Октябрьской революции (первая премия не была присуждена, а вторую, помимо Попова, получили Ю. Шапорин за Симфонию до минор и В. Шебалин за симфонию «Ленин»).

тором было «очень много хорошего», и сожалел, что ее погубили «борцы с формализмом»<sup>125</sup>. Позволю себе предположить, что присущий Шостаковичу дух соревнования (о нем мы уже говорили в связи с творчеством 1920-х гг. и, в частности, в связи с параллелью «Шостакович—Мосолов») отчасти повлиял на его решимость попробовать свои силы в сфере монументального симфонизма, где его старший коллега достиг столь впечатляющего результата. Конечно, высказанная здесь гипотеза не поддается безусловному подтверждению — разве что кто-нибудь найдет в тексте Четвертой симфонии Шостаковича прямые цитаты из симфонии Попова или достаточно внятные намеки на нее (мне этого сделать не удалось). В пользу гипотезы говорят лишь такие косвенные обстоятельства, как хронологическое соседство обеих симфоний, взаимная симпатия их авторов и, в особенности, объединяющий оба произведения пафос преодоления всяческих пределов и стремления к невозможному, столь рискованный в условиях советской действительности 1930-х годов.

Первую часть своей симфонии (*Allegretto poco moderato*) Шостакович, подобно Попову, строит как гигантский — объемом в 1045 тактов — конгломерат эпизодов, имеющий скорее условное отношение к архетипу сонатного аллегро. Членение целого на разделы выглядит, в общих чертах, следующим образом<sup>126</sup>:

Экспозиция			
До ц. 31 (такты 1—260): главная партия (с преобладанием четных метров)			
До ц. 6 (такты 1—36): короткая (5 тактов) «интродук- ция» и собст- венно главная партия (условно — «марш»)	До ц. 13 (такты 37— 108): средний раздел глав- ной партии (структурно рыхлый, в переменном метре)	До ц. 24 (так- ты 109—206): возвращение в ис- ходную тема- тическую сферу, движение к первой большой кульминации главной партии и последующий спад	До ц. 31 (такты 207—260): еще один структурно рыхлый эпизод, от- меченный появлением нового тематического материала (в перемен- ном метре), затем — движение ко второй большой кульминации главной партии

<sup>125</sup> Шостакович—Гликман 1993, с. 287.

<sup>126</sup> Представленная здесь схема в основном воспроизводит анализ этой части, осуществленный в работе: Сабинаина 1976, с. 99 и след.

Экспозиция (продолжение)

До ц. 51 (такты 261—475): побочная партия (с преобладанием трехдольного метра)

До ц. 36 (такты 261—333): первое проведение темы	До ц. 40 (такты 334—371): второе прове- дение темы	До ц. 48 (такты 372—445): третье проведение темы с последующим вторжением моти- вов главной партии	До ц. 51 (такты 446—475): четвертое, кульмина- ционное проведение темы в крайне низ- ком регистре орке- стра
--------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Разработка

До ц. 63 (такты 476—578): полька — свободная вариация марша глав- ной партии	До ц. 72 (такты 579—688): четырёхго- лосное фугато для струнных (Presto, 2/4) <sup>127</sup>	До ц. 80 (такты 689—778): шествие — еще одна свободная вариация марша главной партии, основная кульми- национная зона разработки и всей части	До ц. 92 (такты 779—905): вальс-скерцо, включающий мотивные элементы как главной, так и побочной партий. Начало раздела — аллюзия на «Жизнь героя» Р. Штрауса <sup>128</sup> (неточная ци- тата одного из мотивов, рисующих врагов героя)
------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Реприза/кода

До ц. 96 (такты 906—936): варьирован- ное по- вторение интродукции и сжатая реприза те- мы по- бочной партии, ко- торая изло- жена здесь в четном метре (6/8)	До ц. 99 (такты 937—971): интерлюдия: соло английского рожка с преобладанием метра 3/8, основан- ное, в частности, на элементах «лирического» сред- него раздела глав- ной партии и на некоторых других, преимущественно второстепенных тематических эле- ментах	До ц. 101 (такты 972—986): еще одно проведение те- мы побочной партии, на этот раз в исход- ном метре 3/8	До ц. 103 (такты 987—1005): восстановление метра 4/4: интерлюдия, тема- тически родственная предыдущей (соло скрипки). До ц. 107 (такты 1006—1030): последнее проведение марша главной партии (соло фагота, затем дуэт фаготов); (такты 1031—1045): заклучение
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

<sup>127</sup> В музыковедческой литературе это так называемое фугато справедливо сравни-  
вают с мнимо полифоническим (по существу — квазиаллеаторическим) эпизодом «нарас-  
тающего брожения» из Второй симфонии. См., в частности: Сабина 1976, с. 107.

<sup>128</sup> См.: Пульчини 1988, с. 146.

Как и в первой части Первой симфонии, марш главной партии здесь противопоставлен трехдольной теме побочной партии, которая к концу первого проведения, а особенно при втором проведении обнаруживает жанровые признаки медленного вальса. В примере 2.20 показан исходный вариант темы-марша; читатель обратит внимание на раздвоенную (с дорийским оттенком) шестую ступень до минора, на «ритм Бориса Тимофеевича» в четвертом и шестом тактах и на реминисценцию «мотива насилия» из «Леди Макбет» в конце периода. В примере 2.21а приведен исходный вариант темы побочной партии, а в примере 2.21б — начало третьего проведения той же темы (ц. 40), выглядящее как реверанс в сторону Малера (ассоциация с вступлением к первой части симфонии «Титан» кажется совершенно очевидной; ср. также ц. 99, где тот же контрапункт проходит у струнных<sup>129</sup>). По ходу развития здесь, как и в Первой симфонии, темы обмениваются интонациями и ритмами, образуя «гибридные» формы (яркие случаи — после ц. 80, где интонации темы главной партии предстают в трехдольном контексте, и после ц. 93, где интонационный рисунок побочной партии накладывается на четный метр; см. примеры 2.22а и б). Но в отличие от Первой симфонии, да и вообще от любой настоящей сонатной формы, диалектика двух тем не выступает здесь в качестве существенного фактора развития. Главная и побочная партии являются таковыми прежде всего для глаз; обширные пространства, заполненные материалом явно постороннего по отношению к обеим основным темам происхождения, а также смысловая и образная изменчивость тематизма («темы трансформируются необычайно свободно, не будучи связаны каждая со своим образом или даже образной сферой»<sup>130</sup>) делают сонатность первой части Четвертой симфонии в полном смысле слова «эристической», то есть — напомним значение этого термина по Д. Гойовы — вроде бы присутствующей, осязаемой, но по сути недействительной, поскольку лишенной интегрирующего стержня<sup>131</sup>.

<sup>129</sup> Ср.: Редепеннинг 1994, с. 166.

<sup>130</sup> Орлов 1967, с. 167. Ср. сходное наблюдение, относящееся, впрочем, к симфонии в целом: в ней «практически нет ни одной сколько-нибудь значительной темы, которая не подвергалась бы глубокой трансформации. Почти все темы здесь — оборотни, истинное лицо которых нелегко разглядеть»: Валькова 1997, с. 220.

<sup>131</sup> В связи с формальной концепцией этой части стоит процитировать следующее заявление известного теоретика Е. М. Браудо: «В одной из бесед со мной по поводу построения симфонического произведения Шостакович указал, что для него форма сонатного аллегро, рондо и пр. не имеет существенного значения. Существенным представлялось выявление основного диалектического противоречия, охватывающего целые большие куски симфонического произведения, дающего возможность в процессе их развития по-новому освещать музыкально-тематический материал». См.: Дискуссия 1935а, с. 44.

В конечном счете музыковедческий анализ обычного типа, непременно предполагающий более или менее глубокую редукцию наличного материала и сведение его к некоторой обозримой целостности, останавливается перед этой частью в недоумении. В ней можно усмотреть развитие картины мира, воспроизведенной в «Носе» и восходящей, как мы помним, к исконно петербургской традиции видеть мир сквозь призму «несводимой к единству антитетичности и антиномичности» (уместно напомнить, что и Попов по рождению и образованию принадлежал к той же традиции). Соответственно, аналитику остается только прибегнуть к чисто апофатическим терминам и констатировать, что в основе этой музыки лежит поэтика «несводимости к единству», а присущая ей «эристичность» — «не композиционный просчет автора, а отражение идеи разорванности, вопиющей дисгармонии жизни»<sup>132</sup>.

Впрочем, при более критическом взгляде на первую часть Четвертой симфонии в ней можно обнаружить по меньшей мере следующий вполне реальный композиционный просчет: кое-где (например, в среднем разделе главной партии, на значительных пространствах непомерно разросшейся побочной партии, в соло английского рожка незадолго до конца части) тематические конфигурации не в меру вялы и бесхарактерны, что делает музыку, откровенно говоря, довольно скучной. При еще более критическом взгляде в первой части можно усмотреть и другой композиционный недостаток, заключающийся в неподготовленности некоторых кульминаций. Характерны фрагменты между ц. 29 и 31 (переход от главной партии экспозиции к побочной) и между ц. 90 и 92 (переход от разработки к репризе). В обоих случаях подводящая к собственно *Höhepunkt*'у фаза динамического нарастания начинается внезапно, без предыкта, и разворачивается, пожалуй, с чрезмерной интенсивностью. Получающийся в итоге эффект впечатляет, так сказать, на физиологическом уровне (невольно вспоминается хрестоматийное: «Он пугает, а мне не страшно»). Аналогично будет организован подход к главной кульминации всей симфонии, которая наступит ближе к концу третьей части, начиная с 17-го такта после ц. 237. В позднейших симфониях Шостакович, как правило, избегал такого «лобового», чрезмерно простого эффекта.

Ко второй части, *Moderato con moto*, идеально подходит определение «лирическое интермеццо». По тематизму она родственна второй и третьей частям Второй симфонии Малера, основные темы которых, в свой черед, восходят к жанру лендлера. Формальная схема части — двойная двухчастная, A—B—A<sub>1</sub>—B<sub>1</sub>, с кодой на тему A.

<sup>132</sup> Сабина 1976, с. 109.

Раздел А<sub>1</sub> написан в форме вполне традиционного (не «эристическо-го») фугато; на раздел В<sub>1</sub> приходится динамическая кульминация части. Самый оригинальный эпизод «интермеццо» — кода, где на фоне струнных солируют кастаньеты, legno, малый барабан; по характеру письма этот эпизод предвосхищает знаменитый заключительный катарсис Пятнадцатой симфонии.

Наконец, третья часть — это, можно сказать, целая симфония в симфонии, состоящая из четырех больших разделов<sup>133</sup>:

1. Траурный марш, Largo — с ц. 152 до 167.
2. Allegro — до ц. 191.
3. Сюита, складывающаяся из следующих эпизодов:
  - а) короткая полька-скерцо — до ц. 192;
  - б) вальс — до ц. 202;
  - в) марш-скерцо — до ц. 212;
  - г) вальс — до ц. 219;
  - д) галоп (?)<sup>134</sup> — до ц. 227;
  - е) песня<sup>135</sup> — до ц. 233;
  - ж) вальс — до такта 16 после ц. 237.
4. Заключение, состоящее из двух эпизодов:
  - а) «катастрофа» — до ц. 246. Внутренне этот эпизод почти не расчленен; он представляет собой огромную по продолжительности (141 такт на 3/4) и объему звучания кульминационную зону, предваряемую короткой (9 тактов на 2/4) зоной динамического нарастания. Столь же сжата (5 тактов на 3/4) зона послекульминационного спада;
  - б) тихая кода, использующая тематические элементы траурного марша, но в контексте трехчетвертного метра — 234 такта после ц. 246.

Сочинение финала Четвертой симфонии заняло позднюю зиму и весну 1936 года, то есть месяцы, последовавшие за разгромом «Леди Макбет». Вполне можно предположить, что связанные с этим событием переживания запечатлелись в образном строе музыки. Как бы то ни было, финал симфонии заметно отличается от ее первой части по типу письма. Если в первой части все еще ощущался почерк автора «Носа», то здесь, в финале, местами предвосхищаются Пятая и Восьмая симфонии. Траурный марш в начале части и его реминисценции в коде окутывают целое аурой «мужественной скорби, бла-

<sup>133</sup> О членении финала Четвертой симфонии на разделы см. Сабинаина 1976, с. 111—113.

<sup>134</sup> Строго говоря, жанровый профиль этого отрывка недостаточно отчетлив.

<sup>135</sup> Использованный здесь тематизм ассоциируется с бытовыми песнями тридцатых годов. См.: Сабинаина 1976, с. 113.

городной сдержанности трагического чувства»<sup>136</sup>. И все же элемент какого-то странного «пустосмещения» или, если угодно, какой-то причудливой аберрации присутствует даже на самых суровых страницах части.

Финал Четвертой симфонии, больше, чем какая-либо иная из ранних партитур Шостаковича, предрасполагает аналитика к поиску загадочных, скрытых за нотами внемузыкальных смыслов. Биографические обстоятельства, сопутствовавшие созданию этого финала, в последнее время активнейшим образом подстегивают воображение комментаторов; так, в «сюите» из середины части усматривается серия гротескных зарисовок, изображающих травлю композитора после статей «Правды»<sup>137</sup>. Нам не хотелось бы заходить настолько далеко, однако нельзя не признать, что весь финал изобилует разного рода «подмигиваниями», смутными подтекстами, едва замаскированными аллюзиями, которые очень легко настраивают на «литературщину». Нет ли тонко рассчитанного вызова в нарочито фальшивом аккомпанементе траурного марша (где ожидаемая, единственно приличествующая столь почтенному жанру чистая кварта заменена тритоном — см. пример 2.23)? Какой смысл имеет текстуальное совпадение грозной, агрессивной темы первого Allegro, этого прямого предшественника знаменитой «токкаты» из Восьмой симфонии (пример 2.24)<sup>138</sup>, с темой завершающего «сюиту» инфантильного вальса (пример 2.26)<sup>139</sup>? Почему на гребне кульминации Allegro (после ц. 184) вдруг появляется мажорная тема с бодрыми восходящими квартами (см. пример 2.25) — тема, которая до конца части больше не повторится ни в каком виде, но зато неоднократно будет напоминать о себе похожими конфигурациями из позднейших произведений Шостаковича (у нас еще будут поводы говорить о семантическом поле тем этого типа)? Как трактовать переключку флейт в первом из вальсов «сюиты» (такты 8—9 после ц. 197) — прямую цитату «диалога» флейт Тамино и Папагено из финала первого действия «Волшебной флейты» Моцарта? Нужно ли трактовать начало коды (пример 2.27) — то есть, по усто-

<sup>136</sup> См.: Орлов 1967, с. 185.

<sup>137</sup> См.: Мак-Доналд 1990, с. 115; Валькова 1997, с. 226. В. Б. Валькова даже обнаруживает в мелодических конфигурациях польки-скерцо зашифрованную моноподу одного из тогдашних недоброжелателей Шостаковича — Б. Асафьева (As—A—F—E—F—B; см. Валькова 1997, с. 226—227 и 233).

<sup>138</sup> Сходство с «токкатой» становится особенно очевидным после ц. 174. Заметим, что тема Allegro впервые появляется еще в ц. 166, в контрапункте с темой траурного марша. В ее начальной интонации можно усмотреть инверсию синкопированной восходящей терции из главной темы первой части (см. второй такт примера 2.18).

<sup>139</sup> М. А. Сабинина называет этот вальс «кукольным»: Сабинина 1976, с. 113.

явшемуся мнению, один из самых возвышенных, катарсических моментов всего произведения — как осознанную реминисценцию глумливого «Братца Мартина» из третьей части Первой симфонии Малера? Каков символический, внемузыкальный смысл многократно повторяющегося в коде мотива из чистой кварты и тритона (в примере 2.28 представлен один из многих его вариантов, ц. 247), отдаленно родственного известному нам мотиву «недостижимого стремления» из «Леди Макбет» (см. выше, примеры 2.13в—д)<sup>140</sup>? Как понимать то обстоятельство, что «мотив жалобы», дважды фигурирующий в коде симфонии (в ц. 249 и 253, см. пример 2.29а), выглядит здесь как совершенно отчетливая реминисценция лейтмотива нибелунгов из вагнеровской тетралогии (ср. его вариант из четвертой сцены «Золота Рейна», показанный в примере 2.29б) — неужели Шостакович имел в виду современную инкарнацию Альбериха, от которой он недавно получил такой болезненный щелчок? Наконец, какое символическое послание несет последнее событие симфонии — внезапный сдвиг в сторону от, казалось бы, незыблемо утвердившегося в коде до минора (восходящая кварта а'''—d'''' партии челесты)? Как сказано в одном из комментариев, «вопрос челесты, будто заданный вечности, остается без ответа»<sup>141</sup>; безответными остаются и те вопросы, которые мы задаем этому удивительному, нескладному произведению.

Четвертую симфонию нередко воспринимают как звучащую панораму Советского Союза первой половины 1930-х годов. Согласно одному из комментаторов, «ее содержание охватывает, с одной стороны, продолжающуюся и прогрессирующую реализацию идей большевистской революции методами грубого насилия, а с другой стороны — жизнь простых людей с их непрекращающимися страданиями, с их увлечениями <...> с мелочами многотрудного быта <...> с жадной любви <...>. И над этим всем витает вопрос, особенно осязаемый в заключительных тактах симфонии: чем все это кончится?»<sup>142</sup>. Начальная тема симфонии рисуется как «идеально точное воплощение некоей грозной, предельно прямолинейной, фанатичной, но вместе с тем нелепой волюнтаристской силы, бездумно идущей напролом, глубоко уверенной в своей правоте, в своем праве все устоявшееся переустраивать и переламывать, невзирая на любые объективные условия. Эта тема представляется <...> темой “воинст-

---

<sup>140</sup> О том, что этот мотив имел для Шостаковича какой-то серьезный символический смысл, косвенно свидетельствует его появление в «Ночи» — девятой части автобиографической Сюиты на стихи Микеланджело, насыщенной мотивами-символами из произведений прежних лет.

<sup>141</sup> Сабинина 1976, с. 114.

<sup>142</sup> Лаул 1996, с. 145.



вующего коммунизма»<sup>143</sup>. И далее, о траурном марше финала: «Есть основания думать, что это плач о страдающей России»<sup>144</sup>. Во Введении к настоящей работе я уже в общих чертах высказал свое суждение о подобных социологизированных и политизированных интерпретациях. Замечу, что данное прочтение Четвертой симфонии оставляет без ответа по меньшей мере один более специальный вопрос: каков смысл абсолютно неприкрытых отсылок к австро-немецкой симфонической культуре, столь щедро разбросанных по этой «звучащей панораме Советского Союза первой половины 1930-х годов»? Однако его главный, самый очевидный недостаток заключается в том, что оно оставляет за скобками всю мощную метафизическую ауру симфонии. Истоки этой ауры — в расщепленном видении мира, стихийном эсхатологизме, тенденции мистифицировать обыденную реальность и других составляющих глубинно-психологического комплекса, который во Введении был назван гностицизмом. Любые рассуждения в терминах актуальных событий и процессов имеют в лучшем случае косвенное отношение к этой основе основ музыкальной ткани симфонии.

Для обозначения загадочных смысловых ассоциаций, понятных только узкому кругу посвященных, Ю. Тынянов в свое время придумал термин «домашняя семантика»<sup>145</sup>. Как знать, быть может, «непонятность» Четвертой симфонии, ее непроницаемость для герменевтики связана отчасти и с тем, что в ней важную роль играет именно «домашняя семантика»? Если это действительно так, то в контексте творчества Шостаковича Четвертая симфония выглядит как своего рода «Домашняя симфония» или, если угодно, «Жизнь героя» (косвенным аргументом в пользу сказанного может служить отмеченная выше аллюзия на это последнее произведение в конце разработки первой части). Но Шостакович — не Штраус; вместо элегантного, в меру ироничного автопортрета на фоне членов семьи, друзей и почти безобидных врагов он нарисовал картину, которая и в более «вегетарианские» (по слову А. Ахматовой) времена могла бы смутить немало умов. В 1936 же году нужны были другие, совсем другие песни.

---

<sup>143</sup> Там же, с. 146—147.

<sup>144</sup> Там же, с. 147.

<sup>145</sup> См.: Гинзбург 1989, с. 382.

## Глава 3

### ОТ ПЯТОЙ СИМФОНИИ ДО ФОРТЕПИАННОГО КВИНТЕТА

Чистилище тридцать шестого года обернулось для Шостаковича вынужденным снижением творческой активности и вытеснением на периферию культурной сцены советского государства. От обнародования Четвертой симфонии пришлось отказаться на целых четверть века<sup>1</sup>. Созданное Шостаковичем в период между маем 1936 и апрелем 1937 года ограничивается тремя скромными позициями: музыкой к пьесе А. Афиногенова «Салют, Испания!», соч. 44<sup>2</sup>, музыкой ко второй серии историко-революционной кинотрилогии Г. Козинцева и Л. Трауберга о Максиме, соч. 45<sup>3</sup>, и циклом четырех романсов для баса и фортепиано на слова Пушкина, соч. 46. Последний опус был приурочен к мемориальным торжествам 1937 года. Тем не менее его премьера состоялась с довольно существенным опозданием (впервые он прозвучал только в конце 1940 года)<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> История о том, как осенью 1936 г. Шостаковича вынудили распорядиться о прекращении репетиций Четвертой симфонии в Ленинградской филармонии, где ее готовил к премьере дирижер Ф. Штидри, рассказана в: Шостакович—Гликман 1993, с. 12—13 (предисловие И. Д. Гликмана).

<sup>2</sup> Премьера состоялась в Ленинграде в ноябре 1936 г.

<sup>3</sup> Фильм (под названием «Возвращение Максима») вышел на экраны в мае 1937 г.

<sup>4</sup> Судя по выступлению Шостаковича в № 11 журнала «Рабочий и театр» за 1937 г., цикл первоначально задумывался как двенадцатичастный (см.: Шостакович 1980, с. 65). Продолжение последовало только в 1952 г. в виде «Четырех монологов» на слова Пушкина, соч. 91, также предназначенных для баса и фортепиано. К сожалению, оба цикла, содержащие несколько подлинных удач («Возрождение» из соч. 46, «В еврейской хижине...», «Во глубине сибирских руд» и «В последний раз твой образ милый» из соч. 91), исполняются крайне редко. Нетрудно понять, почему в романсе «Во глубине сибирских руд» современные исследователи усматривают один из многочисленных более или менее явных вызовов Шостаковича репрессивному режиму (см., например: Фойхтнер 1986, с. 196; Редепеннинг 1995, с. 208). Не следует забывать, однако, что в советское время музыку на тот же текст создавали и другие композиторы, в том числе закоренелый сталинист Мариан Коваль (романс из цикла «Пушкиниана», 1932—1934, опубликован в 1936).

Все эти месяцы имя Шостаковича на страницах советской печати появлялось редко. Он оказался единственным композитором, подвергнутым персональной критике в программной статье «Советской музыки», приуроченной к пятилетию Постановления от 23 апреля 1932 года.<sup>5</sup> Его заработки резко снизились<sup>6</sup>. К счастью, регламент антиформалистических демаршей зимы и весны 1936 года сам по себе не предполагал более жестких репрессивных мер<sup>7</sup>. Поэтому весной 1937 года Ленинградская консерватория сочла возможным пригласить опального композитора на должность исполняющего обязанности профессора<sup>8</sup> (как хорошо известно, среди его первых учеников был Георгий — впрочем, тогда еще Юрий — Свиридов). 16 ноября 1937 года исполнением своего Фортепианного концерта Шостакович открыл Декаду советской музыки в Ленинграде — ту самую, на которой несколько дней спустя Е. Мравинский впервые дирижировал Пятой симфонией. Еще раньше, в конце 1936 года, Шостаковичу — очевидно, из пропагандистских соображений — было позволено выступить во французском журнале *La revue musicale*<sup>9</sup>. Продолжали поступать заказы на киномузыку. Можно только догадываться о том, насколько интенсивно Шостакович переживал события ежовщины, насколько часто его имя фигурировало в доносах и «оперативных разработках», насколько реальная опасность грозила его жизни<sup>10</sup>. Как бы то ни было, Шостакович остался на

---

<sup>5</sup> Аноним 1937а, с. 17. В статье, в частности, говорится: «Печальный опыт формалистского “новаторства” Шостаковича, композитора очень одаренного, но не понявшего основных и важнейших задач советской музыки <...> показал, что отрыв композитора от жизни народа, от народного искусства может привести лишь к глубоким противоречиям между композитором и действительностью, отнюдь не стимулирующим его творческий рост».

<sup>6</sup> См. письмо к Л. Атовмьяну от 23 ноября (?) 1936 г.: «Наступило у меня <...> некоторое безденежье. Если я раньше зарабатывал по 10—12 тысяч в месяц, то сейчас набегаёт еле-еле 2000—3000»: Шостакович 1997б, с. 75.

<sup>7</sup> Об этой первой, пока еще относительно «вегетарианской» антиформалистической кампании — которая началась в январе с удара по Шостаковичу, а затем распространилась на некоторые другие сферы искусства и идеологии — см. интересное исследование: Максименков 1997. На с. 6 этой работы указывается: «Во время диспутов и дискуссий зимой и весной 1936 года не выдвигались политические обвинения, не было открытых доносов в НКВД и публичных разборок, которые грозили бы участникам арестами».

<sup>8</sup> Звание профессора Шостакович получил в мае 1939 г.

<sup>9</sup> Этот совершенно стандартный автобиографический текст, опубликованный в декабрьском номере журнала за 1936 г., воспроизведен в сборнике: Шостакович 1980, с. 61—62.

<sup>10</sup> Судя по тому, что мы знаем о методах работы ежовского НКВД, особую опасность представляла для Шостаковича его дружба с маршалом М. Тухачевским и музыковедом Н. Жилевым. Напомним, что Николай Сергеевич Жилев (1881—1938) — харизматическая фигура московской музыкальной жизни, эрудит, один из

свободе; вероятно, определенную роль в этом сыграла его принадлежность к одной из трех привилегированных категорий населения, которых тридцать седьмой год коснулся в минимальной степени<sup>11</sup>.

Известен апокрифический рассказ о том, как Сталин ответил какому-то крупному идеологическому начальнику, который жаловался на неуправляемость писательской братии: «Других писателей у меня для вас нет, работайте с такими, какие есть». В этом анекдоте, как в капле воды, отразилось отношение диктатуры к художникам. Мы не склонны всерьез принимать модную ныне упрощенную точку зрения, согласно которой между художником (если только он действительно заслуживал этого звания) и советской властью был возможен только один тип отношений — противостояние, — а любой шаг художника на встречу власти представлял собой не более чем вынужденную (продиктованную прежде всего страхом) диссимуляцию этого противостояния<sup>12</sup>. В действительности власть была живо заинтересована в том, чтобы иметь в своем распоряжении не только заведомо послушную бездарь, но и истинных творцов, с которыми можно было бы нормально «работать», — ибо одна из важнейших стратегических задач режима заключалась в создании солидной культурно-идеологической надстройки и ее комплектации качественными кадрами. По выражению одного из современных исследователей, начиная с 1930-х годов в стране периодически объявлялся «всесоюзный конкурс» на заполнение мест в складывающейся иерархии<sup>13</sup>; людям творческих профессий, в том числе и самым выдающимся, не оставалось ничего иного, как со всей добросовестностью участвовать в этом конкурсе. Очевидно, при этом лучшими, благороднейшими из них двигал не столько голый физиологический страх, сколько нечто большее. Для многих этим

---

самых блистательных профессоров консерватории, серьезно повлиявший на творческое развитие Шостаковича, — был арестован и расстрелян за то, что состоял в дружеских отношениях с Тухачевским. О Жилиеве и его трагическом конце см., в частности: Александров 1990, с. 29—37; Фрид 1991. Нежелательные последствия для Шостаковича могло иметь и его сотрудничество с другими жертвами ежовщины — А. Пиотровским (1898—1938), соавтором либретто балета «Светлый ручей», Б. Корниловым (1907—1938), автором слов «Песни о встречном». О положении Шостаковича в 1937 г. см.: Хентова 1993, с. 24 (здесь перечислены репрессированные родственники Шостаковича); Майер 1994, с. 210—211.

<sup>11</sup> Помимо музыкантов, среди «привилегированных» оказались шахматисты и летчики. Это обстоятельство не без мрачного юмора подчеркивает Ю. Елагин, полагающий, что особое положение представителей этих профессий объяснялось их полезностью в деле укрепления международного престижа советского государства: Елагин 1952, с. 301—302.

<sup>12</sup> По существу, именно на этой точке зрения основаны популярные работы о Шостаковиче, выражающие новую (сложившуюся после 1979 г.) конъюнктуру: Орлов 1996; Ромадинова 1990.

<sup>13</sup> Максименков 1997, с. 19.

«большим» был характерный психологический комплекс советского интеллигента-«попутчика», суть которого нашла свое выражение в «Высокой болезни» Пастернака, в его же стихотворном послании Борису Пильняку или в следующих часто цитируемых прекраснодушных строках:

Ты рядом, даль социализма.  
Ты скажешь — близь? Средь тесноты,  
Во имя жизни, где сошлись мы, —  
Переправляй, но только ты.

В сущности, о том же поэт говорит в другом своем стихотворении:

...весь я рад сойти на нет  
В революционной воле.

Уместно вспомнить и стихи Мандельштама, написанные в воронежской ссылке:

Я не хочу средь юношей тепличных  
Разменивать последний грош души,  
Но, как в колхоз идет единоличник,  
Я в мир вхожу — и люди хороши.

<...> Я должен жить, дыша и большевея <...>

Или (вновь Пастернак):

Столетье с лишним — не вчера,  
А сила прежняя в соблазне  
В надежде славы и добра  
Глядеть на вещи без боязни.

Хотеть, в отличие от хлыща  
В его существование кратком,  
Труда со всеми сообща  
И заодно с правопорядком.

Судя по всему, мало кого смущало то обстоятельство, что этот «труд со всеми сообща» предполагал выполнение сколь угодно безнравственных — в духе сложившегося «правопорядка» — «социальных заказов». Если Пастернак, мучительно рефлексирова, все-таки задавался вопросом: «Но как мне быть с моей грудною клеткой / И с тем, что всякой косности косней?», то для подавляющего большинства его собратьев по разным искусствам такого вопроса не существовало<sup>14</sup>. Во всяком случае, музыкальный мир советской страны

<sup>14</sup> Правда, многим из них, прежде всего литераторам, все равно не удалось избежать репрессий, но это отдельный сюжет, которого мы здесь не можем касаться.

проявил в те годы поистине высочайшую степень политико-идеологического конформизма<sup>15</sup>. Среди представителей этого мира жертв террора оказалось очень мало. Из известных композиторов во время ежовщины пострадал только Мосолов, арестованный в ноябре 1937 года и осужденный на 8 лет лагерей за «антисоветскую агитацию». К счастью, автор «Завода» нашел заступников в лице своих учителей Глиэра и Мясковского, чье ходатайство возымело успех: летом следующего года Мосолов был выпущен на свободу<sup>16</sup>.

Впрочем, вернемся к нашему основному сюжету. Итак, в 1936 году в карьере Шостаковича наступил внезапный и болезненный срыв. Между тем ситуация на музыкальном фронте менялась стремительно и радикально. Все более и более весомо заявляли о себе новые перспективные «кадры»: А. Хачатурян (Первая симфония — 1934, Фортепианный концерт — 1936), Т. Хренников (Первый фортепианный концерт — 1933, Первая симфония, написанная под очевидным, даже слишком очевидным влиянием Первой симфонии Шостаковича, — 1935). Летом 1936 года своего бенефиса дождался один из коллег Шостаковича, И. Дунаевский: присудив ему звание заслуженного деятеля искусств, власть официально признала его «лучшим и талантливейшим» композитором-песенником советской эпохи<sup>17</sup>. Наконец, в том же году в распоряжение власти поступил на редкость ценный новый «кадр» — Прокофьев. Напомним, что его окончательный переезд с семьей в Москву датируется маем 1936 года.

---

<sup>15</sup> Отдадим должное Н. Я. Мясковскому, в чьем отношении к собственной «Колхозной» симфонии (№ 12), написанной под давлением бывших оппонентов из РАПМ и приуроченной к 15-летию Октябрьской революции, преобладало чувство стыда. См. его письмо к Б. Асафьеву от 6 апреля 1932 года: Мясковский 1964, с. 435. Следующая, Тринадцатая симфония (1933) выглядит на этом фоне как выражение покаяния или катарсис; неудивительно, что в своей официальной автобиографии (Мясковский 1936, с. 11) композитор фактически открестился от этого своего трагического детища, которое до 1988 г. в СССР публично не исполнялось. О том, насколько силен был в Мясковском этот «комплекс попутчика», свидетельствует рассказ Шостаковича: «Я был у Николая Яковлевича <...> накануне его смерти <...> он лежал страшно исхудалый, бледный, слабый и вдруг спрашивает тихим-тихим голосом: "Я вот лежу и думаю, неужели все, чему я учил и что делал — *антинародно*? Может быть, есть в этом какая-то горькая правда и мы действительно ошибались?"»: Сабина 1997а, с. 216. Напомним, что смерть Мясковского последовала через два года после пресловутого партийного постановления 1948 г., о котором речь пойдет в главе 5.

<sup>16</sup> См.: Барсова 1989.

<sup>17</sup> Об обстоятельствах возвышения Дунаевского (который пользовался личным покровительством Сталина) см.: Максименков 1997, 167. Характерна реакция Шостаковича на это событие: «Переживаю награждение Дунаевского званием заслуженного [деятеля] искусств. Лично его я очень люблю. Это славный и безусловно порядочный человек. В своем жанре он не лишен талантливости. Но жанр!...» (из письма к Л. Атовмьяну от 14 июля 1936 г.: Шостакович 1997б, с. 75).

Возвращение Прокофьева в сталинский Советский Союз породило волну разного рода спекуляций. Легенда о том, что композитор, эгоцентрически погруженный в мир собственного творчества, имел лишь смутное представление об истинной природе большевистского режима, утратила свою актуальность после публикации его гастрольного дневника 1927 года<sup>18</sup>, где советские нравы охарактеризованы весьма точно и трезво. Причину репатриации Прокофьева следует усматривать не столько в его «слепоте» или эгоцентрическом нежелании видеть реальное положение вещей (подобные объяснения не более убедительны, чем хорошо известные штампы традиционной советской музыкальной историографии о неуклонном отчуждении Прокофьева от Запада, о невозможности для него реализовать там свою тягу к «новой простоте»<sup>19</sup> и т. п.), сколько в стремлении всегда быть первым; по этому поводу уместно напомнить правдоподобный апокриф, приведенный в мемуарах Н. Берберовой: «Будучи в Америке, он [Прокофьев] не раз говорил: “Мне здесь места нет, пока жив Рахманинов, а он проживет еще, может быть, лет десять или пятнадцать. Европы мне недостаточно, а вторым в Америке я быть не желаю”»<sup>20</sup>.

Совместное присутствие Шостаковича и Прокофьева на культурной сцене советского государства определило развитие русской и советской музыки на полтора с лишним десятилетия. С тех пор и доныне имена этих двух композиторов часто произносятся на одном дыхании. Не слишком проникательные критики говорили о молодом Шостаковиче как о «духовном сыне» Прокофьева<sup>21</sup>. После того как между Прокофьевым и Шостаковичем установилось определенное равенство, их сопоставление стало одним из общих мест как отечественного, так и западного музыкознания. Для того чтобы лучше уяснить некоторые важные особенности феноменов Прокофьева и Шостаковича, позволим себе — в подражание тому месту из «Диалогов» Стравинского, где он сравнивает себя с

---

<sup>18</sup> Прокофьев 1991.

<sup>19</sup> Попутно заметим, что в советской литературе принято относить начало советского периода жизни и творчества Прокофьева не к 1936, а к 1933—1934 гг., то есть ко времени, когда основным местом его жительства все еще оставался Париж. Этот искусственный сдвиг в датировке приводит — не без влияния отдельных высказываний самого Прокофьева — к явным аберрациям в некоторых оценках. Как образец простоты именно «советского» типа некритически трактуется, например, одно из безусловно французских по характеру тематизма произведений Прокофьева — Второй концерт для скрипки с оркестром, написанный в 1935 г. специально для французского скрипача Р. Сетанса (см. каноническую советскую биографию композитора: Нестьев 1973, с. 373—374).

<sup>20</sup> Берберова 1996, с. 407.

<sup>21</sup> Ср.: Брюир 1991, с. 175 (первая публикация — Париж, 1933).

Шёнбергом<sup>22</sup>, — представить сравнительную характеристику этих мастеров в виде таблицы:

## ПРОКОФЬЕВ

Стилистически скорее однороден; диатоническая основа музыкальной ткани различима даже в самых тонально усложненных моментах<sup>23</sup>

Преимущественно гомофоничен

«Искусство представления»

«Сама тема важнее того, что из нее может получиться»<sup>25</sup>

Склонность к «индуктивному» принципу сочинения музыки: целое строится как итог сложения отдельных «блоков»<sup>26</sup>

Отсутствие особого интереса к немецкой и австрийской романтической и постромантической симфонической традиции; отчетливо выраженное духовное родство с французской культурой

## ШОСТАКОВИЧ

Склонен к стилистической гетерогенности; диатонические, хроматические, а иногда и атональные структуры могут выступать в весьма неожиданных, парадоксальных сочетаниях

Преимущественно полифоничен

«Искусство переживания»<sup>24</sup>

Тема часто трактуется прежде всего как «предлог» для подробной тематической работы

Склонность к «дедуктивному» принципу композиции: целое выступает как результат последовательного развития исходной идеи или комплекса идей

Почитание Малера; в молодые годы — явная зависимость от полифонического стиля Хиндемита<sup>27</sup>. Отсутствие особого интереса к кому бы то ни было из французских композиторов<sup>28</sup>

<sup>22</sup> Стравинский 1971, с. 109—111. В одной из работ о Шостаковиче приведена во многом аналогичная таблица, где наш композитор по некоторым существенным критериям сравнивается со Стравинским: Линдлар 1986, с. 364—365.

<sup>23</sup> В связи с диатонической основой прокофьевской музыки некоторые теоретики используют термин «пандиатоника», указывающий на преобладание диатонических последовательностей в рамках заполненного хроматического двенадцатитонового поля. См.: Когоутек 1976, с. 96. Описание гармонического языка Прокофьева см. в работах: Скорик 1962; Холопов 1967; Скорик 1969.

<sup>24</sup> Ср.: Арановский 1969, с. 110.

<sup>25</sup> Там же, с. 58.

<sup>26</sup> Ср. там же, с. 62 (в прокофьевской картине мира «действительность складывается из отдельных частей»). Ср. также: Сабинаина 1984, с. 25. Характерен совет, который Прокофьев дал А. Хачатуряну, когда последний, будучи студентом, показал ему наброски своего фортепианного концерта: «Записывайте отдельные пассажи, интересные куски, не обязательно подряд. Потом из этих «кирпичей» вы сложите целое»: Хачатурян 1961, с. 402.

<sup>27</sup> Влияние полифонии Хиндемита на Шостаковича одним из первых, причем скорее в неодобрительном ключе, отметил В. Я. Шебалин. Ср.: Шебалин 1975, с. 52.

<sup>28</sup> Впрочем, в одном из поздних писем к И. Д. Гликману (от 24 июня 1969 г.) Шостакович признался в своей любви к Берлиозу. Адресату письма это признание показалось неожиданным (см.: Шостакович—Гликман 1993, с. 258—259). Вероятно, есть своя закономерность в том, что объектом симпатии Шостаковича в данном случае



Обращения к чужому музыкальному материалу редки (если не считать случаев, когда та или иная заимствованная модель выступает в качестве объекта пародии или служит иллюстративным целям). Эзотерические музыкальные символы, предназначенные для выражения внемузыкальных «идей», отсутствуют

«Аристократичность»

Преобладает мажорный лад

Преобладает ритмика «регулярного акцентного» типа

Чужой музыкальный материал весьма широко используется для выражения того или иного внемузыкального смысла. Многочисленные и разнообразные эзотерические или «приватные» музыкальные символы составляют некое подобие «эзопова языка»

«Простоватость»<sup>29</sup>

Преобладает минорный лад (с тенденцией к эффектам усугубленного минора<sup>30</sup>)

Преобладает ритмика «времяизмерительного» типа<sup>31</sup>

К этому можно добавить несколько штрихов, характеризующих бытовое и социальное поведение обоих композиторов. «Прокофьеву не были свойственны порывы радости или грусти, он отличался сдержанностью и уравновешенностью, интеллект в нем преобладал над импульсивностью»<sup>32</sup> — между тем как Шостакович «всегда оставал впечатление человека чрезвычайно нервного»<sup>33</sup>, и никто не мог «предугадать его настроение и поведение»<sup>34</sup>. Мемуаристы настойчиво подчеркивают, что своими манерами Прокофьев напоминал не столько человека искусства, сколько инженера или предпринимателя. Прочитируем одного из тех, кто хорошо знал Прокофьева в его эмигрантские годы: «Прокофьев смолodu стремился быть лаконичным и избегать всего лишнего как в своей музыкальной, так и в обыденной речи. Но теперь (то есть в 1927 г., во время первого посещения Прокофьевым Советского Союза, — Л. А.) его манера говорить и вести себя показалась его соотечественникам еще более “деловой” и бесстрастной, чем прежде; многие считали, что виною этому было его долгое общение с деловым миром Соединенных Штатов»<sup>35</sup>. Что касается Шостаковича, то его речь, как широко известно, была не слишком упорядоченной и внятной, изобиловала словами-паразитами и ненужными повторами<sup>36</sup>. Прокофьев был хорошим игроком в шахматы и

---

оказался один из тех композиторов-романтиков, в ком сравнительно сильно выразилось «германское» начало.

<sup>29</sup> Ср.: Холопов 19976, с. 452.

<sup>30</sup> Об усугубленном миноре Шостаковича (термин Л. А. Мазеля) см. выше, в связи с анализом первой части Первой симфонии и некоторых других произведений.

<sup>31</sup> См.: Холопова 1971.

<sup>32</sup> Шварц 1983, с. 197.

<sup>33</sup> Воспоминания К. Майера цитируются по: Уилсон 1994, с. 462.

<sup>34</sup> Майер 1994, с. 511.

<sup>35</sup> Серов 1979, с. 140.

<sup>36</sup> Ср.: Майер 1994, с. 497 и след.; Уилсон 1994, с. 462—463.

бридж, тогда как Шостакович предпочитал азартные игры и до преклонных лет оставался фанатичным футбольным болельщиком. Далее, Прокофьев никогда не интересовался педагогической работой (его «служба» в должности профессора-консультанта Московской консерватории с 1932 по 1937 г. была, по-видимому, не более чем синекурой), Шостакович же был выдающимся педагогом.

Впрочем, в ряде отношений Шостакович и Прокофьев похожи. Оба — образцовые представители петербургской традиции<sup>37</sup>, безусловные «западники» и атеисты. Оба отличались исключительной пунктуальностью<sup>38</sup>; видимо, в прямой связи с этим джентльменским качеством находятся такие особенности их музыкального письма, как четкость и лаконичность словесных ремарок, подчеркнуто внимательное отношение к диакритическим знакам, указывающим на фразировку и метр, редкое использование *rubato*. В молодые годы обоим была присуща склонность к эпатажу (Прокофьев называл это «дразнить гусей» — см. главу 1 настоящей работы).

Согласно известной характеристике, которую дал Прокофьев собственному творчеству, последнее представляет собой сочетание пяти основных элементов: классического, новаторского, «токатного» (имеется в виду быстрое, отчетливо ритмизованное движение в духе фортепианной Токкаты, соч. 7, Шумана), лирического и «скерцозно-гротескного»<sup>39</sup>. По существу, то же можно сказать и о творчестве Шостаковича — с той лишь разницей, что у Шостаковича все названные элементы стремятся к более интенсивным, иногда даже экстремальным формам выражения. Так, если у Прокофьева «классическое» отсылает прежде всего к классицизму XVIII и раннего XIX века в его блестящих, энергичных или галантных образцах («Классическая симфония», «Золушка», менюэт из Восьмой фортепианной сонаты), то у Шостаковича этот же типологический элемент чаще ассоциируется с барочными полифоническими конструкциями, увиденными сквозь оптику XIX века (фуга из Фортепианного квинтета, Прелюдии и фуги для фортепиано, начальная тема-эпиграф Пятой симфонии, многочисленные пассакальи). В своем новаторском энтузиазме автор Октябрьской симфонии, «Афоризмов», «Носа», Четвертой симфонии преодолевает границы тональ-

---

<sup>37</sup> Обратим внимание на колоритную деталь, свидетельствующую об их общих корнях: Прокофьев и Шостакович были, кажется, единственными крупными композиторами своего времени, усвоившими обычай записывать партии высоких тромбонов не в теноровом, а в альтовом ключе, как это делал Римский-Корсаков.

<sup>38</sup> Ср.: «Шостакович не только сам был пунктуален до чрезвычайности, но и требовал того же от других; это было одно из немногих качеств, сближавших его с Прокофьевым»: Майер 1994, с. 497.

<sup>39</sup> Ср.: Прокофьев 1961, с. 148—149.

ности и предвосхищает такие авангардистские приемы второй половины столетия, как автоматическое письмо, микрополифония, сверхмногоголосие, музыка тембров; что касается Прокофьева, то он никогда не достигал столь отдаленных сфер, ограничивая свои новаторские притязания политональностью, «многоэтажными» аккордовыми комплексами, экстравагантными оркестровыми находками «Скифской сюиты», Второй и Третьей симфоний, «Стального скока», Кантаты к 20-летию Октября. «Токкатные» оstinатные ритмы у Шостаковича часто поражают своей жестокой неумолимостью; вообще говоря, им скорее чужда грубоватая («скифская») живоальность, столь характерная для «токкат» Прокофьева (финалы двух фортепианных сонат Прокофьева, написанных в военные годы, составляют в этом смысле скорее исключение). Примерно то же можно сказать и о «скерцозно-гротескных» моментах в музыке обоих композиторов — при том, что в данной области сходство между ними особенно велико. Наконец, даже самые возвышенные лирические (или, лучше сказать, «идеальные») страницы музыки Прокофьева нередко кажутся чуть ли не облегченными по сравнению с «божественными длиннотами» медленных частей Шостаковича<sup>40</sup>.

Понятно, что вся эта характерологическая игра в сопоставления не претендует на глубину и должна восприниматься *cum grano salis* (не будем забывать, что сам Стравинский оценивал ее как всего лишь «приятную игру в слова»). Тем не менее из приведенных сравнительных характеристик складывается определенная картина, позволяющая сделать некоторые выводы. В частности, она позволяет лучше понять, почему Прокофьев и Шостакович настолько по-разному отреагировали на драматические события 1948 года. Впрочем, речь об этом пойдет довольно далеко впереди.

\* \* \*

Итак, 1936 год стал переломным в биографии как Прокофьева, так и Шостаковича. В следующем, 1937 году наступивший перелом материализовался в двух монументальных партитурах — Кантате к 20-летию Октября<sup>41</sup> и Пятой симфонии. Характерно, что если

---

<sup>40</sup> Излишне говорить, что стилистический арсенал Прокофьева и Шостаковича далеко не исчерпывается перечисленными пятью ингредиентами. Не вдаваясь в подробности, добавим к ним еще один — условно говоря, «национально-русский» (с эпическим и лирическим уклоном), проявившийся у Шостаковича с некоторым опозданием, преимущественно как альтернатива (до известной степени вынужденная) «новаторскому». Нельзя не отметить, что начиная с Трио, соч. 67 (1944), в искусстве Шостаковича заметную роль стал играть «национально-еврейский» элемент, влиянию которого был подвержен и Прокофьев (Увертюра на еврейские темы, 1919).

<sup>41</sup> Строго говоря, это произведение было заказано Прокофьеву Всесоюзным радиокомитетом еще в 1935 г.

Прокофьев стремился обобщить в Кантате весь свой прежний творческий опыт, то Шостакович в Пятой симфонии, напротив, предпочел весьма радикально дистанцироваться от своего прошлого. Как известно, Пятая симфония Шостаковича снискала оглушительный успех; Кантата же Прокофьева была решительно отвергнута официальными инстанциями.

Здесь мне хотелось бы отвлечься от основного сюжета и сказать несколько слов об этом замечательном творении Прокофьева — несомненно, одном из самых вдохновенных во всем его наследии. В сокращенном виде оно прозвучало в СССР только в 1966 году, в относительно полном — двенадцатью годами позднее; судя по всему, шансов на более частые исполнения у него пока немного<sup>42</sup>. Огромному большинству как любителей музыки, так и профессиональных музыкантов в нашей стране в лучшем случае известно, что речь идет о гигантском по объему и составу исполнителей монстре на слова Маркса, Ленина и Сталина (в западной литературе Кантата Прокофьева, предназначенная для двух хоров и четырех оркестров разных составов, иногда — правда, без особых оснований — сравнивается с вокально-симфоническими фресками Берлиоза<sup>43</sup>).

Драматургическая идея Кантаты основана на схеме сотериологического мифа, о которой говорилось в главе I настоящей работы; в этом смысле Кантата может быть сопоставлена с коллективной ораторией «Путь Октября» (на тексты Маяковского, Блока, Горького и других авторов), сочиненной членами Производственного коллектива студентов научно-композиторского факультета Московской консерватории десятью годами ранее, к предыдущему юбилею революции<sup>44</sup>. Однако в отличие от малообразованных композиторов из ПРОКОЛЛ Прокофьев подошел к теме как полноценно оснащенный европеец. Результат оказался поразительным. Безотносительно к тому, верил ли сам Прокофьев в догматы коммунистической «религии» или нет, он сумел создать великолепную торжественную литургию в десяти частях, шесть из которых — как в католической мессе — вокальны<sup>45</sup>.

---

<sup>42</sup> Сокращенная версия в конце 1960-х гг. была записана на пластинку фирмой «Мелодия» (дирижер — К. Кондрашин). Полная версия впервые появилась на компакт-диске фирмы Chandos в 1992 г. (дирижер — Н. Ярви). Партитура (в том числе и сокращенная) никогда не публиковалась ни в СССР, ни в России.

<sup>43</sup> Ср., например: Лемэр 1994, с. 90.

<sup>44</sup> Об этой оратории (первом советском произведении в ораториальном жанре) и ее авторах А. Давиденко, Б. Шехтере, М. Ковале, З. Левиной и др. см., в частности: Веприк 1929; Рязов 1978.

<sup>45</sup> Напомним порядок частей Кантаты: (1) оркестровое вступление с эпиграфом (без пения) из «Коммунистического Манифеста» Маркса и Энгельса: «Призрак бродит по Европе, призрак коммунизма» (эти слова, написанные в 1848 г., уместно

Эстетически это произведение соответствует скорее идеалам 1920-х годов, когда подобная тематика еще была совместима с некоторой дозой модернизма и артистической экстравагантности. О духе и стиле «мистерий», ставившихся на площадях больших городов в первые годы после революции, напоминают, в частности, некоторые иллюстративные детали: подражания выстрелам и артиллерийским залпам, сирены и т. п. В своей глубинной сущности, однако, Кантата бесконечно далека от простой иллюстративности или плакатности. В ней Прокофьев явно изменяет своему же лозунгу «новой простоты», но при этом делает шаг не столько назад, к уже преодоленному этапу условно-футуристического видения советского общества в духе «Стального скока» (1925), сколько в направлении нового монументального стиля, смело сочетающего в себе любые степени простоты и сложности, от непритязательной диатонической мелодии с деликатным аккомпанементом (как в начале части седьмой, «Победа») до грандиозных, поистине космических столкновений хоровых и оркестровых масс. Позднее элементы этого монументального стиля будут развиты в других «литургических» партитурах Прокофьева — «Здравице» (этом советском эквиваленте *Te Deum*) и, особенно, «Александре Невском».

В отличие от последнего произведения Кантате к двадцатилетию Октября не повезло. Слишком много неопитского энтузиазма и воображения было вложено в эту торжественную литургию, слишком смело и неожиданно были использованы в ней словесные тексты, чтобы труд Прокофьева мог быть одобрен идеологическими службами сталинского режима в 1937 году, когда сам факт переложения на музыку канонизированной классики марксизма-ленинизма навел на подозрение в кощунстве. Неудивительно, что Государственный комитет по делам искусств счел Кантату Прокофьева неприемлемой<sup>46</sup>. Впоследствии часть материала Кантаты была использована в оркестровой «Оде на окончание войны» (которая, впрочем, также не снискала официального признания).

---

трактовать как Слово, с которого началась коммунистическая эра); (2) «Философы», на слова Маркса из «Тезисов о Фейербахе» (1845); (3) оркестровая интерлюдия; (4) «Мы идем тесной кучкой» на слова Ленина из «Что делать?» (1902); (5) вторая оркестровая интерлюдия; (6) «Революция» — самая обширная из всех частей, драматическая кульминация Кантаты с текстами из речей и статей Ленина, датированных осенью 1917 г.; (7) «Победа» на слова из речей и писаний Ленина 1920 г.; (8) «Клятва» на слова речи Сталина у гроба Ленина (1924); (9) «Симфония»; (10) «Конституция» на слова из речи Сталина на Восьмом съезде Советов (1936), принявшем так называемую сталинскую конституцию — этот коммунистический эквивалент Никейского Символа Веры.

<sup>46</sup> См. сообщение очевидца: Гринберг 1968, с. 20—21. См. также: Максименков 1997, с. 234 и след.

Официальный запрет Кантаты Прокофьева логически замкнул цепь, первым звеном которой был запрет Симфонии Попова, а последующими — статьи «Сумбур вместо музыки», «Балетная фальшь» и вынужденный отказ Шостаковича от публичного исполнения Четвертой симфонии. Все эти события как нельзя более красноречиво свидетельствовали о том, что эпоха двадцатых годов с ее увлеченностью новыми формами, экстравагантностью и своеобразным онтологическим антигуманизмом окончательно и бесповоротно ушла в прошлое (как известно, в большинстве других областей культуры и искусства это стало ясно раньше). Эпоха консолидации режима с ее знаменитым лозунгом «жить стало лучше, жить стало веселее» нуждалась в новой эстетике, радикально отрицающей любые «современнические» поползновения и вместе с тем очищенной от чрезмерностей «пролетарского» догматизма<sup>47</sup>. Многие художники так и не смогли адаптироваться к этой смене вех, что привело их к артистической — если не физической — гибели. Случай же Шостаковича может служить великолепной иллюстрацией знаменитых, часто и по разным поводам цитируемых слов Гельдерлина: «Doch wo Gefahr ist, wächst das Rettende auch» — «Где есть опасность, там вырастает и спасение». Чудесное спасение не только для самого Шостаковича, но и — без преувеличения — для всей русской и советской музыки пришло с Пятой симфонией.

\* \* \*

Пятая симфония ре минор, соч. 47, была и, по-видимому, еще долго будет оставаться в высшей степени соблазнительным объектом для любителей выискивать всяческие подтексты, приверженцев музыковедческой «литературщины». Причины этого более чем понятны: экстремальные обстоятельства, предшествовавшие и сопутствовавшие созданию Пятой симфонии, демонстративная орация, устроенная композитору на премьере (которая — напомним — состоялась под управлением Е. Мравинского в Ленинграде 21 ноября

---

<sup>47</sup> Заметим, что одним из побочных проявлений этой смены эстетико-идеологических установок стала кампания критики в адрес давно уже мертвого зверя — РАПМ, — внезапно разгоревшаяся на страницах «Советской музыки» в 1937 г. См., в частности, редакционную статью «Ликвидировать остатки рапмовщины», где лидеры РАПМ — организации, которая еще недавно официально считалась меньшим злом по сравнению с «современничеством» — квалифицируются как «люди, лишённые юмора, угрюмые, сухие начётчики», незаконно орудовавшие «в самом жизнеодеждах из искусств» (Аноним 1937б, с. 14). Параллельно аналогичные кампании проводились в отношении «пролетарских» организаций в других видах искусств. Лидер РАПП Л. Авербах, ставленник РАПМ на посту директора Московской консерватории Б. Шибышевский и некоторые другие деятели пали жертвами Большого Террора.

1937 года, то есть в самый разгар Большого Террора)<sup>48</sup>, уникальное единодушие, проявленное в отношении новой симфонии чиновниками и «рядовыми» слушателями... Тон «литературщины» был задан уже первыми советскими откликами и выступлениями самого композитора. Набор клише, переходивших из одной критической статьи в другую, хорошо известен: «деловой творческий ответ советского художника на справедливую критику», «оптимистическая трагедия», музыкальное повествование об «утверждении оптимизма как мировоззрения», о «становлении личности» в условиях социализма... Десятилетия спустя настало время для толкований не менее сомнительных, но выдержанных теперь уже в ином — условно говоря, антисоветском — модусе; красноречивые образцы читатель найдет в волковском «Свидетельстве», в «Новом Шостаковиче» Мак-Доналда<sup>49</sup>, а также в недавней публикации Р. Лаула<sup>50</sup>. Особенно лакомым кусочком для толкователей оказался финал симфонии. Хотя советская критика желала услышать в нем торжественный оптимистический апофеоз, наиболее пронизательные из числа чиновных слушателей отчетливо слышали нечто иное<sup>51</sup>; в сознании же современных музыкантов и меломанов мажорная, слишком мажорная кода этого финала, кажется, достаточно прочно ассоциируется с кругом образов, очерченным в следующих экспрессивных словах: «Под бесконечно повторяющуюся у скрипок ноту ля, как гвозди вдальблываемую в мозг, под мажорные, победоносные звуки фанфар мы слышим, как вопит и стонет, извиваясь в пытках, насилюемая собственными сыновьями, поруганная Россия»<sup>52</sup>.

На какое-то время попробуем отрешиться от экзегетики, от поиска подтекстов и намеков между строк партитуры, и взглянем на Пятую симфонию как на явление чистой музыки, как на текст в ряду других текстов, рожденных европейской музыкальной культурой. Самое начало первой части симфонии, ее «эпиграф» — см. первые два такта, пример 3.1, — побуждает вспомнить слова, сказанные

---

<sup>48</sup> Ср. свидетельства очевидцев премьеры, в том числе Ю. Б. Елагина (Елагин 1952, с. 221—222) и Л. Я. Шапориной, в чьем дневнике есть такая запись: «Играли в филармонии 5 симфонию Шостаковича. Публика вся выдала и устроила бешеную овацию — демонстративную на всю ту травлю, которой подвергся бедный Митя» (цит. по: Барсова 1996, с. 127).

<sup>49</sup> Образцы связанной с Пятой симфонией «литературщины» подробно комментируются в работе: Тарускин 1995.

<sup>50</sup> Лаул 1996, с. 151 и след.

<sup>51</sup> Ср.: «Общее впечатление от финала не столько светлое, оптимистическое, сколько суровое и грозное»: Хубов 1938, 3, с. 27; «Конец звучит не как выход и тем более не как торжество или победа, а как наказание или месть кому-то... Вызывает чувства тяжелые»: Фадеев 1959, с. 895.

<sup>52</sup> Вишневская 1991, с. 235.

Стравинским по поводу Большой фуги, соч. 133, Бетховена: «Это чисто интервальная музыка»<sup>53</sup>. Термин «интервальная музыка» остается у Стравинского нерасшифрованным; позволим себе предположить, что под этим словосочетанием подразумевается такой способ работы с парадигматическим материалом, когда на роль элемента, по своему рангу соответствующего «мотиву» или «теме» (то есть, обобщенно говоря, элемента, представляющего тот или иной класс элементов, узнаваемых в своей функциональной однородности, и служащего в качестве объекта развития<sup>54</sup>), выдвигается определенный интервал. Последний по ходу произведения подвергается разнообразному варьированию — растяжению, сжатию, обращению, — причем ассоциативная связь между вариантами (иначе говоря, их принадлежность к одному и тому же парадигматическому классу) распознается независимо от того, насколько существенны формальные (внеконтекстные) различия между ними. Достаточно взглянуть на motto Большой фуги Бетховена (пример 3.2а) и проследить за бесчисленными метаморфозами его конструктивного ядра — восходящей уменьшенной септимы — на пространствах этого произведения (очень немногие из них показаны в примере 3.2б), чтобы догадаться, что мог иметь в виду Стравинский<sup>55</sup>.

По-видимому, «интервальная музыка» в этом понимании — феномен достаточно редкий. На ум приходит третья, медленная часть Девятой симфонии Брукнера, где до известной степени аналогичным трансформациям подвергается другая интервальная идея — восходящая нона<sup>56</sup>. Способ работы Шостаковича с начальным интервалом первой части Пятой симфонии — восходящей малой секстой — также позволяет говорить об этой музыке как об «интервальной» *par excellence*. С одной стороны, эта секста выступает в качестве составной части парадигматического элемента большего масштаба — темы-эпиграфа (в нашем примере она обозначена литерой А), которая на протяжении части многократно повторяется в своем полном виде и в разнообразных вариантах. С другой стороны, конструктивное ядро темы (элемент, обозначенный буквой а) — уже не столько как измеряемый в определенном количестве полутонов

---

<sup>53</sup> Стравинский 1971, с. 297.

<sup>54</sup> Ср. дефиницию понятия темы, данную в работе: Ручьевская 1977, с. 8.

<sup>55</sup> Хотя это и не имеет прямого отношения к обсуждаемому здесь кругу вопросов, стоит отметить, что Шостакович испытывал к Большой фуге особую любовь и мог сыграть наизусть любую партию ее переложения для двух роялей. См.: Майер 1994, с. 510.

<sup>56</sup> Л. А. Мазель указывает на ряд других исторических прецедентов темы-эпиграфа Пятой симфонии. Особенно яркие аналогии обнаруживаются с темой жиги из партиты ми минор BWV 830 Баха. См.: Мазель 1986, с. 99 (статья «Главная тема Пятой симфонии и ее исторические связи»).



ход от одной ноты к другой, сколько как некая абстрактная парадигматическая идея, для которой секста служит не более чем факультативным способом реализации, — ведет во многом самостоятельное существование. К этой идее восходят все многочисленные ямбические мотивы первой части. Один из ее самых значимых вариантов — восходящий квартовый ход от доминанты к тонике — впервые появляется в четвертом такте<sup>57</sup>. По ходу первой части этот ход будет многократно повторяться, а в финале он превратится в настоящую *idée fixe*; более того, аналогичную роль он будет играть во многих последующих произведениях Шостаковича. Можно сказать, что в четвертом такте Пятой симфонии завязывается один из увлекательных сюжетов, связанных с музыкой Шостаковича: семантика ямбического восходящего квартового хода как одна из смысловых констант его зрелого творчества<sup>58</sup>.

Помимо элемента *a* и его производных, в эпиграфе симфонии присутствуют еще два важных элемента. Один из них, обозначенный в примере 3.1 литерой *b*, представляет собой нисходящее движение по секундам; освобожденный от вспомогательных тонов, этот элемент двумя тактами ниже откроет первую тему главной партии экспозиции. Другой элемент, обозначенный литерой *c*, уже встречался нам в Скерцо для струнного октета из соч. 11 и в опере «Леди Макбет Мценского уезда», где он выступал в функции «лейтритма» Бориса Тимофеевича<sup>59</sup>. Так же как и ямбический ход на кварту вверх, ритмическая фигура «восьмая + восьмая + четверть» с акцентом на первой и третьей ноте (чаще в умеренно-подвижном темпе) — один из сквозных для всей музыки Шостаковича парадигматических элементов, наделенный собственной семантической аурой; мы еще встретимся с ним великое множество раз.

На трех элементах эпиграфа — *a*, *b* и *c* — базируется львиная доля тематического материала первой части. Ядро первой темы главной партии, как мы только что видели, складывается из производных элемента *b* (в верхнем голосе) и элемента *a* (в аккомпанементе). В другой комбинации все три элемента появляются во второй теме главной партии (после ц. 3, см. пример 3.3; обратим внимание на то, что элемент *a* впервые выступает здесь в своей октавной разновид-

---

<sup>57</sup> Кварта в данном случае «подготовлена именно избеганием этого интервала в эпиграфе, где последовательно фигурируют малая секста <...> квинта, малая терция, большая и малая секунда и прима»: Сабина 1976, с. 122.

<sup>58</sup> До Пятой симфонии этот ход как знак, обладающий специфическим ассоциативным полем, активно эксплуатировался главным образом в прикладной музыке Шостаковича.

<sup>59</sup> На более строгом научном языке эта фигура именуется «активным ритмом суммирования». См.: Мазель 1986, с. 148.

ности). На элементе *a* (также в октавной разновидности и в новом сочетании с *b* и *c*) основан фрагмент, выполняющий функцию «связующей партии» (после ц. 7). Дополнительным фактором, обеспечивающим внутреннее единство главной партии, служат регулярные напоминания об эпиграфе (ц. 2, 6, 8). Тема побочной партии (ее начало показано в примере 3.4) представляет собой сочетание производных элемента *a* (в верхнем голосе) и *c* (в аккомпанементе). Сопоставляя контуры верхнего голоса в этом примере с темой-эпиграфом, мы приходим к лучшему пониманию того, что значит «интервальная музыка»: мелодическая конфигурация темы побочной партии — это эпиграф, данный не просто в ритмическом увеличении (неточном), но и во взаимном смещении и растяжении составляющих его интервалов. Нетрудно убедиться, что по своей сути использованный здесь прием трансформации парадигматического материала мало отличается от того, который мы имели возможность наблюдать на примере Большой фуги. Заметим также, что по своей ритмической структуре тема побочной партии, подобно эпиграфу, регулярна, почти квадратна, что отличает ее от структурно более «рыхлых» тематических построений главной партии и также служит важным фактором, обеспечивающим внутреннее единство всего раздела.

Экспозиция первой части Пятой симфонии, с ее тщательно рассчитанной диалектикой отношений между несколькими темами, восходящими к одному и тому же комплексу мотивных парадигм (в терминах некоторых современных теоретиков можно было бы сказать: к единому *Grundgestalt*<sup>60</sup>), организована в высшей степени строго и рационально. Не будет преувеличением утверждать, что здесь Шостакович выступает как верный продолжатель австро-немецкой традиции, освященной именами Гайдна (периода Парижских, Оксфордской и Лондонских симфоний), Бетховена, Шуберта, Брукнера (читатель согласится, что черты сходства между всеми этими мастерами более фундаментальны, чем различия). Шостакович радикальным образом отходит от того, что отличало начальные

---

<sup>60</sup> Термин *Grundgestalt* («фундаментальная конфигурация»), введенный в музыковедческий оборот Шёнбергом и Веберном, получил известное распространение в музыкальной теории XX в. Чаще всего под *Grundgestalt* подразумевается конфигурация «музыкальных элементов, значимая для формы и структуры произведения и проявляющаяся на его протяжении в разных внешних обликах и на разных структурных уровнях. Во всех своих проявлениях она сохраняет некоторые присущие ей признаки. Последние, однако, варьируются и маскируются с помощью разного рода украшений, развивающих моментов, вставок и/или сокращений, инверсий, увеличений и уменьшений, прочих композиционных приемов»: Эпштейн 1987, с. 19—20. Эта музыкально-теоретическая категория рассматривается также в моей статье: Акопьян 1997б.

сонатные *allegri* его прежних чисто инструментальных симфоний, а именно от иронично-нарочитого следования сонатному канону, слегка преувеличенного подчеркивания контрастов, «эффекта Четвертой Малера», характерных для Первой симфонии, и от абсолютно «эристической» сонатности Четвертой симфонии, для которой сама идея грундгешталта кажется нонсенсом. Даже инструментовка — весьма экономная и функциональная, с тенденцией к тембровой гомогенности — напоминает скорее о стандартах Брукнера (укорененных, как известно, в практике органного исполнительства), чем о прежнем Шостаковиче или, скажем, о Малере.

До сих пор мы обращали внимание только на «консервативный» аспект языка Пятой симфонии. Не будем упускать из виду и те ее особенности, которые присущи именно индивидуальному стилю Шостаковича. Если говорить об экспозиционном разделе первой части, то рука знакомого нам Шостаковича ощущается прежде всего в эффектах усугубленного минора — ср. хотя бы первую тему главной партии (такты 6—9 примера 3.1). В данном случае моментами, «усугубляющими» ладовое наклонение темы, служат пониженная вторая ступень (ми-бемоль), а также пониженная восьмая ступень — кульминационный для всей темы тон ре-бемоль, вслед за которым наступает сдвиг во фригийский ми-бемоль минор. Последний, согласно логике усугубленного минора, выступает как тональность, входящая в круг ближнего родства по отношению к главной, ибо характерные для него тоны ля-бемоль, соль-бемоль и фа-бемоль интегрированы также и в систему усугубленного ре минора. Очевидно, той же логикой продиктовано и соотношение тональностей главной и побочной партий экспозиции: ре минор — ми-бемоль минор.

Если же говорить о первой части симфонии в целом, то в ней впервые реализована формальная концепция, которая позднее с теми или иными модификациями будет воспроизводиться в первых частях других больших симфоний Шостаковича: Седьмой, Восьмой, Десятой. Сама по себе эта концепция также восходит к австро-немецкой музыке XIX века. Ее отдаленные истоки — в начальных *Moderato-Sätze* симфоний Брукнера, а еще более отдаленные — в первых частях больших фортепианных сонат позднего Шуберта (Соль мажор, Си-бемоль мажор). Разновидность архетипа *Moderato-Satz*, воплощенная в названных симфониях Шостаковича, — такая же неотъемлемая черта его стиля, как и усугубленный минор. Обобщенное описание этой разновидности находим у М. С. Друскина: «Шостакович довел разработанную в романтической музыке конструкцию сонатной формы до логического предела. <...> Экспози-

ция идет в общем характере движения *moderato*, но при этом главная партия излагается в полифонической манере, а более певучая тема побочной партии, высветляясь преимущественно в высоком регистре, гомофонна. <...> Решающий сдвиг совершается при переходе от экспозиции к разработке. Теперь меняется характер движения <...> пульсация учащается и конфликт драматически обостряется, достигая мощной кульминации на стыке разработки с репризой. Последняя <...> завершается на угасании; тем самым “инструментальная драма” требует продолжения» (каковое принимает форму скерцо или родственную ей)<sup>61</sup>. Из приведенной цитаты ясно, что разработочный раздел в любом сонатном *Moderato-Satz* Шостаковича построен по принципу почти неуклонно выдерживаемого динамического нарастания и представляет собой единую восходящую волну (этим он отличается от нарочито фрагментарной разработки первой части Четвертой симфонии). К этому обобщенному описанию стоит добавить, что, по сравнению с экспозицией, реприза главной партии в типичном *Moderato-Satz* Шостаковича заметно усечена, а реприза побочной партии инструментована в целом более аналитично, а местами даже камерно; на этом участке формы существенную роль играют инструментальные *solì*. Что касается репризы первой части Пятой симфонии, то в ней главная партия усечена на первую тему (на гребне генерального кульминационного *tutti* звучит радикально переосмысленная тема, исходный вариант которой был показан в примере 3.3), в побочной же партии обращают на себя внимание такие изысканные инструментальные эффекты, как дуэт флейты и валторны, интонирующих тему в каноне на фоне арфы и струнных, и *solì* малой флейты, скрипки, а затем, в самых последних тактах, челесты на фоне низких труб, арфы, литавр и струнных пианиссимо.

Итак, в больших *Moderato-Sätze* Шостаковича основной контраст создается не между тематическими комплексами главной и побочной партий, как в обычной сонатной форме, а между экспозицией и репризой, с одной стороны, и разработкой — с другой. Центр тяжести формы приходится на разработку как раздел, наиболее богатый событиями и самый крупный по объему (ср. пропорции разделов первой части Пятой симфонии: экспозиция — 119 тактов, разработка — 123 такта, реприза — 74 такта), а генеральная кульминация помещается неподалеку от точки золотого сечения, более или менее на грани разработки и репризы<sup>62</sup>. Разработочный раздел

<sup>61</sup> Друскин 1986, с. 285.

<sup>62</sup> Прием совмещения генеральной динамической кульминации с завершением разработки или началом репризы восходит к первой части Шестой симфонии Чайковского. На эту связь между композиционными принципами Шостаковича и Чайковского первым указал Л. А. Мазель. См.: Мазель 1959, с. 129.

первой части Пятой симфонии начинается с небольшого ускорения темпа. На протяжении начальной фазы разработки (после ц. 17) доминирует первая тема главной партии, перенесенная в низкий регистр медных духовых и сопровождаемая оставшимся от побочной партии элементом *c*; последний в этом контексте функционирует прежде всего как носитель агрессивно-настойчивого «ритма Бориса Тимофеевича». Дальнейшее представляет собой серию трансформаций и рекомбинаций тем, уже знакомых по экспозиции, и проходит под знаком *accelerando* (последовательно 92, 104, 126, 132, 126, 138 четвертей в минуту) в сочетании с постепенным сгущением тематического материала, что дополнительно усиливает эффект психологического *crescendo*.

Смысловой центр разработки совпадает с тем ее единственным эпизодом, где *accelerando* ненадолго приостанавливается и происходит возврат к более сдержанному темпу 126 четвертей в минуту. Начало этого эпизода, заключенного между ц. 27 и 29, приведено в нотном примере 3.5. Здесь мы вновь сталкиваемся с приемом, для обозначения которого в начале главы 1 был предложен позаимствованный у М. Ф. Гнесина термин «экстраполяция выразительных качеств». Напомним, что экстраполяция выразительных качеств применительно к музыке Шостаковича — это такой характер варьирования ритмических и/или интонационных признаков темы, при котором последней сообщается оттенок некоторой театральной преувеличенности и одновременно механистичности, отсутствовавший в ее исходном варианте. В эпизоде, о котором идет речь, «экстраполяции» подвергнуты выразительные качества первой темы главной партии (ср. соответствующие такты примера 3.1): исходная конфигурация, благодаря характерному тембровому оформлению (трубы, литавры, малый барабан) и нарочито примитивному оstinatному ритму сопровождения (производному от «ритма Бориса Тимофеевича») приобретает жанровые признаки военного марша, а ее вторая половина обнаруживает неожиданное сходство со знакомым нам «мотивом насилия» из «Леди Макбет Мценского уезда» (ср. нотные примеры 2.9а—д). Этот частный, но в высшей степени показательный случай переосмысления исходных выразительных качеств темы укоренен в стихийно-гностическом мироощущении, которому, как уже говорилось на этих страницах, в высшей степени свойственна тенденция усматривать потусторонний аспект в вещах, по видимости принадлежащих реальному, «посюстороннему» миру.

«Потустороннее» — вот то ключевое слово, которое, как мне кажется, лучше всего определяет семантику рассматриваемого фраг-

мента. М. Д. Сабинаина характеризует его как воплощение «злого, враждебного» начала, как «изнанку» человечности, заключенной в «меланхолических раздумьях главной партии»<sup>63</sup>. Во Введении к настоящей работе мы уже обсуждали вопрос о том, что термины этического плана — такие как добро и зло — лишь в весьма ограниченной степени применимы к «частичным мирам» разорванного гностического сознания. Мы еще вернемся к этому в следующей главе, в разговоре о первой части Седьмой симфонии. Здесь же обратим внимание на то, что в облике маршеобразной темы из разработки австро-немецкое начало подчеркнуто еще сильнее, чем в ее прообразе — первой теме главной партии<sup>64</sup>.

Говоря об ассоциациях с австро-немецкой музыкой в первой части симфонии, стоит упомянуть также большой предыкт перед репризой (его начало показано в примере 3.6), где возобновляется *accellerando*, прерванное «потусторонним» маршем. Это настоящий апофеоз «интервальной музыки», где темы эпиграфа и побочной партии сходятся в виртуозно выполненном двойном каноне. Используемый здесь композиционный прием отсылает слушателя к знаменитой полифонизированной репризе из вступления к «Майстерзингерам». Можно было бы указать и на другие, более или менее явные ассоциативные связи. Впрочем, игра в поиск ассоциаций сама по себе не слишком интересна (тем более что на этом пути нетрудно зайти слишком далеко); нам важно лишь подчеркнуть, насколько глубоко укоренена эта музыка в имманентности культуры — той культуры, о языке которой Шостакович мог бы сказать словами Цветаевой: «...русского родней немецкий / Мне, всех ангельский родней!»

Художник, оказавшись перед лицом экзистенциальной катастрофы, охваченный отчаянием и страхом, обращается за помощью к духовным предкам, к великим теням прошлого, — излишне говорить, насколько эта ситуация характерна для сталинской эпохи. Прочитаем комментатора, которому мы обязаны одним из самых глубоких современных толкований Пятой симфонии: «Страх владел всеми — без сомнения, и Д. Шостаковичем. Немногие могли его из своего сознания вытеснить. Искусство и творчество оставались последним убежищем. А. Ахматова писала тогда:

Полно мне леденеть от страха,  
Лучше кликну Чакону Баха...

<sup>63</sup> Сабинаина 1976, с. 117.

<sup>64</sup> Ср. курьезную «политизированную» интерпретацию этого отрывка, согласно которой его «жесткая скандированность» «проникнута духом не отечественного, а германского тоталитаризма, тоже активно выступившего к тому времени на арену истории»: Лаул 1996, с. 152.

Кого “кликнул” Дмитрий Шостакович? Баха и Моцарта, Мусоргского и Малера»<sup>65</sup>. В данном случае имя Мусоргского упомянуто, пожалуй, не совсем к месту (как известно, Мусоргский не любил «немецких подходов»<sup>66</sup>, которые в Пятой симфонии играют столь существенную роль); с другой стороны, в этом перечне явно не хватает Бетховена, Шуберта, Вагнера, Брукнера. Даже единственный во всей первой части штрих, допускающий более или менее правдоподобную интерпретацию сквозь призму реальности тридцать седьмого года, — марш из середины разработки — выполнен в духе любимой немецкими романтиками идеи двойничества.

В следующих двух частях симфонии — *Allegretto* (по существу, это несколько грубоватое, жовиальное, совсем не «демоническое» скерцо, генетически связанное с жанром лендлера) и *Largo* — австро-немецкое начало выражается с еще большей интенсивностью. Здесь вряд ли есть смысл подробно говорить о вещах, ясных всякому, кто хотя бы поверхностно знаком с этой музыкой — например, о том, что скерцо непосредственно наследует малеровским образцам (солирующая скрипка в трио — родная младшая сестра фиделя из второй части Четвертой симфонии Малера), а *Largo* реализует архетип большого романтического адажио, вызывающий к экстремальным возможностям человеческого восприятия и сопереживания (в этом смысле *Largo* сопоставимо только с такими заоблачными вершинами музыкального искусства, как медленные части Сонаты, соч. 106, и Девятой симфонии Бетховена, последних трех симфоний Брукнера<sup>67</sup>). Форма второй части, в соответствии с требованиями жанра, — сложная трехчастная. Что касается формы *Largo*, то разные авторы характеризуют ее по-разному: как квазисонатную форму без разработки (но с обширной кульминационной зоной вокруг точки золотого сечения), как сочетание сонатности и вариационности, как форму с признаками рондо<sup>68</sup>. Каждая из этих трактовок по-своему верна — как верна она и в применении едва ли не к любому из перечисленных только что классических воплощений архетипа романтического адажио с «божественными длиннотами». Схема формы, в самом общем виде, сводится к следующему:

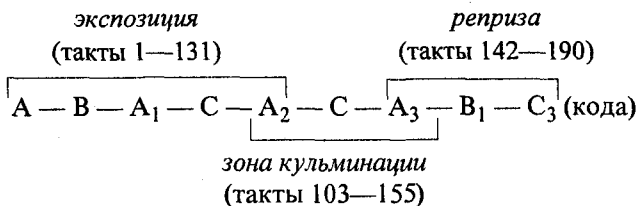
---

<sup>65</sup> Барсова 1996, с. 127.

<sup>66</sup> Это выражение (смысл которого, по-видимому, понятен без специальной расшифровки) встречается в письме Мусоргского Римскому-Корсакову от 5 июля 1867 г., где он характеризует собственную «Ночь на Лысой Горе»: «Длиннот нет, связи плотны, без немецких подходов», цит. по: Мусоргский 1984, с. 71.

<sup>67</sup> Сближение *Largo* с медленными частями Чайковского (Орлов 1961, с. 89) кажется не слишком убедительным.

<sup>68</sup> Различные трактовки формы *Largo* обобщены в: Сабинаина 1976, с. 133. Оттуда же взята основа схемы, которую мы приводим ниже. Ср. также: Орлов 1961, с. 92.



Основные темы части (обозначенные литерами *А*, *В* и *С*) в своем исходном виде показаны в примерах 3.7, 3.8 и 3.9. Как видим, в облике первой темы — «рефрена» части — отчетливо выражен элемент хоральности («тема-рефрен <...> звучит как пение невидимого хора»<sup>69</sup>), тогда как в обеих «побочных» темах на передний план выходит экспрессия мелодического голоса. В этом Шостакович также близок перечисленным классическим образцам (с поправкой на то, что наличие двух отчетливо отделенных друг от друга побочных тем для них не характерно). Тема из примера 3.8, содержащая эффекты усугубленного минора, ассоциируется с главной партией первой части (ср. такты 6—8 примера 3.1). Тема из примера 3.9 благодаря натуральному минору приобретает характерное русское наклонение<sup>70</sup>. С другой стороны, столь же очевидно ее сходство с двумя мотивами из «Песни о земле»: мотивом флейты из второй части (после ц. 3) и мотивом играющих в унисон флейт и гобоев из финала (после ц. 41)<sup>71</sup>. Добавим, что медные духовые в *Largo* молчат, а струнные, вместо обычных пяти, разделены на восемь партий (3 + 2 + 2 + 1).

В последние годы вошло в обычай сравнивать большие симфонические концепции Шостаковича 1930—1940-х годов с «Реквиемом» А. Ахматовой — поэмой, которая создавалась в ту же эпоху и в том же городе. В связи с *Largo* из Пятой симфонии ассоциация с «Реквиемом» напрашивается сама собой. Уместно вспомнить, что писал об этой поэме автор известной книги о личности и творчестве Ахматовой:

«Впервые за хор поет ахматовский голос — в «Реквиеме». Это не хор, сопутствующий трагедии, о котором она упомянула в Поэме («Поэме без героя». — Л. А.): «Я же роль рокового хора на себя согласна принять» (у Шостаковича подходящей параллелью такого рода мог бы служить хор каторжников из «Леди Макбет Мценского уезда». Можно было бы упомянуть и по-своему трагичное «авторское слово» из оперы «Нос»: центральную интерлюдия второго акта. — Л. А.). Разница между трагедией «Поэмы без героя» и трагедией «Реквиема» такая же, как и между убийством на сцене и убий-

<sup>69</sup> Сабинина 1976, с. 133. Заметим попутно, что Р. Тарускин сравнивает эту тему с обиходным напевом «Вечная память»: Тарускин 1995, с. 40.

<sup>70</sup> См.: Мазель 1967, с. 344.

<sup>71</sup> См.: Тарускин 1995, с. 40.



ством в зрительном зале. Там — у каждого своя роль, в том числе и роль античного хора <...> здесь — заупокойная обедня, панихида по мертвым и по самим себе, все — зрители и все — действующие лица.

Собственно говоря, “Реквием” — это советская поэзия, осуществленная в том идеальном виде, какой описывают все декларации ее. Герой этой поэзии — народ. Не называемое так из политических, национальных и других идейных интересов большее или меньшее множество людей, а весь народ: все до единого участвуют на той или другой стороне в происходящем. Эта поэзия говорит от имени народа, поэт — вместе с ним, его часть. Ее язык почти газетно прост, понятен народу, ее приемы — лобовые (понятно, что эта характеристика преднамеренно заострена; имеется в виду, что поэма органично вписывается в культурную традицию, с молоком матери впитанную теми, о ком она повествует и к кому обращена. — Л. А.) <...>. И эта поэзия полна любви к народу.

Отличает и тем самым противопоставляет ее даже идеальной советской поэзии то, что она личная <...>. Личное отношение <...> каждым словом свидетельствует о себе в поэзии “Реквиема”. Это то, что и делает “Реквием” поэзией — не советской, просто поэзией <...>. Когда за границей собеседник стал неумеренно восторгаться “Реквиемом” как поэтическим документом эпохи, она (Ахматова. — Л. А.) охладила его репликой: “Да, там есть одно удачное место — вводное слово: “к несчастью” — там, где мой народ, к несчастью, был”, — напомнив, что это все-таки стихи, а не только “кровь и слезы”»<sup>72</sup>. Точно так же и Пятая симфония Шостаковича — прежде всего благодаря тому, что в ее центре находится столь откровенно, почти непозволительно субъективное Largo<sup>73</sup>, — свидетельствует о том, что «это все-таки музыка». Этим Пятая симфония отличается не только от так называемой советской музыки, даже в ее самых типичных проявлениях (каковых до 1937 г., впрочем, почти не было), но и от многих других крупных произведений Шостаковича, где давление сиюминутных обстоятельств, внемузыкальной и откровенно «домашней» семантики ощущается несравненно сильнее.

Наконец, перейдем к четвертой и последней части симфонии, Allegro non troppo. Подобно первой части, она открывается эпиграфом (пример 3.11)<sup>74</sup> и сочетает в себе признаки сонатности и трехчастности. Но если там медленным крайним разделам противо-

<sup>72</sup> Найман 1989, с. 134—135.

<sup>73</sup> Недаром в «установочной» рецензии на Симфонию Largo прямо, без обиняков было объявлено «ошибочным»; см.: Хубов 1938, с. 26.

<sup>74</sup> Не все дирижеры достаточно отчетливо передают различие в характере движения между этим эпиграфом (1/4 = 88, ц. 97) и разделом, который наступает вслед за ним (1/4 = 104, ц. 98). В результате переход от вступительных тактов к дальней-

стояла быстрая разработка, то здесь соотношение, в общих чертах, выглядит наоборот<sup>75</sup>. Срединный раздел финала выполняет функцию не столько разработки, сколько сравнительно умеренной интерлюдии. Разработочный элемент более отчетливо выражен в начальном, полифонизированном фрагменте третьего (иначе говоря, второго быстрого) раздела; этот фрагмент почти непосредственно сменяется обширной кодой-апофеозом, что делает репризу также до известной степени мнимой. Пропорции разделов финала: (1) такты 1—123; (2) такты 124—246; (3) такты 247—358.

Финал родственен первой части симфонии и противостоит ее средним частям еще в одном важном отношении. Во второй и третьей частях, в отличие от первой, ямбические мотивы того рода, который в нотном примере 3.1 был обозначен буквой *a*, не играли особой роли (собственно говоря, в третьей части их вообще нет, тогда как в скерцо похожий мотив в октавном варианте входит в состав одной из срединных тем; см. пример 3.10). Зато в финале та разновидность парадигмы *a*, которая выражена восходящей квартой, выступает, как уже было сказано, в значении своего рода *idée fixe*. С нее — *fortissimo* — начинается финал симфонии (еще раз см. пример 3.11; в этой, казалось бы, грозной теме можно усмотреть родство с юмористическим мотивом из музыки к спектаклю «Условно убитый»<sup>76</sup>, использованным в финале Первого фортепианного концерта, ср. пример 3.11а), ею же — *con tutta la forza* — он завершается (пример 3.12). Кроме того, ямбическая восходящая кварта интегрирована в состав одной из основных тем главной партии (пример 3.13; читатель обратит внимание на ее отдаленное сходство с начальной маршевой темой Четвертой симфонии, ср. пример 2.20<sup>77</sup>) и темы побочной партии финала, где еще более существенную роль играет ее обращение — нисходящая квинта (пример 3.14;

---

шему изложению осуществляется чрезмерно плавно, без подразумеваемой структурной цезуры.

<sup>75</sup> На этот момент сходства-различия между первой частью и финалом Пятой симфонии обращено внимание в: Редепеннинг 1994, с. 168.

<sup>76</sup> Обзорение «Условно убитый» было поставлено в Ленинградском мюзик-холле в октябре 1931 г. Еще раньше, в 1929 г., эта мелодия была использована Шостаковичем в оркестровом «Финале» (соч. 23 № 2), написанном для ленинградской постановки оперы юного (и вскоре исчезнувшего с культурного горизонта) немецкого композитора Э. Дресселя «Бедный Колумб».

<sup>77</sup> При желании можно усмотреть в облике этой темы еще и нечто испано-французское, стилистически родственное Бизе. Во всяком случае, она выглядит ничуть не менее *à la Bizet*, чем одна из тем скерцо (после ц. 53), на родство которой со стилем этого композитора указано в работе: Бобровский 1961, с. 69 (здесь же отмечен испанский «акцент» в одной из тем скерцо из Фортепианного квинтета, соч. 57, ц. 53—54).

аккомпанирующие голоса в этом примере опущены)<sup>78</sup>. Ассоциативное поле этой *idée fixe* весьма широко: в связи с ней вспоминают укоренившуюся в европейской симфонической традиции семантику шествия, в том числе «последнего пути», «шествия на казнь» или «апокалиптического шествия» (параллели — № 4 из «Песен странствующего подмастерья» и траурный марш «в манере Калло» из Первой симфонии Малера, «Фантастическая симфония» Берлиоза)<sup>79</sup>. С другой стороны, она очевидным образом ассоциируется с бодрыми интонациями «Интернационала» и советских массовых песен, для которых ход от доминанты к тонике всегда был стандартным зачином. Далее, контексты, в которых появляется эта *idée fixe*, побуждают вспомнить не только ре-мажорные апофеозы финалов Первой и Третьей симфоний Малера<sup>80</sup>, но и воинственный финал «Шотландской симфонии» Мендельсона<sup>81</sup>, начало «Заратустры» Р. Штрауса с характерной игрой одноименных мажора и минора (ср. нотный пример 3.15), концовку медленной части Четвертой «Романтической» симфонии Брукнера (ср. нотный пример 3.16, где почти та же формальная идея, что и в последних тактах Пятой симфонии, реализована, так сказать, с обратным знаком). Еще одна достаточно близкая ассоциация — мотив братьев-великанов Фазольта и Фафнера из «Золота Рейна» Вагнера, воплощающий идею грубой, прямолинейной императивности. Наконец, не будем упускать из виду возможную ассоциацию с одним из символических моментов в прежнем творчестве самого же Шостаковича — с восходящей квартой a''' — d'''' партии челесты, которая загадочно завершала Четвертую симфонию. То, что в последних тактах Четвертой симфонии выглядело «вопросом, оставшимся без ответа» (М. Д. Сабинина), в последних тактах Пятой, будучи подвергнуто нехитрой трансформации (от челесты — к литаврам, от ppp — к fff), становится воплощением нерассуждающей утвердительности — воистину «деловой творческий ответ советского художника на справедливую критику»! Согласно И. А. Барсовой, те же квартовые удары литавр в конце симфонии производят «зловещий эффект заколачивания гроба»<sup>82</sup>.

Развивая экзегетику в аналогичном духе, можно усмотреть в этих ударах символ, еще более актуальный для 1937 года: музыкальный эквивалент неумолимых, отчетливо слышных в ночной тишине ша-

<sup>78</sup> В этой теме можно усмотреть отдаленный вариант темы побочной партии первой части (см.: Сабинина 1976, с. 124).

<sup>79</sup> См.: Барсова 1996, с. 128—130.

<sup>80</sup> Редепеннинг 1994, с. 167.

<sup>81</sup> Сам Мендельсон предлагал назвать его *Allegro guerriero* («воинственное allegro»); торжественную коду-апофоз финала он охарактеризовал как «благодарственный гимн после победы».

<sup>82</sup> Барсова 1996, с. 137.

гов, поднимающихся по лестнице и приближающихся к входной двери. Возникает соблазн «прочесть» весь заключительный мажорный апофеоз как выражение ощущений несчастной жертвы, загипнотизированной перспективой неизбежного ареста и ждущей его уже не только со страхом и ужасом, но и с каким-то извращенным вожделением (на исходе сталинской эры эти ощущения будут мастерски описаны в романе Б. Ямпольского «Арбат, режимная улица»). Разумеется, все сказанное — «литературщина» в самом чистом виде. В ее пользу, однако, можно предложить вполне весомый аргумент в виде темы, возникающей на одном из последних подступов к заключительному апофеозу (ц. 129, пример 3.17а). Особенно красноречива включенная в эту тему ламентозная интонация: пара идентичных нисходящих секунд в хореическом ритме (в связи с симфонией «Октябрю» у нас был повод указать на нее как на устойчивый для всей музыки Шостаковича «лейт-мотив» жалобы или бессильного протеста — еще раз см. нотный пример 1.24 и комментарий к нему). Ниже, уже в пределах коды, эта же интонация проходит в высшем, крайне напряженном регистре у труб (ц. 133, пример 3.17б). Показательно, что в экспозиции и срединном разделе четвертой части этот «мотив жалобы» не встречался (правда, он дважды промелькнул в первой части, сразу после «мефистофельского» марша из разработки — см. ц. 29 партитуры).

Таким образом, в конце Пятой симфонии сходятся два важнейших для Шостаковича мотива-символа: «мотив жалобы» в виде двух одинаковых хореических нисходящих секунд и восходящий ямбический ход, который, обобщая все приведенные здесь интерпретации, можно охарактеризовать как символ безликой императивной силы. Как бы мы ни старались уйти от излишне прямолинейных истолкований этого финального апофеоза, мы не можем не признать, что сам факт встречи этих двух «лейтмотивов» (семантическое поле которых — повторим это еще раз — определяется их функциями в контексте всей музыки Шостаковича начиная со Второй симфонии) неизбежно настраивает на интерпретации в терминах конфликта бессильно протестующей личности и тупой, нерассуждающей, жестокой власти и т. п.<sup>83</sup>

---

<sup>83</sup> Попутно заметим, что коду финала нередко портит неверный темп. В начале «апофеоза» (такт 324) выставлен темп  $1/4 = 188$ ; в течение последующих тридцати пяти тактов никакое *ritardando* не предусматривается. Среди отечественных музыкантов упорно циркулировало мнение, будто в опубликованную партитуру вкралась ошибка, и вместо четверти в метрономическом указании должна фигурировать восьмая. Маловероятно, однако, чтобы эта ошибка прошла мимо внимания автора, при жизни которого Симфония выдержала несколько изданий. Как бы то ни было, дирижеры советской школы, от Е. Мравинского до Г. Рождественского, М. Шостаковича и М. Ростроповича, склонны замедлять коду финала сверх всякой меры. С другой стороны, Л. Бернштейн впадает в противоположную крайность. Темп Б. Хайтинка (Десса 425 066-2) здесь — впрочем, как и в других местах симфонии — оптимально точен.

Суггестивный заряд *idée fixe* финала оказался настолько высок, что побудил исследователей к поиску зашифрованных смыслов в других местах финала, где *idée fixe* отступает на задний план или вообще не дает о себе знать. Упомянем две интерпретации, которые кажутся весьма интересными. М. Г. Арановский обращает внимание на четырехтакт в середине части (перед ц. 111), формально служащий одним из промежуточных моментов подготовки срединного раздела (пример 3.18): здесь «на фоне тремоло дерева и высоких струнных в среднем регистре и в басах <...> вниз движутся две параллельные “ленты” мажорных секстаккордов, в то время как трубы интонируют что-то вроде “фанфары рока”. Внимательный анализ обнаруживает, что все три голоса секстаккордов представляют собой нисходящие целотонные гаммы, и знакомая ассоциация не заставляет себя ждать: в самой оркестровой ситуации мы узнаем черты строения сцены похищения Людмилы <...>. [Здесь усматривается] символ, намек, который должен активизировать память, воображение и направить мысль к догадке». Догадка заключается в том, что, как и в случае с похищением Людмилы у Глинки, у Шостаковича речь должна идти о внезапном и драматическом исчезновении «упоительного образа светлой мечты». Символом последней в данном случае выступает тема побочной партии, от которой после этого эпизода останется лишь ностальгическое «воспоминание, исполненное боли и страдания» (см. ее трансформированные проведения в рамках срединного раздела части, ц. 112 и 113; в репризе эта тема уже не появится). Более глубокий драматургический смысл эпизода усматривается в том, что он окончательно разрушает иллюзию радостного, оптимистического финала и тем самым подчеркивает чисто формальный, мнимый, вымученный характер репризы и завершающего апофеоза<sup>84</sup>.

Вторая интерпретация относится к связи между тематизмом финала Пятой симфонии и романсом «Возрождение» из пушкинского цикла, соч. 46, написанного в 1936 году и к моменту премьеры симфонии еще не исполненного. Ссылаясь на Д. А. Рабиновича, первым обнаружившего соответствующие тематические переклички, Э. Уилсон пишет: «Первые четыре ноты романса “Художник-варвар кистью сонной / Картину гения чернит” (см. пример 3.19. — Л. А.) образуют ядро начальной маршевой темы финала симфонии, тогда как один из последующих разделов финала<sup>85</sup> напоминает о колышавшихся фигурах фортепианного аккомпанемента к заключительной строфе

<sup>84</sup> Арановский 1997, с. 25—26.

<sup>85</sup> Имеется в виду фрагмент срединного, относительно медленного раздела перед и после ц. 120.

стихотворения: "Так исчезают заблужденья / С измученной души моей, / И возникают в ней виденья / Первоначальных, чистых дней". Вероятно, композитор надеялся, что, если его попытка реабилитировать себя с помощью Пятой симфонии потерпит неудачу, кто-нибудь в будущем все-таки сумеет расшифровать эти его приватные сигналы»<sup>86</sup>.

Несомненно, финал Пятой симфонии еще долго будет давать пищу для самых разнообразных толкований. Кажется, никто уже всерьез не сомневается в том, что семантика этого финала «заключает в себе феномен двойного смысла»<sup>87</sup> или «двойного кода, который можно было расшифровывать и так, и эдак»<sup>88</sup>. Можно допустить, что один «код» предназначался для тех, кто был готов реагировать на музыку в духе комсомолки из «Ювенильного моря» Платонова, прослушавшей «Аппассионату» в исполнении на гармонии: «Мне представлялась какая-то битва, — как мы с кулацким классом, и музыка была за нас!» — тогда как другой «код» был специально обращен к слушателям, которые могли уловить и постичь всю амбивалентность этого «за нас», всю заключенную в нем трагическую гамму смыслов. Как бы то ни было, все эти коды и смыслы преходящи, они рано или поздно полностью утратят актуальность и забудутся; музыка же намного переживет их, ибо ее настоящий, имманентный смысл лежит в совершенно иной плоскости. В качестве резюме нам остается привести только следующее емкое суждение: «В финале Пятой работала не рационально сконструированная система реминисценций, но деятельное воображение, в котором подсознание освободило кладезь ассоциаций. Финал, ускользнув из-под контроля самоцензуры, словно написал себя сам»<sup>89</sup>. Можно сказать, что «сама себя написала» вся Пятая симфония<sup>90</sup>, чей богатейший и в то же время гомогенный культурно-исторический фон служит залогом ее самодостаточности и обесценивает едва ли не любые попытки поиска скрытых за нотами актуальных намеков или подтекстов. Именно поэтому Пятая симфония оказалась равно (хотя, конечно, по-разному) «докладной» как интеллигентным слушателям, так и

<sup>86</sup> Уилсон 1994, с. 126. См. также: Редепеннинг 1994, с. 168. О сходстве с заключительной строфой пушкинского романа (также со ссылкой на Д. Рабиновича) писалось еще при жизни Шостаковича: Орлов 1961, с. 99—100.

<sup>87</sup> Барсова 1996, с. 128.

<sup>88</sup> Арановский 1997, с. 26.

<sup>89</sup> Барсова 1996, с. 140.

<sup>90</sup> Ср. рассказ Л. А. Мазеля о своем первом впечатлении от прослушивания Пятой симфонии: «Казалось, что эта симфония "была всегда", но только раньше ее еще не "написали", точно так же, как и законы природы объективно существуют до их открытия учеными»: Мазель 1986, с. 82.

блюстителям идеологии. Даже в пресловутой статье, ставшей венцом кампании 1948 года, о ней было замечено: «Симфония волнует, вызывает ответные чувства»<sup>91</sup>. После завершения кампании именно Пятая симфония была реабилитирована первой (ее исполнение Е. Мравинским 7 декабря 1948 г. ознаменовало тогда частичное снятие многомесячного табу с музыки Шостаковича).

В завершение этого разговора о Пятой симфонии процитируем слова, формально относящиеся к далекому и чужому прошлому, но явно содержащие в себе намек на обстоятельства духовной истории нашей страны: «В полисные времена греки привыкли говорить о подданных персидской державы как о битых холопах; мудрость Востока — это мудрость битых. Но бывают времена, когда, по пословице, за битого двух небитых дают. На пространствах старых ближневосточных деспотий был накоплен такой опыт нравственного поведения в условиях политической несвободы, который и не снился греко-римскому миру»<sup>92</sup>. Пользуясь грубоватой терминологией древних греков, можно сказать, что автор Пятой симфонии — в отличие от автора Октябрьской и Первомайской симфоний, «Носа», «Леди Макбет Мценского уезда», большей части Четвертой симфонии — это художник, умудренный «мудростью битых».

Поистине, *wo Gefahr ist, wächst das Rettende auch!* Радикально (и не по своей воле) отрешившись от былых экстравагантных привычек, тридцатиднолетний композитор заговорил в своей новой симфонии иным, более консервативным языком. Западные комментаторы охотно трактовали этот скачок от чрезмерного, расхристанного «барокко» к несколько тяжеловесному «классицизму» как вынужденный компромисс, подчинение горькой необходимости, следствие «экзорцистских» процедур, учиненных над бедным композитором безжалостной советской властью (чего стоит хотя бы следующий ранний отзыв о Пятой симфонии, где сочувствие к опальному композитору сочетается с нескрываемым разочарованием эстета: «It is Shostakovich exorcised» — «Это Шостакович, из которого изгнали бесов»<sup>93</sup>). Подобный ход рассуждений, пожалуй, имел бы смысл в том случае, если бы Шостакович был художником того же масштаба, что и, скажем, Рославец, Мясковский, Мосолов или Попов. Но хотя «мудрость битых», как правило, выражается в резиньятии, смирении или покорности, в некоторых исключительных случаях она ведет к новым и удивительным духовным горизонтам, к высшей

<sup>91</sup> Коваль 1948, 3, с. 41.

<sup>92</sup> Аверинцев 1977, с. 59. Мое внимание на это место из знаменитой, можно сказать, «культовой» книги 1970-х гг. обратил М. А. Аркадьев, за что приношу ему глубокую благодарность.

<sup>93</sup> Абрахам 1943, с. 29.

простоте, тайна которой не всегда доступна пониманию тех, кто не обладает соответствующим экзистенциальным опытом.

\* \* \*

Успех Пятой симфонии и снятие опалы с ее автора<sup>94</sup> ознаменовали собой начало нового исторического периода, который устами критика, враждебного советской власти, был некогда охарактеризован как «последний ренессанс» русской музыки<sup>95</sup>. Этот период продлился десять лет, вплоть до начала 1948 года. Его первая, доверенная фаза разворачивалась в атмосфере относительного психологического комфорта, установившейся к тому времени внутри сообщества музыкантов, которое волею судеб оказалось в положении одной из привилегированных групп населения советского государства. Пока литература (за исключением подпольной) и большинство других искусств, раздавленные гонениями и репрессиями, прозябали в почти полном ничтожестве, музыка, вышедшая из тридцать седьмого года с минимальными потерями, переживала если не расцвет, то, во всяком случае, вполне реальный подъем. Совокупные усилия музыкантов самых различных специальностей и калибров сыграли далеко не последнюю роль в формировании того образа второй половины тридцатых, о котором с мрачной иронией писал Ю. Домбровский в своем романе «Факультет ненужных вещей»: «В эти самые годы особенно пышно расцветали парки культуры, особенно часто запускались фейерверки, особенно много строилось каруселей, аттракционов и танцплощадок. И никогда в стране столько не танцевали и не пели, как в те годы. И никогда витрины не были так прекрасны, цены так тверды, а заработки так легки».

Понятно, что общий обзор музыки того времени не входит в наши задачи. Стоит, однако, указать на некоторые характерные моменты, не имевшие прецедентов в истории музыки советской эпохи. Конец 1930-х годов был отмечен появлением нового для советской музыки жанра — историко-героической кантаты/оратории. Генетически этот жанр восходит к типично русской разновидности му-

---

<sup>94</sup> Отметим, что арьергардные бои перестраховочной критики продолжались в течение некоторого времени после премьеры. В конце января 1938 г. И. Дунаевский — в то время руководитель ленинградской композиторской организации — направил руководству Союза композиторов письмо, в котором предостерегал против захваливания Пятой симфонии (текст этого документа воспроизведен в: Хентова 1985, с. 459). Отзыв о симфонии, отразивший, по-видимому, официальную точку зрения руководства Союза, гласит: все критики, под шумок пытающиеся оправдать прошлое Шостаковича, «будут биты самым беспощадным образом» (Хубов 1938, с. 16).

<sup>95</sup> См.: Елагин 1952, с. 282 и след.



зыкальной драмы, в центре которой находится идея победы христианства над язычеством или победы православия над другими конфессиями. Тип музыкальной драмы, о котором идет речь, представлен, в частности, «Аскольдовой могилой», «Жизнью за царя», «Рогнедой», «Князем Игорем», «Сервилией», «Китежем»<sup>96</sup>. Возникшая к концу 1930-х годов государственная потребность в дальнейшем развитии этой исторически сложившейся линии привела вначале к появлению новой, «идеологически выдержанной», по-советски официозной редакции «Жизни за царя» («Ивана Сусанина») с текстом С. Городецкого (премьера в Большом театре — февраль 1938 г.), а затем к появлению двух крупных оригинальных произведений — правда, не оперного, а кантатно-ораториального жанра: кантаты Прокофьева «Александр Невский» (1938—1939) и оратории Шапорина «На поле Куликовом» (1939). Оба произведения построены по единому сценарию, отражающему канонизированную мифологическую схему: восстание против захватчиков — генеральная битва и победа — оплакивание павших — триумфальный эпилог; в обоих случаях для обрисовки антагонистических сил используются противопоставленные друг другу системы выразительных средств. В названных произведениях советская ортодоксально-сакральная музыка большого стиля достигает зрелости; впоследствии на этой же линии возникнут такие примечательные в своем роде образцы, как «Патетическая оратория» Г. Свиридова и «Ленин в сердце народном» Р. Щедрина. В творчестве Прокофьева эта линия будет продолжена оперой «Война и мир».

Еще одной заметной новостью было появление нескольких крупных сценических произведений на сюжеты из европейской литературы. Первой ласточкой мог стать балет Прокофьева «Ромео и Джульетта», написанный по советскому заказу и заверченный в 1936 году. Как известно, этот балет дождался своей сценической реализации в СССР (в Ленинградском оперном театре им. Кирова) только четыре года спустя. До этого отечественная публика успела познакомиться с оперой Кабалевского «Мастер из Кламси» (по повести Р. Роллана «Кола Брюньон», Ленинград, МАЛЕГОТ, 1938) и балетом Александра Крейна «Лауренсия» (по пьесе Лопе де Вега «Овечий источник», Ленинград, Театр им. Кирова, 1939). В сюжете обоих произведений, сообразно требованиям эпохи, был подчеркнут момент классовой борьбы (который в пьесе Лопе де Вега, впрочем, присутствует изначально); тем не менее эта уступка доктрине «социального заказа» не помешала обоим композиторам создать вполне

---

<sup>96</sup> Ср.: Парин 1996.

достойные традиционные образцы соответствующих жанров с приятными, запоминающимися мелодиями, многие из которых у Кабалевского наделены французским, а у Крейна — испанским колоритом. Эта новая, беспрецедентная линия в истории советского музыкального театра продолжилась оперой Прокофьева «Обручение в монастыре» (по пьесе Шеридана «Дуэнья»), где композитор, вознамерившись создать музыку в духе Моцарта или Россини, отказался от своего давнего обыкновения избегать в опере стихотворных текстов. «Обручение в монастыре» было завершено в 1940 году.

Далее, во второй половине тридцатых одно за другим начали появляться крупные инструментальные опусы, написанные специально в расчете на отечественных виртуозов, которые неизменно рассматривались как одна из самых перспективных статей советского культурного экспорта. Здесь одной из первых ласточек стал Фортепианный концерт ре-бемоль мажор А. Хачатуряна (1936), сочиненный для Льва Оборина, за несколько лет до того ставшего первым в истории СССР победителем международного конкурса<sup>97</sup>. Четыре года спустя появился ре-минорный Скрипичный концерт Хачатуряна, вдохновленный гигантской фигурой Давида Ойстраха. Первый из этих концертов принято считать образцом «барочной» линии в творчестве Хачатуряна, тогда как второй — вершиной его «классицизма»<sup>98</sup>; оба быстро приобрели огромную популярность не только в стране, но и за ее пределами. Еще до Скрипичного концерта Хачатуряна были обнародованы два других значительных произведения того же жанра: Концерт ре минор Мясковского (1938) и Концерт соль минор Шебалина (1939), посвященные, соответственно, Д. Ойстраху и И. Жуку. Поскольку ни Мясковский, ни Шебалин не были склонны к широким артистическим жестам, эти их первые значительные опыты в жанре инструментального концерта не дождались столь же счастливой судьбы, что и концерты Хачатуряна. Тем не менее их появление стало весьма выразительным знаком, так как свидетельствовало о расширении жанрового диапазона советской симфонической музыки и о постепенном освобождении от догмы, согласно которой ее центральным жанром непременно должна быть большая симфония, нагруженная определенной идеологической концепцией.

Как известно, в декабре 1939 года был введен институт Сталинских премий. Премии по музыке за 1940 год достались Мясковскому (за одночастную непрограммную Двадцать первую симфонию),

---

<sup>97</sup> В 1927 г. Оборин выиграл конкурс им. Шопена в Варшаве, опередив, в частности, Шостаковича, которому достался почетный диплом.

<sup>98</sup> См.: Шахназарова 1984, с. 126.

Хачатуряну (за Скрипичный концерт), Шостаковичу (за Фортепианный квинтет), Шапорину (за ораторию «На поле Куликовом»). Как видим, при отборе награждаемых произведений узко идеологические соображения не играли первоочередной роли. Еще одним лауреатом стал любимец всей страны Дунаевский (за песни из музыкальных кинокомедий «Волга-Волга» и «Цирк»). Определенное оживление наблюдалось в музыкальной критике. Особенно красноречив следующий факт: в 1940 году в «Советской музыке» была опубликована статья, оценивающая деятельность давно разгромленной и многократно ошельмованной АСМ если не благожелательно, то, во всяком случае, почти нейтрально<sup>99</sup>. Более того, в появившейся тогда же первой фундаментальной работе по истории советской оперы<sup>100</sup> нашлось место для нескольких сдержанных похвал в адрес «Леди Макбет Мценского уезда».

\* \* \*

Творчество Шостаковича в эти же годы развивалось двумя путями. С одной стороны, он продолжал делать весьма успешную карьеру композитора прикладной музыки. Между второй половиной 1937 и 1940 годом им были написаны партитуры для следующих фильмов: «Волочаевские дни», соч. 48 (мелодия песни из этого фильма тридцать лет спустя будет использована в качестве темы побочной партии симфонической поэмы «Октябрь», соч. 131), «Выборгская сторона» (третья часть кинотрилогии о Максиме), соч. 50, «Друзья», соч. 51, «Великий гражданин», первая серия, соч. 52, «Человек с ружьем», соч. 53, «Великий гражданин», вторая серия, соч. 55, «Сказка о глупом мышонке», соч. 56 (этот мультипликационный фильм на экраны не вышел), «Приключения Корзинкиной», соч. 59. Согласно апокрифической легенде, Сталин, державший всю кинопромышленность страны под своим личным контролем, был поклонником киномузыки Шостаковича. Как бы то ни было, в 1940 году заслуги Шостаковича в данной области были отмечены орденом Трудового Красного Знамени.

К сфере прикладной музыки относится также составленная в 1938 году Вторая сюита (без номера опуса) для так называемого джаз-оркестра (по существу — для эстрадно-симфонического оркестра того типа, который широко культивировался в СССР во второй по-

---

<sup>99</sup> Житомирский 1940.

<sup>100</sup> Богданов-Березовский 1940, с. 124 и след. (излишне говорить, что разбор оперы Шостаковича в этой работе то и дело перемежается ритуальными ссылками на статью в «Правде»).

<sup>101</sup> Первая «джазовая» сюита Шостаковича, стилистически несколько более близкая западным жанровым образцам, была написана в начале 1934 г.

ловине 1930-х гг.)<sup>101</sup>. Более высокими художественными достоинствами отличается музыка к постановке «Короля Лира» Шекспира в ленинградском БДТ (соч. 58а, 1941); десять песен Шута из этой постановки впоследствии приобрели известность как отдельный концертный номер. Еще одна работа, выполненная на периферии оригинального творчества, — инструментовка «Бориса Годунова» Мусоргского, соч. 58<sup>102</sup> (1940; премьера оперы в редакции Шостаковича состоялась в ленинградском оперном театре им. Кирова только в 1959 г., хотя ее фрагменты исполнялись и ранее, в том числе за рубежом).

С другой стороны, в этот же период Шостаковичем были написаны три крупные инструментальные партитуры: Первый струнный квартет, Шестая симфония и Квинтет для фортепиано и струнных.

**Первый струнный квартет** до мажор, соч. 49, создавался в течение июня 1938 года. Этим произведением открылся уникальный в своем роде цикл пятнадцати струнных квартетов — серия музыкальных автопортретов, представляющих художника в разных жизненных обстоятельствах и настроениях. Первый квартет показывает Шостаковича, в общем, счастливым и почти беззаботным. Сам Шостакович предлагал считать его «весенним»<sup>103</sup>. Произведение, длительность которого не превышает четверти часа, состоит из четырех частей, среди которых — редкий случай для Шостаковича — нет ни одной медленной: 1. Moderato, 2. Moderato (для обеих частей предписан один и тот же показатель темпа: 80 четвертей в минуту), 3. Allegro molto, 4. Allegro<sup>104</sup>. Первая часть, в сонатной форме и в характере сарабанды<sup>105</sup>, довольно бесцветна (по признанию автора, ее первая страница писалась «в виде своеобразного упражнения в квартетной форме»<sup>106</sup>). Более интересны остальные три части: цикл семи свободных вариаций, скерцо и финальное рондо. Спустя несколько лет в финальных вариациях Второй фортепианной сонаты (соч. 61), Шостакович повторит формальный прием, впервые опробованный им во втором Moderato Первого квартета: начало вариационного цикла с монодического изложения темы, которая в

---

<sup>102</sup> Вокальные партии были оставлены Шостаковичем без изменений. Принципы, которым Шостакович следовал в своей инструментовке, охарактеризованы в книге: Веприк 1978, с. 80 и след. (подробный сравнительный анализ одной из картин в трех оркестровых редакциях — Шостаковича, Римского-Корсакова и самого Мусоргского).

<sup>103</sup> Шостакович 1938б.

<sup>104</sup> Судя по одному из писем Шостаковича Соллертинскому от июля 1938 г., первая и последняя части в процессе работы над квартетом были переставлены: Михеева 1987, с. 80.

<sup>105</sup> Ср.: Бобровский 1961, с. 48.

<sup>106</sup> Шостакович 1938б.

сонате местами выглядит как ладово обостренная («усугубленно-минорная») версия той же идеи, что и в Квартете (темы из квартета и сонаты представлены в примерах, соответственно, 3.20а и б)<sup>107</sup>. Обратим внимание еще на один прием, использованный как в квартете, так и в сонате: первая вариация в обоих циклах построена как практически буквальное повторное проведение темы, но уже обогащенное аккомпанементом. Третья часть, выдержанная в трехчетвертном размере и нюансах *p* и *pp*, приводит на память виртуозные фантастические скерцо Мендельсона, влияние которых ощутимо и в скерцо следующего крупного произведения — Шестой симфонии. Родство с последней обнаруживает и финал квартета, некоторые идеи которого выглядят как диатонические наброски к более изощренному в ладовом отношении тематизму финала симфонии (мелодия начальной темы финала квартета показана в примере 3.21).

**Шестая симфония си минор**, соч. 54, сочинялась с апреля по октябрь 1939 года. Первое исполнение (Ленинград, дирижер Е. Мравинский) состоялось 5 ноября того же года. В симфонии три части: *Largo*, *Allegro* (по существу — скерцо в трехчетвертном размере), *Presto* (в форме рондо-сонаты). Первая часть длится около двадцати минут, тогда как вторая и третья, вместе взятые, — немногим больше десяти минут.

За несколько месяцев до начала работы над этим произведением Шостакович заявил в печати о своем намерении написать симфонию памяти Ленина с текстами из Маяковского, Джамбула, Сулеймана Стальского, народной поэзии, поэтов союзных республик<sup>108</sup>. То, что вместо этого ритуального приношения появилась чисто инструментальная симфония с непривычными пропорциями между частями и явно облегченным, местами почти опереточным финалом, в другое время и при других обстоятельствах могло бы стать поводом для самых неприятных обвинений. Но в относительно безоблачном для Шостаковича году тридцать девятом обошлось без серьезных осложнений<sup>109</sup>. Правда, тон критических выступлений был по преимуществу смущенным или недоуменным — прежде всего потому, что мало кто понимал, как нужно реагировать на отсутствие в новой симфонии конфликтной первой части.

Недоумение первых слушателей, пожалуй, имело под собой определенные основания. Концепция Шестой симфонии и сейчас

<sup>107</sup> На сходство этих тем обращено внимание в книге: Хентова 1985, с. 491.

<sup>108</sup> Шостакович 1938а. См. также: Хентова 1985, с. 485.

<sup>109</sup> Судя по всему, определенные круги планировали разгром новой симфонии (готовилось какое-то ее «обсуждение» в Москве), но в конечном счете из этого ничего не вышло. См. Там же, с. 497.

производит впечатление то ли нарочито неотчетливой, то ли не вполне сбалансированной. Нет нужды повторять, что концепции крупных инструментальных произведений Шостаковича — если не считать немногих явно слабых или конъюнктурных партитур — почти всегда содержат в себе некую загадку (вспомним еще раз слова враждебно настроенного критика, процитированные во Введении: «Его произведения нередко проникнуты какими-то загадочными и непонятными непосвященным слушателям ассоциациями»). Но эта «загадочность», как правило, ассоциируется с избытком разнообразных суггестивных знаков. Не то в Шестой симфонии: здесь почти нет узнаваемых структур, наделенных устойчивым символическим («лейтмотивным») смыслом, равно как и более или менее значимых аллюзий или цитат из музыки других композиторов или из прежних произведений самого Шостаковича. Трудно отделаться от ощущения, что «загадка» Шестой симфонии разгадывается просто: начав очередной крупный симфонический опус в духе медленной части Пятой симфонии, Шостакович отказался продолжать его тем же «высоким стилем», поскольку счел, что подобное продолжение будет не ко времени. Если сдвиг от первой части ко второй еще может быть оправдан традиционной для скерцо функцией острашения, то финал кажется взятым из какой-то другой симфонии — скажем, из гипотетической симфонической версии «весеннего квартета», заключительное Allegro которого, как уже было сказано, по характеру тематизма (да и по форме) настолько живо напоминает финал Шестой симфонии, что местами кажется чуть ли не подготовительным эскизом к нему.

Попытки увидеть в Шестой симфонии больше того, что в ней есть (в частности, злую фантастику в скерцо или сатирическое изображение тупой, нерассуждающей толпы — в финале), не всегда убедительны. Конечно, органическая неспособность Шостаковича уклоняться от осложнений в развитии симфонического «сюжета» так или иначе дает о себе знать. Как в скерцо, так и в финале среди быстро сменяющихся эпизодов есть и такие, где явно ощущается элемент зловещего «пустосмещения» — см., например, построенные по простейшим остигматным моделям кульминационные зоны скерцо (ц. 64—67, вокруг точки золотого сечения части) и финала (ц. 103—105). Пожалуй, это единственные во всей симфонии моменты, в связи с которыми можно говорить о подлинном «эффekte Четвертой Малера». Характерно, что в обеих кульминациях несколько раз появляется уже хорошо знакомый нам «мотив жалобы» из двух нисходящих секунд в хореическом ритме (в примерах 3.22a и б показаны соответствующие отрывки из скерцо и финала; заметим, что,

если не считать кульминационных зон двух быстрых частей, этот «мотив жалобы» больше в симфонии не встречается). Но значительно сильнее чувствуется в этой симфонии — или, лучше сказать, в трех мастерски выполненных, не грешащих против хорошего вкуса, пусть даже ничем особенным между собой не связанных частях — рука Шостаковича-«акмеиста».

Хотя первую часть Шестой симфонии издавна принято сравнивать с третьей частью Пятой, реальное сходство между этими двумя *Largo* невелико. О первой части Шестой едва ли можно сказать, что она соответствует упомянутому в связи с ее «старшей сестрой» архетипу большого романтического адажио, в котором объединяются формальные признаки сонаты, рондо и вариационного цикла и, как правило, имеется ярко выраженная кульминационная зона вокруг точки золотого сечения. Форма первой части Шестой симфонии — достаточно отчетливая сонатная, со вступлением (до ц. 4) и заменяющим разработку эпизодом (между ц. 23 и 29), преобладающее содержание которого составляют каденции флейты на фоне протяженных трелей в партиях струнных. *Largo* Шестой симфонии близко *Largo* Пятой в том смысле, что его язык также навеивает ассоциации с немецкой музыкой от Баха и Бетховена до Малера (см., например, такты перед и после ц. 3), в меньшей степени — с русской музыкой (два такта перед ц. 30); с другой стороны, это второе *Largo* характеризуется существенно иной мерой внутренней напряженности и динамики.

У первой части Шестой симфонии есть свой «эпиграф». Это одноголосная, тонально не вполне определенная мелодия (ее тональность наиболее естественно было бы трактовать как разновидность усугубленного ми минора с пониженными второй и пятой и переменными четвертой и седьмой ступенями — см. пример 3.23), которая по своей выразительности значительно уступает эпиграфу первой части Пятой симфонии, но в своем роде столь же успешно выполняет функцию фактора, интегрирующего форму. Ниже, в теме главной партии (пример 3.24), интонации эпиграфа предваряются мотивом с нисходящей уменьшенной септимой и характерной предкадансовой трелью. Давно замечено, что этот мотив живейшим образом напоминает некоторые темы баховских фуг (впрочем, он нигде не становится объектом полифонической обработки). Возможны и другие ассоциации — в частности, с балетом Стравинского «Аполлон Мусaget» (ср. в особенности две тематические идеи этого балета, показанные в примерах 3.25а и б). На протяжении главной партии этот неоклассицистский по своему облику мотив разнообразно сочетается со структурами, вычлененными из эпиграфа.

Ему противопоставляется тема побочной партии (пример 3.26), в которой можно усмотреть определенное сходство с темой побочной партии медленной части Первой симфонии (еще раз см. пример 1.12). Материалом срединного эпизода (с каденциями флейты) служат тематические идеи, уже знакомые по главной и побочной партиям экспозиции; здесь они обильно разбавлены свободными фиоритурами и помещены в мягко обволакивающую среду, представленную непрерывно тянущимися трелями у струнных в нюансах *pp* и *ppp*. Дополнительные тембровые нюансы возникают благодаря кратковременным и деликатным вторжениям других инструментов — прежде всего второй флейты, а также арфы, литавр, там-тама, низкого дерева, челесты, валторны. Этот эпизод, как мне кажется, свидетельствует о том, что Шостакович находился под определенным впечатлением от третьей (медленной) части «Музыки для струнных, ударных и челесты» Бартока (1937). Сказанное в особенности касается тех фрагментов, где солирующая флейта выключается или отходит на второй план; см. первые такты примера 3.27. Ниже, после ц. 27 (см. тот же пример), ассоциация с названным произведением Бартока становится еще более отчетливой; если бы не флейта (которая, впрочем, интонирует мелодию, по своей ладовой сущности близкую так называемому венгерскому минору), все эти такты можно было бы посчитать чуть ли не прямым намеком на его тембровую атмосферу.

Первая часть заканчивается на предельном пиано. Начиная со второй части музыка, как уже было сказано, внезапно «модулирует» в скерцозно-гротескную сферу. Обе быстрые части симфонии принято ассоциировать с Моцартом и Россини. В связи со второй частью вспоминаются также Мендельсон (скерцо из «Сна в летнюю ночь», Октета) и Малер (скерцо Второй симфонии и та часть Седьмой, которая носит подзаголовок *Schattenhaft* — «призрачно»). Что касается финала, то в его главной теме (пример 3.28), помимо очевидного сходства с известным мотивом из «Вильгельма Телля», есть что-то от Прокофьева (см. в особенности сдвиг из диезной сферы в бемольную в тактах 6—7, живо напоминающий о характерной для Прокофьева «пандиатонике»). Стоит отметить несколько колоритных деталей. После ц. 92 появляется мелодическая мысль, предвосхищающая «Праздничную увертюру», соч. 96 (1947—1954) (см. пример 3.29; та же тема прозвучит позднее после ц. 121). Большой трехчетвертной эпизод после ц. 96 в значительной своей части основан на мотиве, в котором узнается намек на популярную поныне мексиканскую песню «Челита» (начало этого эпизода показано в примере 3.30)<sup>110</sup>. По ходу действия реминисценция «Челиты»

<sup>110</sup> См.: Орлов 1961, с. 136. Перед войной «Челита» часто звучала с советских эстрад в обработке композитора М. Феркельмана.



перерождается в облегченно-танцевальный вариант той тематической идеи, которая двумя годами ранее с такой подавляющей мощью прозвучала в финале Пятой симфонии (пример 3.31 — такты перед ц. 100). Эта реминисценция, а вслед за ней и дальнейшее развитие, подводящее к главной кульминации в ц. 103—105, вносят в музыку части элемент, до известной степени чуждый господствующей юмористической атмосфере. Последняя, впрочем, быстро восстанавливается в очередном проведении рефрена (ц. 112, где тема поручена солирующей скрипке) и сохраняется до конца. Заметим, однако, что на последние такты симфонии падает тень разухабистых галопов из «Леди Макбет Мценского уезда». Эта ассоциация с «трагедией-сатирой» — лучший аргумент в пользу тех исследователей, которые склонны усматривать в музыке финала Шестой симфонии не столько более или менее безобидный юмор, сколько некое нарочитое «отрицательное обаяние»<sup>111</sup>.

Итак, Шестая симфония с трудом поддается экзегетической интерпретации. Еще труднее нащупать скрытые или тайные внемузыкальные смыслы в следующем крупном произведении Шостаковича — **Квинтете для фортепиано и струнных соль минор**, соч. 57. Это произведение было завершено в сентябре 1940 года; первое исполнение, силами автора и Квартета им. Бетховена, состоялось в Москве 23 ноября того же года. В Квинтете пять частей: Прелюдия (соль минор, *Lento*—*Poco più mosso*—*Lento*), Фуга (соль минор, *Adagio*), Скерцо

---

<sup>111</sup> Ср.: «Финал [Шестой симфонии] полон движения, натиска, напора стремительных ритмов и взвихренных интонаций. <...> А завершающая его тема-песня <...> звучит так лихо, так взახлеб, что невольно напоминает сверкающие финалы оперетт. <...> Но странное дело: чем больше слушаешь эту музыку, тем сильнее ощущаешь ее внутреннюю пустоту. Да, она мажорна, подъемна, оптимистична, но как-то скользит мимо сознания, мимо чувства, увлекая скорее своей неумейной кинетикой, апеллируя скорее к оргиастическим инстинктам массы, нежели к интеллекту. <...> Кажется, это и в самом деле вырвавшееся на волю “коллективное бессознательное”, которое правит толпой, охваченной древнейшим инстинктом. Перед нами точно выписанный портрет массы. Причем портрет, не лишенный внешней привлекательности. <...> Композитор <...> дает портрет массы в высший момент ее торжества и упоения собственной силой. Но за броской внешностью зияет бездна бездуховности, все поглощается инстинктом толпы, охваченной единым порывом»: Арановский 1997, с. 26—27. Все же эта характеристика финала Шестой кажется несколько односторонней. Образ неумейной, всепоглощающей и безликой силы или массы, охваченной атавистическими влечениями, со времен «Носа» стал одной из *idées fixes* творчества Шостаковича; но система приемов, с помощью которой он обычно реализовал эту свою навязчивую идею, — некоторые из них нам уже известны — играет в финале Шестой симфонии скорее маргинальную роль. К тому же сочетание изящества и угловатости, свойственное рефрену, который задает тон этому рондо (см. еще раз пример 3.28), слишком изысканно для того, чтобы служить символом вырвавшегося на волю «коллективного бессознательного» или чего-нибудь еще в аналогичном роде.

(си мажор, Allegretto), Интермеццо (ре минор, Lento) и Финал (соль мажор, Allegretto).

Квинтетом открывается ряд пятичастных инструментальных циклов Шостаковича, которых до конца 1940-х будет написано еще три: Восьмая симфония (1943), Девятая симфония (1945), Третий струнный квартет (1946). К этой серии примыкает и формально четырехчастный Первый скрипичный концерт (1948). Драматургически все названные произведения выстроены по-разному, в каждом из них пятичастность «оправдана» по-своему. Что касается квинтета, то в нем пятичастная структура служит прежде всего созданию общего впечатления комфорта и завершенности, тем самым подтверждая архетипическое представление о числе «пять» как о символе высокоорганизованного и гармоничного единства. Из пяти упомянутых выше компонентов творчества Шостаковича — «классического», «национально-русского» (который в этот период пришел на смену отошедшему в тень «новаторскому»), «лирического», «токатного» и «скерцозно-гротескного» — в квинтете представлены главным образом первые три. Классический компонент так или иначе присутствует во всех частях, но особенно оригинально претворен в Интермеццо, начальная тема которого выдержана в характере инструментальных арий и адажио XVIII века, основанных на цифрованном басы (см. пример 3.32; партия виолончели выглядит здесь как редуцированная запись *basso continuo*). Национально-русское начало наиболее отчетливо проявляется в натурально-минорной теме фуги (пример 3.33)<sup>112</sup>; заметим попутно, что на полях квинтета — говоря точнее, в трио Скерцо (пример 3.34) — дает о себе знать и нечто национально-испанское. Лирический компонент сильно выражен в Прелюдии, Интермеццо и пасторальной коде Финала (пример 3.35)<sup>113</sup>. Что касается токатного и скерцозно-гротескного компонентов, то в Скерцо, а тем более в Финале ощущается разве что их бледная тень. Приемы, связанные с остигнутым нагнетанием элементарных фигур, нигде в квинтете не используются; поэтому уже известные нам, сквозные для всей музыки Шостаковича символические конфигурации, связанные преимущественно с «потусторонними» или «отрицательными» эмоциональными

<sup>112</sup> См. статью Л. А. Мазеля «Тема фуги из Квинтета», включенную в сборник: Мазель 1986.

<sup>113</sup> Исчерпывающий анализ этих тактов см. в: Мазель 1967, с. 348—350. Как отмечает автор статьи, «эта музыка производит впечатление необыкновенно убедительного завершения, полной “разрешенности”, совершенного слияния образов. Это не только в технологическом, но и в общезстетическом смысле “полная совершенная каденция”» (с. 349). Излишне говорить, насколько редкое исключение составляет в наследии Шостаковича такой однозначно позитивный финал.

топосами — ямбическая восходящая кварта (в главной теме Скерцо и одной из побочных тем Финала), хореический «мотив жалобы» (в Скерцо, у струнных после ц. 51), — выглядят в контексте этого произведения вполне обыденно и не располагают к каким бы то ни было экзегетическим комментариям.

Форма отдельных частей квинтета подробно разобрана в известной работе В. П. Бобровского<sup>114</sup>, и мне, в общем, нечего добавить к этому анализу. Стоит только заметить, что Фуга, открывшись подчеркнуто «правильно» построенной экспозицией, затем развивается весьма свободно и к середине (после ц. 28), по существу, перестает быть фугой. В кульминационный момент развития, близ точки золотого сечения части (между ц. 32 и 34), наступает возврат к музыке начала Прелюдии, и лишь после этого полифонический склад изложения восстанавливается в своих правах; впрочем, и в этой условной «репризе» фуги, включающей несколько стреттных проведений темы, полифония не отличается особой изысканностью<sup>115</sup>. Позволю себе обратить внимание также на один, как мне кажется, досадный вкусовой просчет: кульминационные такты Интермеццо, совпадающие с точкой золотого сечения этой части, — гаммообразный предыкт, подводящий к очередному варьированному проведению главной тематической идеи, и «группетто», с которого начинается это проведение<sup>116</sup>, — звучат с чрезмерным надрывом, мало подходящим к общему настроению данной части и квинтета в целом (пример 3.36). Ремарка *appassionato* настраивает исполнителей на то, чтобы всячески акцентировать этот надрыв.

Созданием квинтета ознаменовался год, разделивший земное существование Шостаковича на две половины. Об авторе квинтета можно с полным основанием сказать словами Дж. Абрахама: «Вот Шостакович, из которого изгнали бесов». Спустя немного времени, в Седьмой симфонии, «бесовщина» вернется в музыку Шостаковича, чтобы отныне утвердиться в ней всерьез и надолго.

---

<sup>114</sup> Бобровский 1961, с. 61 и след. Еще одна обстоятельная аналитическая статья о Квинтете: Белецкий 1962.

<sup>115</sup> Один из авторитетных западных исследователей на полном серьезе трактует эту «простоватость» полифонии в Фуге как стремление к «популистской задушевности»: Данузер 1986, с. 433.

<sup>116</sup> Оно отчетливо ассоциируется с начальным оборотом главной темы арии (*Andante religioso*) из «неоклассической» «Сюиты из времен Гольберга» Грига.

## Глава 4

### ОТ СЕДЬМОЙ СИМФОНИИ ДО ТРЕТЬЕГО СТРУННОГО КВАРТЕТА

В связи с метаморфозой, которую претерпела духовная жизнь советской страны с началом Великой Отечественной войны, часто вспоминают следующие слова из романа Пастернака «Доктор Живаго»: «Когда возгорелась война, ее реальные ужасы, реальная опасность и угроза реальной смерти были благом по сравнению с бесчеловечным владычеством выдумки и несли облегчение, потому что ограничивали колдовскую силу мертвой буквы». Не менее выразительно о том же говорит персонаж повести Ф. Искандера «Стоянка человека»: «Никогда, ни до, ни после войны, я не чувствовал себя на таком подъеме, как во время войны. Я не чувствовал себя в таком полном соответствии внутреннего состояния и окружающей жизни. Все проклятые вопросы были отброшены реальной общенародной бедой, реальным участием в борьбе с этой бедой. <...> Именно поэтому, несмотря на потери друзей, ежедневный риск, годы войны оставили в душе мощную и даже веселую музыку бесконечного внутреннего подъема».

«Музыка бесконечного внутреннего подъема», далеко не всегда поддающаяся убедительной интерпретации в терминах специфически военных переживаний, с особой интенсивностью звучала в душе Шостаковича, для которого годы войны стали исключительно плодотворными. 6 сентября 1944 года он писал В. Шебалину о переживаемом им «сверхъестественном трудовом <...> напряжении всех физических, а главное, умственных сил» и признавался: «Сочиняю я с адской скоростью и не могу остановиться»<sup>1</sup>. Судя по количеству, многообразию и уровню созданного, это состояние творческой эйфории началось у Шостаковича ранней осенью 1941 года, когда он приступил к работе над Ленинградской симфонией, и почти без спадов держалось в течение нескольких лет.

<sup>1</sup> Цит. по: Хентова 1986, с. 185.

Итак, военный период биографии Шостаковича открылся **Седьмой симфонией** до мажор, соч. 60, посвященной городу Ленинграду<sup>2</sup>. Вокруг исключительных обстоятельств, сопутствовавших созданию симфонии и ее первым исполнениям в Куйбышеве, Москве, за рубежом и в блокадном Ленинграде, вокруг той роли, которую она сыграла в поднятии духа советских людей перед лицом фашистского нашествия и в повышении всемирного престижа СССР, скопилась настолько обширная литература, что я вполне могу не касаться здесь этих сюжетов<sup>3</sup>. Нет необходимости пересказывать всем известное программное содержание симфонии, равно как и полемизировать с попытками радикально пересмотреть это содержание — попытками, которые, можно сказать, вошли в моду после публикации волковского «Свидетельства». Исключительно высокая скорость, с которой сочинялась симфония<sup>4</sup>, иллюстративный характер значительной части ее тематического материала, плакатное, нарочито прямолинейное противопоставление «позитивного» и «негативного» начал в первой части, триумфальная кода финала — все это способствовало формированию репутации Седьмой симфонии как опуса, имеющего по преимуществу публицистическую и пропагандистскую направленность, написанного в порядке непосредственного, оперативного ответа на социальный заказ момента («все для фронта, все для победы») и, значит, художественно несовершенного.

Несколько (впрочем, не слишком) упрощая реальную ситуацию, можно сказать, что советским комментаторам было присуще рас-

---

<sup>2</sup> Правда, еще до эвакуации из Ленинграда (последовавшей в начале октября 1941 г.), то есть до начала работы над симфонией или в период работы над ее первыми частями, Шостакович сочинил «Торжественный походный марш» и две патриотические песни: «Клятва наркомун» (слова В. Саянова; словно в подражание знаменитой «Священной войне» Александра Александрова, эта песня сочетает в себе маршевые ритмы и трехдольный размер) и «Песня гвардейской дивизии» (слова Л. Рахмилевича).

<sup>3</sup> Их обзор см. в: Хентова 1986, с. 19 и след. Напомним только, что мировой премьерой симфонии в Куйбышеве (5 марта 1942 г.) дирижировал С. Самосуд; он же 29 марта провел московскую премьеру; британской и американской премьеры дирижировали, соответственно, Г. Вуд (22 июня) и А. Тосканини (19 июля); исполнение в блокадном Ленинграде было осуществлено 9 августа того же года под управлением К. Элиасберга.

<sup>4</sup> Динамика сочинения симфонии отражена в письме Шостаковича И. Д. Гликману от 4 января 1942 г.: первая часть (длительностью 25 мин) была закончена 3 сентября, вторая (8 мин) — 17 сентября, третья (17 мин) — 29 сентября, четвертая (20 мин) — 27 декабря. См.: Шостакович—Гликман 1993, с. 35. Те же даты приведены в посвященном новой симфонии тексте Шостаковича, опубликованном в газете «Московский большевик» от 19 апреля 1942 г. Первые три части были написаны еще в Ленинграде, четвертая — уже в эвакуации (в Куйбышеве).

смагивать Ленинградскую симфонию прежде всего сквозь призму ее общественной значимости, тогда как комментаторы на Западе, как правило, подчеркивали ее эстетические недостатки. Известный современный исследователь так описывает первоначальное восприятие симфонии «большим миром»: «Неуклюжее программное произведение, напыщенный анахронизм, переполненный звукоподражательной военной музыкой <...> оно явилось как некий обросший шерстью мамонт из советской вечной мерзлоты. Его риторика была бесстыдно напыщенна: подлинная *banda* в крайних частях<sup>5</sup>, театральное травестирование Баха в затянутом *Adagio* <...>. Его путь к грандиозному апофеозу некритически повторял наполеоновский сценарий Бетховена<sup>6</sup>, а грубые средства передачи идеи оскорбляли утонченный вкус столь же явно, как слышимо оккупанты попирали русскую землю в ошеломляющем марше, бесстыдно использующем формулу “Болеро” Равеля (вплоть до внезапного *ostinato* барабана) <...>. Более того, подобное снижение музыкальных ценностей производилось во имя той же святой гуманной цели, о которой кричали заголовки ежедневных газет. Всемирный успех симфонии Шостаковича неразрывно связан как с этой целью, так и с этими заголовками. И симфония сама становилась темой заголовков. Ее исполнения, как дома, так и за рубежом, были настолько же политическими событиями, насколько и музыкальными. Обслуживала тут музыка политику или политика эксплуатировала музыку? Или, что хуже всего, не размывалась ли сама грань между ними?»<sup>7</sup>

Итак, если верить мнению, утвердившемуся в специальной литературе, любая попытка обсуждения чисто эстетических достоинств Седьмой симфонии ставит ее в заведомо невыгодное положение и тем самым косвенно подрывает доверие к ней как к факту культуры. Тот же Р. Тарускин усматривает во всей симфонии всего лишь один несомненный проблеск чисто музыкальной гениальности: появление так называемой темы отпора в кульминации первой части, после ц. 53 партитуры<sup>8</sup>. По правде говоря, это кажется не вполне

---

<sup>5</sup> Строго говоря, «банда», состоящая из трех труб, четырех валторн и трех тромбонов, дополнительных по отношению к основному оркестру, фигурирует и в третьей, медленной части симфонии.

<sup>6</sup> Не совсем ясно, что здесь имеется в виду. Если речь идет о «сценарии» Героической симфонии, то между ним и «сценарием» Ленинградской довольно мало общего.

<sup>7</sup> Тарускин 1997, с. 133 (перевод с английского В. Нестьева).

<sup>8</sup> Там же, с. 134. Возможно, в текст публикации вкралась опечатка, и вместо 53 должно быть 45. Новая тематическая идея, появляющаяся в ц. 53, относительно скромна и едва ли может претендовать на роль «темы отпора». О том, что происходит в ц. 45, будет сказано в соответствующем месте.

справедливым. Историк музыки должен по достоинству оценить хотя бы то обстоятельство, что срединный эпизод первой части Седьмой симфонии, так называемый эпизод нашествия — пусть даже взятый сам по себе, в изоляции от контекста — стал одной из самых репрезентативных страниц всей музыки XX века. Сделавшись, по существу, почти анонимной, найденная Шостаковичем тематическая и структурная идея — этот прямой негатив бетховенской «темы радости» (не будем упускать из виду, что архетип вариаций на одноголосную тему с постепенным наращиванием «мяса на скелет» и ступенчатым *crescendo*, использованный Шостаковичем в этом эпизоде, восходит как к «Болеро» Равеля, так и к инструментальной экспозиции «темы радости» в начале финала Девятой симфонии<sup>9</sup>) — вошла в универсальный культурный обиход на правах устойчивого, семантически прозрачного символа фашизма, насилия, бесчеловечности и прочих «прелестей» новейшей истории человечества<sup>10</sup>. Едва ли это было бы возможно, если бы стилистическое «бесстыдство», о котором говорит Р. Тарускин, не шло здесь рука об руку именно с тем, что обозначается не слишком вразумительным словом «гениальность». Нужно ли понимать под «гениальностью» способность художника воздействовать не столько на умы и сердца аудитории, сколько на тот врожденный и инстинктивный, почти физиологический резонатор в каждом из нас, который В. Набоков отождествлял с позвоночником?

Особенно ярко эта способность Шостаковича высветится в том случае, если мы, так сказать, вернем «эпизод нашествия» в надлежащий контекст и проследим за подготовкой его темы в экспозиционном разделе первой части симфонии, *Allegretto*. Писавшие о Седьмой симфонии, как правило, обращали преимущественное внимание на свойственную этому *Allegretto* «глубокую и предельно наглядную поляризацию»<sup>11</sup> двух начал. Одно из них воплощено в построенной по всем классическим канонам, преимущественно эпико-лирической по характеру, почти бесконфликтной экспозиции,

---

<sup>9</sup> Возможно, «эпизод нашествия» Шостаковича оказал определенное влияние на рецепцию «темы радости» и ее развития современным слушателем. Мне кажется, что четвертое проведение этой темы (*tutti* после такта 164 финала) вполне может оставить впечатление не столько «радостного», сколько страшноватого. Напомню, что Стравинский сравнивал развертывание «темы радости» в начале финала Девятой симфонии с военным парадом: Стравинский 1971, с. 255.

<sup>10</sup> Достаточно напомнить, что другой знаменитый символ нацистской заразы в современном искусстве — эпизод с песней «Tomorrow belongs to me» («Завтрашний день принадлежит мне») из фильма Боба Фосса «Кабае» (1972) — смоделирован по образцу «эпизода нашествия».

<sup>11</sup> Валькова 1992, с. 126.

главная партия которой решена в ясной трехчастной форме, тогда как побочная — в не менее ясной форме рондо. Воплощением другого начала служит заменяющий разработку «эпизод нашествия» с его строгой однотемностью, остигательными ритмами и неумолимым *crescendo*. Меньшее значение придавалось тому обстоятельству, что тематизм «эпизода нашествия» обнаруживает множество ассоциативных связей с тематизмом как главной, так и побочной партий экспозиции. Наиболее подробный сравнительный анализ тематического материала экспозиции и «эпизода нашествия» был сравнительно недавно осуществлен В. Б. Вальковой<sup>12</sup>. Некоторыми из ее наблюдений я здесь воспользуюсь.

Рассмотрим начальную тему симфонии, которую долгое время было принято трактовать как образ безоблачной мирной жизни (пример 4.1). Автор Пятой симфонии, однако, уже приучил нас настороженно относиться к избытку квартовых и квинтовых мелодических ходов, в особенности же к ямбической восходящей кварте — стандартному ходу от доминанты к тонике (в пределах одного только начального периода этот ход экспонируется целых четыре раза, и притом в инструментальном оформлении, живо напоминающем о звучании военных оркестров — см. такты 4, 5, 7—8, 9). У нас уже были возможности убедиться в том, что у Шостаковича любые открытые проявления стабильности, упорядоченности, бесконфликтности — иначе говоря, всего того, что испокон веков символизировалось совершенными консонансами и разрешением доминанты в тонику, — несут в себе зерно дальнейшего радикального переосмысления. Подчеркнуто бодрые квартовые и квинтовые ходы<sup>13</sup>, а также гаммообразные пассажи, столь богато представленные в главной партии, подвергаются подобному переосмыслению в «теме нашествия», которая в значительной степени построена из тех же исходных элементов (хотя эта тема всем известна, в примере 4.2 я для наглядности все-таки привожу ее исходный вариант).

Еще более выразительное предвосхищение «темы нашествия» обнаруживается в пределах главной партии ниже, спустя несколько тактов после ц. 3 (пример 4.3). Мотив в начале такта на 3/2 (М. Д. Сабина улавливает в нем «оттенок задиристости, беспечно-смелого вызова»<sup>14</sup>) знаком нам по «Леди Макбет Мценского уезда», где аналогичная конфигурация, как мы помним, играла роль

<sup>12</sup> Там же, с. 127 и след.

<sup>13</sup> При всей своей несклонности к тенденциозной «семантизации» музыки Шостаковича не могу не заметить, что, если, как это делают иные дирижеры, исполнять начало симфонии точно в указанном темпе  $1/4 = 116$  или быстрее, эта «бодрость» приобретает несколько подозрительный, бездумно-самодовольный характер.

<sup>14</sup> Сабина 1976, с. 209.



лейтмотива насилия (ср. примеры 2.9а—г). «Тема нашествия» воспримет как характерный ритм этой разновидности «мотива насилия», так и ее нисходящую направленность (ср. такты 7—8, 9—10 примера 4.2). Но еще раньше эта же конфигурация в измененной, но легко узнаваемой форме несколько раз возникнет в побочной партии (см. пример 4.4, такты 6—9 после ц. 8), где, вообще говоря, господствует скорее идиллическое настроение. В другом месте побочной партии, ближе к ее концу (пример 4.5, такты 4—5 после ц. 17), отчетливо вырисовываются контуры характерной для «темы нашествия» нисходящей секвенции. Отдельные обороты побочной партии отзовутся в структуре мотива, которому в «эпизоде нашествия» отведена роль ритурнели, отделяющей друг от друга очередные проведения основной темы (некоторые из таких оборотов, извлеченные из ц. 6, 8, 16, показаны в примерах 4.6 а, б, в; ср. с третьим от конца тактом примера 4.2). Таким образом, есть все основания утверждать, что наступающее на грани экспозиции и эпизода «многозначительное затишье (обычно трактуемое как момент полного умиротворения и покоя) <...> уже насыщено интонациями «вражеской» темы. Эта тема практически уже рождается здесь»<sup>15</sup>.

Прежде чем перейти к дальнейшему, обратим внимание на один относительно малозаметный момент главной партии, а именно на контуры мотива DSCН, угадываемые при переходе от восьмого такта к девятому (еще раз см. пример 4.1): мимолетный штрих, который в перспективе дальнейшего творчества Шостаковича может тем не менее показаться многозначительным. В контексте первой части Седьмой симфонии этот штрих имеет иной смысл: тон ми-бемоль, на мгновение омрачивший колорит до мажора, предвосхищает тональность «эпизода нашествия»<sup>16</sup>. Иначе говоря, отдаленные рубежи подготовки «вражеской» темы восходят к самому началу главной партии.

Рискуя повторить уже известное, вкратце разберем «эпизод нашествия». Как известно, формально он представляет собой вариации на оstinatную тему. Тема, выдержанная в диатоническом ми-бемоль мажоре, проводится двенадцать раз на фоне неизменного ритма малого барабана. Общий объем всех проведений, от ц. 19 до 45, составляет 280 тактов; что касается малого барабана, то он продолжает выбивать свой ритм и после внезапного, осуществленного почти в точности по образцу «Болеро» сдвига в ля мажор (ц. 45) и замолкает только перед самым началом репризы (между ц. 51 и 52). Композиционный прием, на котором основывается «эпи-

<sup>15</sup> Валькова 1992, с. 128.

<sup>16</sup> Орлов 1961, с. 149.

зод нашествия», при всем своем сходстве с «Болеро» и экспозицией бетховенской «темы радости», имеет скромные прецеденты в творчестве самого Шостаковича. Читатель помнит, что этот прием — предельно наглядное, предполагающее подчеркнутую механистичность повторов музыкальное воплощение закона перехода количества в качество — появился в арсенале Шостаковича еще в двадцатые годы.

Механистичность повторов не тождественна тавтологии; иначе говоря, абсолютное господство принципа оstinato не противоречит тому, что каждая из вариаций наделена собственным «лицом». Этот вариационный цикл в целом можно уподобить постепенно усложняющейся серии упражнений или этюдов по элементарной композиции, в каждом из которых решается то или иное техническое задание. Вначале звучит элементарный унисон — впрочем, довольно изощренно инструментованный (еще раз см. пример 4.2). Второе проведение, порученное флейте, поддерживается чем-то вроде бурдонной педали — чередующимися примой и квинтой у низких виолончелей. При третьем проведении (большая и малая флейты, преимущественно в параллельных терцецимах) фигурированная педаль распределяется между виолончелями и контрабасами и обогащается пониженными второй и шестой ступенями. Четвертое проведение — инструментальный «респонсорий», где отдельные фразы темы звучат попеременно у гобоя и фагота (его начало см. в примере 4.7). В фактуре аккомпанемента здесь появляются новые элементы, на которые стоит обратить внимание. В партии виолончелей господствует «ритм Бориса Тимофеевича» (восьмая + восьмая + четверть), который, как уже было отмечено, связывается у Шостаковича главным образом с агрессивным, наступательным топосом; что касается партии контрабасов, то все ее интонационное содержание сводится к многократному повторению другого известного нам символического оборота — «мотива жалобы» (мы уже неоднократно говорили о том, что в своем минимальном виде этот оборот состоит из двух идентичных нисходящих полутонов в хореическом ритме). Контрапункт «ритма Бориса Тимофеевича» и «мотива жалобы» будет сопровождать все дальнейшие проведения «темы нашествия» вплоть до десятого.

Далее, в пятом проведении темы (труба и два тромбона *con sordini*) доминирует принцип ленточного движения голосов, в шестом (гобой и кларнетах) — прием канонической имитации в октаву, в седьмом (первые и вторые скрипки) — прием утолщения мелодии трезвучиями. На том же приеме построена и восьмая вариация, где тема поручена ансамблю гобоев, кларнетов и струнных без

контрабасов. Девятая вариация — упражнение по простейшему вертикально-подвижному контрапункту: тема здесь переходит к инструментам низкого регистра (бас-кларнету, фаготам, валторнам, низким струнным), уступая верхи сочетанию «ритма Бориса Тимофеевича» и «мотива жалобы». В десятой вариации тема впервые звучит у медных духовых fortissimo в сопровождении интонации, представляющей собой фигурированный вариант «мотива жалобы» (пример 4.8). В одиннадцатой вариации на тему наслаивается хроматический контрапункт, идущий ровными четвертями в параллельных терциях. Наконец, в контрапункте двенадцатой вариации (см. пример 4.9) доминирует интервал кварты, о символической («лейтмотивной») роли которого речь шла выше.

Итак, «эпизод нашествия» всецело соткан из элементов, уже знакомых либо по экспозиции части (таковы едва ли не все конфигурации, из которых складывается собственно «тема нашествия»), либо по прежнему творчеству Шостаковича. Перечислим еще раз устоявшиеся в музыкальном языке Шостаковича семантически весомые «лейтмотивы», которые так или иначе присутствуют в этом эпизоде: «мотив насилия», «ритм Бориса Тимофеевича», «мотив жалобы», кварто-квинтовые мелодические ходы, в том числе основная разновидность таковых — восходящий ямбический ход от доминанты к тонике. Что касается оstinato малого барабана, выполняющего функцию стержня, на который нанизаны все перечисленные элементы, то его ближайший прототип без труда обнаруживается в «мексиканском» срединном эпизоде разработки Пятой симфонии (где барабан, кстати сказать, выбивает все тот же «ритм Бориса Тимофеевича» — см. еще раз пример 3.5). Понятно, что слушатель воспринимает семантически значимые компоненты эпизода не по отдельности, а в составе сложного контрапункта, где имманентный смысл каждого мотива многообразно опосредуется семантикой всех остальных мотивов (едва ли стоит специально отмечать, что от исходной семантики, скажем «мотива жалобы», в этом контексте мало что остается). Однако с точки зрения феноменологии творчества Шостаковича важно в полной мере осознать то обстоятельство, что начало «позитивное», русско-советское<sup>17</sup>, будто бы представленное экспозицией, и начало «негативное», враждебно-немецкое<sup>18</sup>, будто

<sup>17</sup> Начальная тема уподобляется то «Прогулке» из «Картинок с выставки» Мусоргского (Орлов 1961, там же), то тематизму симфоний Бородина (№ 2) и Танеева (№ 1) (Сабинина 1976, с. 170). В остальном «русскость» тематизма экспозиции — весьма условная. Она скорее подразумевается программой, нежели выражается в реальном облике отдельных тем.

<sup>18</sup> Комментаторы Седьмой симфонии, как правило, не упускают случая заметить, что «тема нашествия» ассоциируется с немецкой музыкой. Среди ее моделей назы-

бы воплощенное в «эпизоде нашествия», будучи резко противопоставлены друг другу, в то же время находятся в отношении некоего глубинного родства.

Мне трудно принять чрезмерно, на мой взгляд, идеологизированную интерпретацию В. Б. Вальковой, которая усматривает в ассоциативных связях между тематизмом экспозиции и «темой нашествия» символическое отражение глубинного родства двух тоталитаризмов — немецкого и советского<sup>19</sup>. Сходную идею можно выразить в терминах более общих и, на мой взгляд, более адекватных музыке: противопоставленные друг другу тематические комплексы в данном случае символизируют безнадежную расщепленность мира, в котором одни и те же атомы и молекулы служат для воплощения несовместимых, часто диаметрально противоположных онтологических сущностей. Здесь уместно вновь вспомнить о связи Шостаковича с той, расцветшей в особенности при советской власти, линией русской культуры, которая во Введении к настоящей работе была названа гностицизмом. Напомню, что мировоззренческая сущность этого стихийного течения в самых общих чертах характеризуется как тенденция к недиалектически расщепленному видению мира в сочетании с рискованно-интимным отношением к сфере потустороннего. Напомню также, что признаки гностического менталитета в музыке Шостаковича давали о себе знать начиная по меньшей мере с «Носа». Антифашистская программа Седьмой симфонии стала в высшей степени подходящим катализатором для возобновления гностических тенденций, которые, пережив свой расцвет в «Носе» и Четвертой симфонии, к концу 1930-х годов почти полностью угасли.

Проблема гностицизма в общем плане уже обсуждалась во Введении к настоящей работе. Настало время перевести обсуждение в более специальную плоскость и определить «частичные миры» гностической модели мира, запечатленной в музыке Шостаковича, через совокупность формальных признаков, характеризующих способ их воплощения. Читатель помнит, что, анализируя «Нос», мы попытались решить аналогичную задачу в применении к «час-

---

вают, в частности, одну из тем финала бетховенской фортепианной Сонаты, соч. 10 № 1 (Мазель 1991б, с. 32—33), мелодию *Deutschlandlied* (на которую она, впрочем, совершенно не похожа) и мелодию «Пойдем к "Максиму"» из «Веселой вдовы». В выборе этой последней модели, судя по всему, определенную роль сыграли соображения семейного порядка: в доме Шостаковичей, где подрастал сын Максим, куплеты из оперетты Легара пользовались популярностью. См.: Пульчини 1988, с. 149. Можно заметить также, что в «ритурнели», отделяющей друг от друга проведения собственно «темы нашествия» (см. последние три такта примера 4.2), травестируется фактура баховских хоралов.

<sup>19</sup> Валькова 1992, с. 131 и след.

тичным мирам» (мы называли их «сюжетами»), составляющим многослойную структуру этой оперы. С тех пор Шостакович значительно изменился; ко времени Пятой симфонии в его искусстве сформировалось нечто вроде новой фундаментальной оппозиции, один полюс которой ориентирован в сторону великой европейской (в основном австро-немецкой) традиции со всем множеством присущих ей сложных форм и методов организации звукового материала, тогда как на другом полюсе доминируют гомофония с простейшими, механически повторяющимися фигурами аккомпанемента, подчеркнута регулярная расчлененность тематизма, а также заимствования из жанров бытовой музыки (если взять творчество Шостаковича в целом, то в качестве привилегированных в этом смысле жанров выступают галоп и марш). «Усугубленный минор» и другие индивидуализированные ладовые структуры являются преимущественной принадлежностью первого из этих двух полюсов, тогда как музыка, представляющая второй полюс, по большей части диатонична и мажорна. «Лейтмотивы», сквозные для всего творчества Шостаковича или для отдельных его периодов (важнейшие из них были перечислены чуть выше), могут встретиться на обоих полюсах; тем не менее такие структуры, как «ритм Бориса Тимофеевича» и ямбическая восходящая кварта, тяготеют скорее ко второму из них.

Двум полюсам фундаментальной оппозиции, о которой здесь идет речь, можно присвоить какие угодно названия: «добро—зло», «человеческое—античеловеческое», «духовное—бездуховное», «высокое—низкое», «свое—чужое» и т. п. Все эти пары изоморфны и взаимозаменяемы, поскольку более или менее адекватно выражают расщепленный образ мира; с другой стороны, все они содержат в себе оценочный элемент, который далеко не всегда способствует разъяснению имманентного смысла музыки. Что касается первой части Седьмой симфонии, то здесь расстановка сил достаточно ясна: по одну сторону баррикад (в экспозиции, до ц. 19 партитуры, в сфере господства до мажора) располагается «добро» («человеческое», «свое»), тогда как по другую (после цифры 19, в сфере господства ми-бемоль мажора) — «зло» («античеловеческое», «чужое»); будучи сперва показаны по отдельности в «чистом» виде, эти две стихии затем вступают в конфликт, который в конце концов завершается триумфом одной из них. Но в некоторых последующих произведениях — например, в Восьмой и Девятой симфониях, Втором трио, Третьем струнном квартете, — сдвиги от одного полюса к другому слишком непринужденны, а смысловые инверсии слишком многозначны, чтобы можно было говорить о реальном противоборстве

антагонистических начал и об отчетливо выраженной авторской симпатии к одному из них и неприятию другого.

Как бы то ни было, тенденция к чередованию эпизодов, разделов или целых частей, по своим формальным и содержательным признакам тяготеющих то к одному, то к другому из взаимно противопоставленных полюсов, — это абсолютно реальное свойство искусства Шостаковича, особенно выразительно проявившееся именно в произведениях военных и первых послевоенных лет. Соображения удобства требуют, чтобы эти полюсы получили какое-нибудь терминологическое обозначение. По необходимости я буду пользоваться парой антонимов, которая кажется мне достаточно экспрессивной и в то же время относительно свободной от оценочного элемента: «посюстороннее—потустороннее». К тому же она лучше отражает отход зрелого Шостаковича от акмеистических принципов, которые — вспомним цитату из Мандельштама, приведенную в начале главы 1, — характеризовались «чувством граней и перегородок», отчетливым различием планов, «огромной сдержанностью» в отношении к потустороннему.

То же противопоставление можно развернуть и в плоскости глубинной психологии, вспомнив так называемый принцип удовольствия, который, если верить З. Фрейду и Ж. Лакану, управляет нашей инстинктивной жизнью. Принцип удовольствия предрасполагает человека к повторяющемуся, инертному, лишенному трагизма существованию (в музыке оно традиционно воплощается с помощью остинато, регулярной расчлененности тематизма, мажорной диатоники, маршевых и танцевальных ритмов, то есть именно тех приемов, которые у Шостаковича устойчиво связаны со сферой «потустороннего»). Между тем сознательная часть «Я», действующая наперекор этому принципу, обеспечивает жизни ее многообразие и индивидуальную неповторимость, но вместе с тем вносит в нее трагический элемент. Эти две формы психического бытия равно присущи природе человека, но в лучшем случае находятся в состоянии хрупкого равновесия. Встреча с действительностью, с многообразием и непредсказуемостью реальной жизни, прерывающая действие принципа удовольствия, непременно переживается человеком как психологически и экзистенциально значимый сдвиг, как стресс, шок или даже катастрофа. Говоря о шокирующих эффектах, которыми изобилуют партитуры Шостаковича, желательно иметь в виду этот дуализм — глубинный, общечеловеческий, по существу непреодолимый, но в силу причин, о которых здесь можно подробно не говорить, ставший особенно актуальным именно в советской действительности. В плане эстетического «оправдания» таких

эффектов — часто граничащих с художественно недопустимым — он более перспективен, чем любые апелляции к этически значимым ценностям.

Итак, центральное противоречие первой части Седьмой симфонии нагляднейшим образом воплощает суть того, что я предпочитаю именовать «гностицизмом» Шостаковича (пользуясь случаем, напомним, что изначально гностиками назывались полумифические раннесредневековые сектанты-мистики неоплатонического толка, отказавшиеся принять христианское представление о Творении, Царствии Небесном и онтологическом единстве тела и духа). Выразительность этого термина, на мой взгляд, определяется тем, что он, во-первых, отражает причастность искусства Шостаковича к одной из древних и во многом загадочных ветвей европейской духовной истории (ведь ничто не ново под луной, и Шостакович, как истинно крупный художник, принадлежит не только своему времени) и, во-вторых, указывает не столько на разоблачительный или сатирический, сколько на более глубокий, можно сказать, метафизический аспект проявившегося в музыке Шостаковича расщепленного видения мира. Наконец, не будем забывать, что слово «гностицизм» восходит к корню «гносис» — «знание». На мгновение отвлечемся от того обстоятельства, что сами гностики подразумевали под «гносисом» знание весьма специфического толка. Важно иметь в виду, что Шостакович, подобно своим выдающимся и в некоторых отношениях близким современникам Филонову, Булгакову, Зощенко, Платонову, Хармсу, Введенскому, Заболоцкому, обладал еще и неким высшим знанием, благодаря которому он смог стать полноценным выразителем духа своей эпохи.

Впрочем, исходный программный патриотический замысел, как уже было сказано, не позволяет автору Седьмой симфонии полностью отвлечься от более традиционной симфонической диалектики и остаться «гностиком» до конца<sup>20</sup>. Момент, когда возможности для качественного обновления материала в рамках неизменной исходной тональности исчерпываются и, почти как в «Болеро», происходит модуляция в ля мажор (ц. 45), совпадает с началом настоящей сонатной разработки, где силы «добра» и «зла» вступают в борьбу. Правда, эта разработка, по сравнению с «эпизодом нашествия», коротка и до самого конца (то есть до репризы темы главной

---

<sup>20</sup> Здесь стоит попутно заметить, что идеал подлинно недиалектического «гностицизма» в музыке будет достигнут в 1960—1970-е годы представителями первого поколения советского авангарда и некоторыми мастерами более умеренного направления, находившимися под очевидным влиянием своего старшего соотечественника и в то же время оказавшими на него известное обратное влияние. Об этом см. в моей работе: Акопян 1999.

партии, ц. 52) проходит под остиinato малого барабана, оставшееся от «эпизода нашествия». Как бы то ни было, вместе с тональным сдвигом ритм механических повторений одной и той же мелодии нарушается. «Тема нашествия» вытесняется темой, которая представляет собой, так сказать, трижды трансформированный вариант «мотива насилия». Мы помним, что впервые он прозвучал в пределах главной партии (см. пример 4.3), позднее несколько раз напомнил о себе в пределах побочной партии (пример 4.4), а затем, в «снятом» виде, вошел в состав «темы нашествия». Теперь, в ц. 45, он возвратился в облике, весьма близком первоначальному (см. пример 4.10)<sup>21</sup>. Момент замены «темы нашествия» новой мелодией принято интерпретировать как символ начавшегося отпора: «чудовищная машина разрушения, до того двигавшаяся беспрепятственно, наталкивается на преграду <...> ломается железный строй, рвутся, превращаясь в беспорядочное месиво, математически точные звенья вражеской темы»<sup>22</sup>. «Преграда» на пути «вражеской темы», очевидно, символизируется восходящими гаммообразным пассажами, у которых также есть свои прототипы в тематизме как главной, так и побочной партий экспозиции. Начиная с ц. 48 мотивные идеи, только что звучавшие в последовательности, сталкиваются наконец в свободном двухголосном (или, лучше сказать, «двухплоскостном» — поскольку «голоса» удваиваются и утолщаются) контрапункте. Отметим немаловажную деталь инструментовки: ради того, чтобы достичь в этой батальной картине трансцендентной силы звучания, композитор подключает к основному составу оркестра (который в последней вариации «эпизода нашествия» уже играл на предельном фортиссимо) дополнительную банду из трех труб, четырех валторн и трех тромбонов<sup>23</sup>.

Реприза, как и в первой части Пятой симфонии, наступает на гребне генеральной динамической кульминации. Главная партия выдержана в до миноре; этот первый во всей симфонии и потому весьма впечатляющий сдвиг в сферу минора правдоподобно трактуется как внезапное осознание реального трагизма происходящего

---

<sup>21</sup> Именно это очевидное сходство «все еще фашистской» темы ля-мажорного эпизода с одним из мотивов «советской» экспозиции выдвигается В. Б. Вальковой в качестве одного из основных аргументов в пользу ее, как мне кажется, чрезмерно политизированного истолкования смысла этой музыки (ср. выше).

<sup>22</sup> Орлов 1961, с. 159.

<sup>23</sup> А. А. Гозенпуд в относительно недавнем интервью сравнивает программный замысел этой батальной сцены с пьесой «Франко-прусская война», описанной в пятой главе второй части «Бесов» Достоевского. См.: Уилсон 1994, с. 459. Понятно, что в советское время подобная «кошунственная», хотя и сама собой напрашивающаяся параллель не могла быть опубликована.



(сам Шостакович называл это место своей симфонии «массовым реквиемом»). По ходу развертывания главной партии дают о себе знать реминисценции батальной сцены (ц. 55). Смысловым центром репризы становится побочная партия, основная тема которой поручена здесь солирующему фаготу и трансформирована в усугубленный фа-диез минор; ее программный смысл — личная скорбь после всеобщей скорби — также совершенно ясен. В коде (с ц. 66) вновь устанавливается основная тональность части — до мажор. Вслед за конспективным, приглушенным напоминанием о тематизме главной и побочной партий в ц. 70 включается оstinато малого барабана, на фоне которого трижды звучит зачин «темы нашествия»; таким образом, под конец части конспективно воспроизводится ее основная тематическая оппозиция.

Первая часть Ленинградской симфонии содержит много такого, что с определенной точки зрения может трактоваться как шаг назад и вполне способно смутить или даже оттолкнуть не одних только эстетов и снобов. Если сравнивать эту часть с музыкой предшествующих симфоний Шостаковича, то больше всего она напомнит, как ни странно, инструментальный раздел Третьей, «Первомайской». Ясно, что между программами этих произведений, как таковыми, нет ничего общего. С другой стороны, их сближает открыто-иллюстративный характер композиционных приемов, не имеющих параллелей в других партитурах Шостаковича 1920—1930-х годов (разумеется, за вычетом театральной и киномузыки). Нигде еще у Шостаковича не была столь отчетливо акцентирована роль простейших оstinатных повторов, общих форм движения, гомофонии, одно- и двухголосия (с возможной поправкой на удвоения и утолщения голосов); нигде (за исключением разве что крайних частей Четвертой симфонии) его кульминации не были столь грубо, даже пугающе «физиологичны»; нигде развертывание музыкального текста не было столь жестко привязано к внешнему «сюжету» (впрочем, в данном отношении между симфониями есть немаловажное различие, которое заключается в том, что если сюжет Первомайской симфонии предполагал постоянное обновление тематического материала, то сюжет первой части Ленинградской однозначно укладывается в схему сонатной формы с контрастным центральным эпизодом)<sup>24</sup>.

<sup>24</sup> Отметим вдобавок следующую деталь: в концепции как первой части Ленинградской симфонии, так и Первомайской симфонии весьма важная роль отведена дуализму тональностей до мажор и ми бемоль мажор. Правда, если в более ранней и новаторской партитуре этот дуализм, как мы помним, на каждом шагу проявлялся в вертикальной плоскости (ср. примеры 1.25а—ж), то в Ленинградской симфонии он принял не столь «кричащую» форму тонального соотношения между экспозицией и «эпизодом нашествия».

Тем не менее как в Третьей симфонии, так и здесь, в первой части Седьмой, эти достаточно очевидные дефекты с лихвой искупаются качеством, которое не имеет наименования в языке позитивной науки. Речь идет о мощном энергетическом напоре, в основе которого лежит особого рода *мифологическая первозданность идеи*. В первом случае, как мы помним, эта идея восходила к дионисийскому мифу, в применении же ко второму случаю можно говорить об апокалиптическом мифе, с уклоном в традиционную — глубоко гностическую по духу — мифологию города Петербурга (напомним, что стержнем последней изначально было представление о северной столице империи как о «царстве иного», внутренний смысл которого заключается в «несводимой к единству антитетичности и антиномичности»<sup>25</sup>). Именно энергия мифа, столь щедро инвестированная в музыку первой части Седьмой симфонии, сделала ее одним из впечатляющих культурных символов XX века<sup>26</sup>.

Примерно тогда же, когда Шостакович работал над своей симфонией, на другом конце охваченного войной мира английский публицист писал о нацизме как о торжестве потусторонней стихии: «Детища темных столетий чеканным шагом двинулись в нашу эпоху, и если это призраки, то такие, которые требуют очень сильной магии, чтобы совладать с ними»<sup>27</sup>. Трудно найти более подходящий эпиграф к Седьмой симфонии, особенно к ее первой части, ценность которой заключается не столько в имманентных эстетических достоинствах, сколько именно в сильнейшем «магическом» потенциале, иначе говоря — в способности воздействовать на «позвоночник».

Остальные части симфонии выглядят бледнее, обыденнее первой. Тем не менее было бы несправедливо не отметить высокие достоинства второй части, *Moderato* (посо *allegretto*). В литературе о Шостаковиче ее принято именовать скерцо, что неверно не только формально (ибо, как уже отмечалось, ни в одной из симфоний Шостаковича нет части, которая носила бы этот заголовок), но и по существу. Жанр скерцо, как известно, предполагает трехдольный метр<sup>28</sup>, между тем основной размер *Moderato* Седьмой симфонии —

---

<sup>25</sup> Топоров 1993, с. 205. См. начало главы 1 настоящей работы.

<sup>26</sup> Напомним, что, по мнению К. Г. Юнга, много занимавшегося современным мифотворчеством, первозданная энергия мифа с особой силой проявляется не только в великих шедеврах искусства, но и в откровенно бульварном чтении и во всем том, что ныне принято обозначать словом «китч». Неудивительно, что высокое искусство, особенно в кризисные эпохи духовной растерянности и экзистенциальных страхов, так часто граничит с «китчем».

<sup>27</sup> Оруэлл 1989, с. 240.

<sup>28</sup> Заметим, что это требование жанра было нарушено в двух ранних оркестровых скерцо Шостаковича (соч. 1 и соч. 7), равно как и в Скерцо для октета из соч. 11.

4/4. В крайних разделах этой сложной трехчастной формы (каждый из которых, в свою очередь, также выдержан в сложной трехчастной форме) он лишь время от времени перебивается трех- и пятидольными тактами, и только в среднем разделе (после ц. 82а) доминирует характерный «скерцозный» размер 3/8. Более подходящим кажется другое определение этой части, также иногда встречающееся в литературе, — «ноктюрн». Во всяком случае, некоторые из ее тематических идей навевают ассоциации с первой «ночной музыкой» (то есть второй частью, *Allegro moderato*) из Седьмой симфонии Малера. Кроме того, вторые части обеих Седьмых симфоний подобны по своей драматургической функции, ибо приносят с собой относительную разрядку после огромного, даже чрезмерного напряжения первых частей.

Блестящая мелодическая находка Шостаковича — начальная тема *Moderato* (пример 4.11) с ее элегантными, пластичными «отклонениями» в трехдольный размер и в сферу усугубленного минора (такты 6 и 10). Натуральная седьмая ступень придает мелодии русское наклонение. Читатель обратит внимание на двукратное проведение «мотива жалобы» в восьмом такте; впрочем, в данном контексте, будучи ненавязчиво интегрирован в прихотливо разворачивающуюся мелодию, он почти не обнаруживает свою исходную семантику. Не менее обаятельна и вторая тема, при первоначальном проведении порученная гобой в сопровождении струнных (пример 4.12). В фигуре аккомпанемента здесь ощущаются сублимированные интонации садово-паркового репертуара, что сближает этот отрывок с одной из ведущих тематических идей упомянутой выше «ночной музыки» Малера (ср. пример 4.12а, где эта идея также выступает в аккомпанирующей функции)<sup>29</sup>. Ниже, после ц. 78, в партии гобоя появляется новый мотив, представляющий собой не что иное, как слегка фигурированный вариант мотива DSCH, поданный здесь в контексте усугубленного си минора (пример 4.13). Как известно, эта тема войдет в лексикон Шостаковича, начиная с Десятой симфонии (1953), и будет трактоваться как принадлежащая тональности до минор; ср. также такты 8—9 примера 4.1.

Средний раздел части построен на тематизме иного, более воинственного рода. Его ассоциативное поле определяется еще одним важным для всего творчества Шостаковича «лейтмотивом» — восходящей ямбической квартой, с которой, как можно убедиться при взгляде на пример 4.14, начинаются обе главные мысли этого разде-

<sup>29</sup> Г. А. Орлов выдвигает другую параллель: мотив из ц. 4 финала «Песни о земле» Малера (Орлов 1961, с. 168). Кроме того, эта фигура иногда сравнивается с ритмом болеро, что не совсем точно, так как размер этого испанского танца — 3/4.

ла. Тембр кларнета in Es в высоком регистре задает музыке то ли шутовской (в духе штраусовского «Тилиа Уленшпигеля»), то ли исторический тон. Любопытный штрих: первый мотив партии кларнета, которому на протяжении всего среднего раздела предстоит играть существенную роль, восходит к барочной фигуре креста. Другой любопытный штрих: триоли восьмых в точности повторяют фигуру аккомпанемента из первой части «Лунной сонаты», что может трактоваться как очередной намек на «запятнанность» немецкой культуры (в совершенно ином контексте Шостакович процитирует ту же фигуру в финале своего последнего произведения — Альтовой сонаты). Начало раздела явно чревато «эффектом Четвертой Малера». Характерная для Шостаковича семантика кварттового хода от доминанты к тонике подтверждается быстрым перерождением ее в своего рода локальную *idée fixe*, что, в свою очередь, приводит к нарастанию напряжения, устремленному к генеральной кульминации раздела, которая, как обычно, близка к точке золотого сечения всей части (ц. 94). Кульминационная зона сконструирована по шаблону, опробованному еще в «Носе»: достигнув *Höherpunkt'a*, развитие вырождается в тавтологическое повторение одного и того же ритмически и интонационно элементарного мотива (см. пример 4.15; ср. его с другими приведенными в настоящей работе нотными примерами, иллюстрирующими характерный для Шостаковича способ построения больших кульминаций). Читатель заметит, что за два такта до собственно *Höherpunkt'a* в партии малого барабана появляется «ритм Бориса Тимофеевича», а момент, отграничивающий кульминационную зону от последующего развития (см. предпоследний и последний такты нашего примера), представляет собой версию «мотива насилия». Так в кульминации относительно мирной второй части происходит мимолетное соприкосновение со сферой потустороннего.

В репризе, несколько усеченной по сравнению с экспозицией, особенно замечательно инструментальное оформление второй темы (ц. 97—100), по степени своей изысканности сравнимое разве что с концовкой интермеццо из Четвертой симфонии. Тему ведет бас-кларнет, а сопровождение представлено арфой и ансамблем трех низких флейт, играющих двойным *staccato* (в дальнейшем к ним присоединяются альты *pizzicato*). Часть завершается тихо и умиротворенно, в одноименном мажоре. Последнее, что остается после того, как собственно тематизм исчерпан, — фигура аккомпанемента к теме побочной партии; этот прием завершения формы также отсылает к первому «ноктюрну» из Седьмой симфонии Малера.

Третья часть симфонии, *Adagio—Largo—Moderato risoluto—Largo—Adagio*, по внешним признакам представляет собой большое позднеромантическое адажио, продолжающее линию, начатую в творчестве Шостаковича медленной частью Пятой. Ее форма также наделена признаками рондо и сонаты и определяется взаимодействием трех отчетливо отграниченных тем, первая из которых (*Adagio*) выдержана в хоральной фактуре, тогда как во второй (*Largo*) и третьей (вновь *Adagio*) на первый план выходит мелодический фактор; здесь также есть большой квазиразработочный раздел (*Moderato risoluto*) с генеральной кульминацией близ точки золотого сечения части; реприза здесь также несколько усечена по сравнению с экспозицией и представляет темы в измененной последовательности. Что же касается качества тематизма, то медленная часть Седьмой совершенно не выдерживает сравнения с *Largo* Пятой. Не слишком выразительно — отчасти из-за суховатой инструментовки, бедной обертонами в *ff*, — звучит открывающий ее «хорал» (его первые такты см. в примере 4.16). Тему *Largo*, порученную унисону первых и вторых скрипок (пример 4.17), принято ассоциировать с тематизмом медленных частей сольных скрипичных сонат и партит Баха; с другой стороны, в этой теме, особенно в фигуре шестнадцатыми из ее четвертого такта, проскальзывает что-то средиземноморское, скорее всего испанское (она, пожалуй, напоминает сыгранное в медленном темпе фанданго)<sup>30</sup>. В начале экспозиции *Adagio* и *Largo* чередуются по схеме *A—B—A<sub>1</sub>—B<sub>1</sub>—A<sub>2</sub>*, причем в эпизоде *A<sub>2</sub>* (ц. 109) появляется «мотив жалобы» — см. пример 4.18. Далее, в ц. 112, вступает третья (или, если угодно, вторая побочная) тема части, выдержанная в ритме медленного вальса (ее начало показано в примере 4.19). Порученная флейте соло, которую деликатно сопровождают струнные *pizzicato*, эта диатоническая бесконечная мелодия наделена несомненным ностальгическим обаянием; с другой стороны, ей явно недостает отчетливой структурной расчлененности, вследствие чего она оставляет впечатление известной рыхлости (впрочем, этот недостаток свойствен и некоторым другим протяжным инструментальным мелодиям Шостаковича, в чем мы уже имели возможность убедиться на примере начальной темы третьей части Первой симфонии, *Lento*).

<sup>30</sup> Кстати: не взята ли эта тема из утраченной Прелюдии для скрипки соло, входившей в написанный годом раньше трехчастный цикл, соч. 59? В известных мне литературных источниках я ничего не нашел на этот счет. Цикл, о котором идет речь, — единственный опус Шостаковича, предназначенный для струнного инструмента без сопровождения, — состоял из Прелюдии, Гавота и Вальса. См.: Майер 1994, с. 561. См. также: Месхишвили 1995, с. 250. Впоследствии пятьдесят девятый номер опуса был присвоен музыке к фильму «Приключения Корзинкиной».

Большой срединный (квазиразработочный) раздел *Moderato risoluto* отчасти основан на новом тематизме, отчасти же «переплавляет» темы, представленные в экспозиции<sup>31</sup>. Он членится на несколько фрагментов, грани между которыми прочерчены, надо сказать, грубовато. По мере продвижения к кульминационной зоне все более и более существенная роль отводится остигательным ритмам; почти с самого начала раздела в игру включаются инструменты «банды», а несколько ниже, начиная с ц. 126, ненадолго и малый барабан — этот посланец из сферы потустороннего. Уже на гребне кульминации (в ц. 130) часть оркестра (преимущественно струнные и деревянные) многократно, в октаву и на полную громкость скандирует «мотив жалобы», тогда как другая часть (преимущественно трубы и тромбоны, включая «банду») в контрапункт с нею интонирует тему «хорала». Еще дальше, после ц. 131, трубы вступают с кульминационным проведением второй (она же первая побочная) темы экспозиции; здесь ее танцевально-испанский элемент проявляется особенно рельефно (пример 4.20). По правде говоря, шаблонность приемов, использованных для организации кульминационной зоны в медленной части симфонии, не компенсируется непосредственной «физиологической» убедительностью, столь характерной для самых впечатляющих больших кульминаций Шостаковича.

Вслед за бурной серединой остается только «досказать» медленную часть, напомнив в репризе обо всех трех основных ее темах, и перейти к финалу. Последнему непосредственно предшествуют три многозначительных удара там-тама *pianissimo*. Большой начальный раздел четвертой части (некоторые исследователи уподобляют его сонатной главной партии<sup>32</sup>), располагающийся между ц. 147 и 179, выдержан в темпе *Allegro non troppo*. Его центральная мотивная идея — импульс, устремленный вверх и в три приема словно преодолевающий притяжение нижнего «соль» открытой струны, — впервые, после короткого тематически неопределенного вступления, дает о себе знать за 4 такта до ц. 148. В полноценную тему она оформляется только после ц. 152, по окончании более обширной зоны тематической неопределенности (эта тема показана в примере 4.21). Весь раздел, в сущности, почти монотематичен, поскольку основан на этой идее; остальное составляют главным образом общие формы движения (восходящие и нисходящие гаммы, секвенции элементарных мотивов, однообразно выдалбливаемые аккорды), беспорядочно перемешанные с ее производными. В развитии господ-

<sup>31</sup> Программный смысл этого раздела расшифровывается М. Д. Сабининой как «предчувствие победы» (Сабинина 1976, с. 190).

<sup>32</sup> Бобровский 1967, с. 370.

ствуется торопливо-напористый, несколько хаотичный динамизм; полифония сведена к минимуму.

В целом *Allegro non troppo* финала (за вычетом начальной тематически рыхлой зоны) — образец одного из присущих зрелому Шостаковичу методов развития, который в свое время получил наименование «разработочного развертывания». Этим термином обозначается «прием, при котором после изложения короткого тематического построения — быстрого и энергичного импульса к дальнейшему движению — в последовательном порядке возникают разного рода короткие тематические построения: отклонения от исходной темы, мотивы, близкие им по характеру музыки, новые темы-эмбрионы, фигуры общих форм мелодического движения. Этот поток несущихся вперед тесно спаянных образным единством тематических компонентов несколько раз скрепляется более или менее целостными проведениями начального тематического импульса и в своем динамически активном развитии ведет к появлению значительной и самостоятельной новой темы»<sup>33</sup>. По-видимому, первым масштабным случаем «разработочного развертывания» у Шостаковича явился большой начальный раздел финала Пятой симфонии; впрочем, последний не монотематичен и выгодно отличается от *Allegro non troppo* из финала Седьмой значительно более собранным, отчетливо артикулированным характером изложения.

Долгожданная «значительная и самостоятельная новая тема» появляется в ц. 179, с началом второго большого раздела финала (условно — побочной партии), выдержанного в темпе *Moderato* и ритме сарабанды, который прямо отсылает к бетховенскому «Эгмонту» (начало этого раздела см. в примере 4.22). В литературе принято трактовать эту «сарабанду» как «своего рода памятник героям великой битвы <...> воплощающий идею мужества, несокрушимости; она как величавый утес, штурмуемый бурными волнами океана, стоит непоколебимо. Возникает вольная аналогия — осаждаемая Невой фигура Медного всадника на гранитной глыбе. <...> Картина битвы за Ленинград была бы неполной, если б не этот эпически величавый образ, противопоставленный стихии борьбы»<sup>34</sup>. По ходу развития сарабанды на ее ритмический остов наслаиваются обширные мелодические *solì* кларнета (после ц. 185), флейты (после ц. 186) и бас-кларнета (ц. 187—188), устанавливающие ассоциатив-

<sup>33</sup> Там же, с. 361.

<sup>34</sup> Там же, с. 381. Стоит заметить, что много лет спустя в «Ночи» — девятой части вокальной Сюиты соч. 145 на стихи Микеланджело — жанр сарабанды вновь выступит в функции своего рода «темы-статуи». К жанру сарабанды отсылает также романс «Город спит» — связанный с петербургской метафизикой № 4 цикла на стихи А. Блока, соч. 127.

ную связь с тематизмом *Adagio* и «мирных» сцен первой части. В ц. 195 возвращается тема «главной партии», теперь уже данная в увеличении и адаптированная к трехдольному размеру. Ее неторопливая разработка в контрапункте с мотивами сарабанды постепенно подводит к знаменитому заключительному до-мажорному апофеозу (с ц. 207), где, символически предвосхищая победу и возврат к мирной жизни, к преобразенной главной теме финала присоединяется тема, которой открывалась первая часть<sup>35</sup>.

Такова Ленинградская симфония — произведение, сделавшее имя Шостаковича поистине легендарным на всех широтах. В перспективе целостного творческого пути композитора недостатки симфонии кажутся более чем очевидными; но для его личной судьбы они не имели никакого значения. Благодаря успеху симфонии Шостакович — если воспользоваться подходящим к случаю выражением А. Солженицына — утвердился, как скала. Отныне он мог свободно предаваться «музыке бесконечного внутреннего подъема». Шесть последующих лет — пока монстр государства никак не напоминал о себе<sup>36</sup> — стали одним из самых продуктивных и творчески счастливых периодов в его биографии. За это время он, помимо многочисленных работ второго плана<sup>37</sup>, сочинил восемь крупных и во всех

---

<sup>35</sup> Г. А. Орлов особо подчеркивает символический смысл того, что чистый, с лидийским оттенком, мажор темы первой части сочетается в финальном апофеозе с фригийской по своему наклонению темой финала. «Острая конфликтность предшествующих частей как бы сгущается <...> в ладовом конфликте, в длительном сочетании ослепительного мажора и скорбного фригийского лада. Эта внутренняя диссонантность упорно, властно утверждаемой тоники — штрих необычайной жизненной правдивости. Он воплощает сложный комплекс разноречивых чувствований, неразрывно связанных самой жизнью <...> радость победы, драматическое напряжение борьбы и острую боль утрат. Такое решение финала — смелое и необычное, психологически чуткое <...> лишенное малейшего налета официальности <...>»: Орлов 1961, с. 181.

<sup>36</sup> Точнее было бы сказать, что он время от времени напоминал о себе очередными наградами, званиями, государственной важности поручениями и ответственными командировками. В 1942 г. за Ленинградскую симфонию Шостакович был вторично удостоен Сталинской премии первой степени (предыдущую премию ему присудили годом раньше за Квинтет). Тогда же Шостаковичу было присвоено звание заслуженного деятеля искусств РСФСР. В апреле 1942 г. он выступил с речью на Втором Всеславянском митинге в Москве. В 1946 г. Сталинской премией было отмечено Второе фортепианное трио. В том же году Шостакович удостоился ордена Ленина. В 1947 г. он стал председателем правления Ленинградского отделения Союза композиторов, депутатом Верховного Совета РСФСР, делегатом Международного съезда композиторов и музыковедов в Праге и народным артистом РСФСР.

<sup>37</sup> К числу таковых относятся: несколько патриотических песен, инструментовка восьми английских и американских народных песен для низкого голоса с оркестром (1943), три партитуры для театрализованных программ Ансамбля песни и пляски НКВД («Родной Ленинград», 1942, «Русская река», соч. 66, 1944, «Весна победная», соч. 72, 1945, включающая популярную некогда песню «Фонарики» на текст М. Свет-



отношениях разных партитур: оперный фрагмент, вокальный цикл, фортепианную сонату, две симфонии и три многочастных камерных ансамбля.

\* \* \*

В декабре 1941 года, чуть ли не на следующий день после окончания работы над Ленинградской симфонией, Шостакович принялся за реализацию очередного оперного проекта. Шостаковичу всегда была присуща способность без видимых усилий переключаться от серьезного к юмористическому; теперь же, взявшись сочинять оперу-буффа **«Игроки»** («Дела давно минувших дней») по одноименной одноактной комедии Гоголя, он, можно сказать, превзошел сам себя. Впрочем, не исключено, что идея оперы по **«Игрокам»** возникла у автора **«Носа»** достаточно давно и просто ждала своего часа.

Пьеса Гоголя **«Игроки»** (1842) — одно из тех произведений русской литературы первой половины XIX века, в которых отразилась характерная для того времени тенденция к символизации азартной карточной игры. Эта тенденция отчетливо связана с метафизикой Петербурга, о которой уже неоднократно говорилось на этих страницах и которая в некоторых других своих аспектах определила концепцию как гоголевского **«Носа»**, так и первой оперы Шостаковича.

«Строгая нормированность, проникавшая и в частную жизнь человека империи, создавала психологическую потребность взрывов непредсказуемости. И если, с одной стороны, попытки угадать тайны непредсказуемости питались стремлением упорядочить неупорядоченное, то, с другой стороны, атмосфера города и страны, в которых “дух неволи” переплетался со “строгим видом”, порождала жажду непредсказуемого, неправильного и случайного»<sup>38</sup>.

«Весь так называемый “петербургский”, императорский период русской истории отмечен размышлениями над ролью случая <...> фа-

---

лова), компилятивная «Поэма о Родине» для солистов, хора и оркестра, соч. 74 (1947), музыка к фильмам «Зоя» («Кто она?»), соч. 64 (1944; в функции траурного марша здесь использована оркестровка Прелюдии ми-бемоль минор из соч. 34), «Простые люди», соч. 71 (1945), «Молодая гвардия», соч. 75 (первая серия — 1947), «Пирогов», соч. 76 (1947). В 1943 г. были сочинены три варианта гимна СССР (один — в соавторстве с А. Хачатуряном), предназначенные для участия в конкурсе, объявленном ЦК ВКП(б) и Совнаркомом (как известно, предпочтение на этом конкурсе было оказано мелодии Ал. Александрова). К началу 1944 г. относится оркестровка неоконченной одноактной оперы В. Флейшмана «Скрипка Ротшильда» по одноименному рассказу Чехова (ее концертная премьера в редакции Шостаковича состоялась в Москве в июне 1960 г.). В 1945 г. появилась «Детская тетрадь» для фортепиано, соч. 69, рассчитанная на исполнительские возможности девятилетней дочери композитора.

<sup>38</sup> Лотман 1994, с. 143.

тумом, противоречием между железными законами внешнего мира и жадной личностью, самоутверждения, игрой личности с обстоятельствами, историей, Целым. <...> И почти на всем протяжении этого периода более общие сюжетные коллизии конкретизируются — наряду с некоторыми другими ключевыми темами-образами — через тему банка, фараона, штосса, рулетки — азартных игр»<sup>39</sup>.

«Проблема карточной игры делалась для современников как бы символическим выражением конфликтов эпохи. Нечестная игра сопровождала азартным играм с самого начала их распространения. Однако в 30—40-е годы она превратилась в подлинную эпидемию. <...> Шулерство сделалось почти официальной профессией. <...> Дворянское общество относилось к нечестной игре в карты хотя и с осуждением, но значительно более снисходительно, чем, например, к отказу стреляться на дуэли или другим “неблагородным” поступкам. Профессиональный картежник-шулер становится почти бытовой фигурой. <...> Команды профессиональных игроков, прикидывавшихся случайно съехавшимися путешественниками, буквально пускали по миру простоватых помещиков, юных офицеров, случайно попавшихся в их сети. Этому посвящены “Игроки” Гоголя: опытного шулера, Ихарева, употреблявшего годы искусства и тренировки на изготовление и применение порошковых карт и сверхсложных “крапов”, обманывает команда менее искусных, но еще более хитрых шулеров. Все участники “случайно” собравшейся компании — сотоварищи по шулерскому искусству; простоватый юноша, которого они якобы собираются обыграть и подпаивают, честный отец, вызванный со стороны чиновник — все оказываются членами одной команды, договорившимися обыграть мастера. Единственным “честным” человеком, играющим самого себя, оказывается шулер»<sup>40</sup>.

Юмор пьесы «Игроки» не столь метафизичен, как юмор повести «Нос»; в нем больше от классического юмора положений. Так же как и в «Носе», в «Игроках» по существу нет прямого обличающего высмеивания социальных и человеческих недостатков — иначе говоря, того, что принято называть «сатирой»<sup>41</sup>. Пьесу Гоголя — по меньшей мере на одном из уровней интерпретации — можно прочесть как притчу о том, как убога и скучна добродетель (благоразумие) и как красив, благороден, по-своему духовен порок (авантюризм и плутовство). «Мораль» этой притчи — в последней

<sup>39</sup> Там же, с. 141.

<sup>40</sup> Там же, с. 159.

<sup>41</sup> Излишне говорить, что в литературе советского периода «Игроки» Гоголя, а вслед за ними и опера Шостаковича толковались преимущественно как произведения сатирического плана. См., например: Богданова 1984.

фразе заключительного монолога одуряченного Ихарева: «Только и лезет тому счастье, кто глуп, как бревно, ничего не смыслит, ни о чем не думает, ничего не делает, а играет только по грошу в бостон подержанными картами!»

Следуя примеру Мусоргского с его «Женитьбой», Шостакович задумал положить на музыку весь текст Гоголя (состоящий из двадцати пяти явлений), не меняя в нем ни единого слова<sup>42</sup>. Как известно, он прервал работу на середине восьмого явления, осознав, что опера грозит стать слишком длинной<sup>43</sup>. Исполнение партитуры, обозначенной в авторском каталоге как соч. 63, занимает около 50 минут<sup>44</sup>. Фабула фрагмента сводится к следующему: прибыв в город, где его никто не знает, помещик Ихарев снимает комнату в трактире. Он расспрашивает трактирного слугу Алексея о других постояльцах; выясняется, что среди них есть игроки. В свою очередь двое из постояльцев — Швохнев и Кругель — приступают с расспросами к слуге Ихарева, Гаврюшке, который сообщает им, что барин недавно выиграл у какого-то полковника восемьдесят тысяч. Ихарев знакомится со Швохневым, Кругелем и их товарищем Утешительным. Они садятся играть. Соперники Ихарева быстро распознают в нем «шулера первой степени», признаются ему, что они и сами принадлежат к тому же разряду, и предлагают заключить «дружеский союз». Опера прерывается на рассказе Утешительного об одном занятом и поучительном случае из его богатой практики. Основные события пьесы — выбор подходящей жертвы, игра, грандиозный совместный выигрыш квартета шулеров, который затем оборачивается грандиозным обманом Ихарева, — остались за рам-

---

<sup>42</sup> К тому же в Куйбышеве у Шостаковича под рукой не было подходящего либреттиста. Александр Прейс, либреттист «Носа» и «Леди Макбет Мценского уезда», оставался в осажденном Ленинграде. В 1942 г. в состоянии крайнего истощения он был вывезен в Свердловск, где очень скоро умер.

<sup>43</sup> В ноябре 1942 г. (то есть спустя примерно одиннадцать месяцев с начала работы над «Игроками») Шостакович писал В. Шебалину: «Пишу понемногу нереальную оперу "Игроки". Нереальной я зову [ее] по причинам ее нереальности: уже написано музыки на 30 (sic!) минут, а это является примерно одной седьмой всей оперы. Слишком длинно. Однако занимаюсь этим делом не без увлечения и удовольствия». Письмо, датированное 27 декабря того же года, гласит: «"Игроки" <...> прекратил ввиду полной бессмысленности этого предприятия». См.: Шостакович 1982, с. 82.

<sup>44</sup> При жизни композитора «Игроки» не звучали. Премьера оперы в концертном исполнении состоялась в Ленинграде 18 сентября 1978 г.; пели солисты Московского камерного музыкального театра под руководством Б. Покровского, дирижировал Г. Рождественский. Биограф Шостаковича, польский композитор К. Майер, дописал музыку на остальную часть гоголевского текста. «Игроки» в версии Майера были показаны на сцене Вуппертальского оперного театра в июне 1983 г. (дирижер — Т. Шик). Длительность этой версии (записанной на диски фирмой Caracciolo) — немногим более двух часов.

ками партитуры. В исполнении оперы участвуют шестеро солистов: два тенора (Ихарев и Кругель), баритон (Утешительный), три баса (Швохнев и оба слуги). Оркестр — стандартного тройного состава, с батареей ударных, двумя арфами, фортепиано и басовой балалайкой.

В связи с «Игроками» естественно напрашивается вопрос о том, насколько эту оперу можно считать продолжением и развитием тех тенденций, которые воплотились четырнадцатью годами раньше в «Носе». Скажем сразу: между двумя гоголевскими операми Шостаковича довольно мало общего. Самое явное различие заключается в том, что если в «Носе» преобладает свободно-атональная идиома, то «Игроки» от начала и до конца добропорядочно тональны в той же степени, что и другие произведения Шостаковича, созданные после 1936 года. Смена событий в «Носе» происходит стремительно, темпы по преимуществу быстрые; в «Игроках» же действие разворачивается неторопливо (выражаясь языком компьютерной эпохи, оно протекает более или менее в режиме реального времени). Далее, в инструментальном и вокальном письме «Носа» подчеркнут фактор чрезмерности: активно эксплуатируются крайние регистры, нетрадиционные способы инструментальной и вокальной артикуляции. Что касается «Игроков», то здесь инструменты и голоса трактуются, так сказать, усредненно, без крайностей. Единственные более или менее экстравагантные штрихи в партитуре связаны с монологом Гаврюшки<sup>45</sup>. Он предваряется коротким соло тубы, поступенно съезжающей в крайне низкий регистр (перед ц. 48; ниже та же фраза повторится еще дважды), и идет в сопровождении самого экзотического из всех инструментов, когда-либо использованных Шостаковичем, — басовой балалайки. Этот монолог непосредственно ассоциируется с песней слуги Ивана из второго акта «Носа», которая также идет под аккомпанемент балалайки. Но если в «Носе» тембр балалайки выступал в качестве одного из компонентов «карикуры на жанр», основная «соль» которой заключалась в том, что балалаечник немилосердно фальшивил (см. еще раз пример 1.31а), то здесь, в «Игроках», собственно карикатурный элемент сведен к минимуму. По сравнению с Иваном Гаврюшка, очевидно, лучше владеет искусством игры на балалайке, так что его наигрыш функционально не противоречит мелодической линии (начало монолога Гаврюшки показано в примере 4.23). Можно обратить внимание на сходство начальной интонации этого наигрыша с темой знаменитой двадцать четвертой фуги (ре минор) из соч. 87 (1951).

<sup>45</sup> Соответствует явлению VI пьесы Гоголя.

Все эти отличия «Игроков» от «Носа», конечно же, легко вписываются в общую картину изменений, которые претерпел стиль Шостаковича за прошедшие полтора десятилетия. Но есть и другое отличие, более глубинного порядка и потому более существенное. Мы помним, что в «Носе» действовал принцип взаимодействия или контрапункта «сюжетов», в рамках которого собственно «драматургический сюжет» — иначе говоря, прямое музыкальное воплощение прозаического текста Гоголя — выступал в функции всего лишь одного из компонентов многослойной структуры. Что касается «Игроков», то стремление композитора оставить гоголевский текст в неприкосновенности<sup>46</sup> привело к тому, что вся опера, начиная с первой вокальной реплики, представляет собой сплошной «драматургический сюжет». Соответственно, роль жанровых моментов, которые были столь заметны в «Носе», здесь сведена к минимуму. Перечислим наиболее яркие из таких моментов. Довольно обширное оркестровое вступление к опере находится в родстве с многочисленным семейством галопов, вышедших из-под пера молодого Шостаковича; жанровые признаки галопов распространяются и на оркестровый аккомпанемент к диалогу Ихарева с Алексеем, которым открывается действие. Характерен инструментальный наряд первой (до ц. 5) половины вступления, с резкими высокими флейтами и кларнетами, «клеваниями» низкой меди в унисон с *pizzicati* виолончелей и контрабасов на сильных долях, батареей ударных и валторнами в функции не вполне надежных, поскольку время от времени спотыкающихся, носителей стандартной ритмической фигуры. В тематизме вступающих затем струнных можно заметить неожиданные переклички с началом Седьмой симфонии. Еще более неожиданны «испанизмы» в ц. 3 и 7 (пример 4.24), отсылающие к финалу Пятой симфонии и Скерцо Фортепианного квинтета (ср. примеры, соответственно, 3.13 и 3.34). О том, что со времени «Носа» темперамент Шостаковича несколько изменился, свидетельствуют некоторые чуть тяжеловесные удвоения, а также относительно умеренный темп этого галопа (*Allegretto* вместо обычного для данного жанра *Allegro* или даже *Allegro molto*). Признаки галопов есть и в

---

<sup>46</sup> Текст оперы отличается от оригинального текста Гоголя только пропуском нескольких «словоерсов», а также двух последних слов в реплике Ихарева из явления VII: «А уж как, признаюсь, хочется поддеть их» (ср. ц. 73 партитуры). Кое-какие реплики распеваются в опере ансамблем «игроков» (у Гоголя они произносились кем-либо одним из них). На с. 250 (перед ц. 43) партитуры, опубликованной в т. 23 Собрания сочинений Шостаковича (М.: Музыка, 1986), имеется ошибка или опечатка: вместо лишенной смысла фразы «одной выжиге дали на шестьсот рублей» следует читать «одной выжиги...», то есть чистого металла, выплавленного из золотой пряжи (речь идет о недавнем баснословном выигрыше Ихарева).

оркестровом отыгрыше после первого большого монолога Ихарева (ц. 29—30). В ц. 64—65, пока Ихарев разговаривает с Алексеем, альты и виолончели в темпе *Presto* излагают экспозицию двухголосной фуги, которая, впрочем, не получает продолжения. В сцене завтрака четырех героев (после ц. 95) имитируется стиль итальянского оперного речитатива позднего XVIII или раннего XIX века (в связи с этим эпизодом можно было бы говорить о настоящем речитативе сессо, если бы партия аккомпанирующего фортепиано не дублировалась струнными). Ансамбль согласия героев («Итак, подадимте же всякий из нас друг другу руки», после ц. 126) решен как четырехголосное фугато. Колоритный штрих в духе «Носа» возникает перед ц. 165, когда рассказ Утешительного внезапно сбивается на легкомысленно-танцевальные ритмы (пример 4.25; ср. с «полькой» в соло Доктора из восьмой картины «Носа», показанной в примере 1.32).

Если говорить о музыкальном решении «Игроков» в более общем плане, то в его основе лежит не контрапункт «сюжетов», а сравнительно традиционный и по-своему весьма действенный принцип чередования эпизодов, каждый из которых, представляя собой «открытую форму», тем не менее обладает определенной внутренней цельностью. Последняя достигается благодаря наличию стержневой, более или менее регулярно повторяющейся мотивной структуры, устойчиво связанной с тем или иным инструментальным тембром или группой тембров. Таким образом в процесс артикуляции текста вносится относительная периодичность, более чем уместная для «оперы в прозе», поскольку позволяющая отойти от плоско-речитативной и непосредственно-иллюстративной манеры письма, которой грешат многие, в том числе весьма почтенные, образцы жанра. С другой стороны, будучи составлена из чередующихся фрагментов, музыкальная «физиономия» которых непредсказуема, опера сама композиционно уподобляется партии в азартную карточную игру<sup>47</sup>.

Хорошим примером действия этого формообразующего принципа служит первый же большой монолог Ихарева (после ц. 21). Здесь в функции стержневой мотивной идеи выступает фигура шестнадцатыми, при первых проведениях порученная фаготу. Ниже эта фигура переходит к ансамблю тростевых инструментов, а затем — к вал-

---

<sup>47</sup> В этом Шостакович демонстрирует близость житейской и эстетической установке, которая, как отмечал Ю. М. Лотман, получила широкое распространение в начале XIX в. как раз под влиянием повального увлечения азартными играми. Эта установка побуждала подчеркивать в жизни и искусстве «дискретность, разделенность <...> на отдельные эпизоды, мало между собой связанные — “собрание пестрых глав”». См.: Лотман 1994, с. 152.

торнам; всякий раз ей отвечает фигура из двух повторяющихся аккордов у арфы в унисон со струнными. Организованная таким образом регулярность создает основу, на которую композитор свободно, уже не рискуя показаться чрезмерно «рыхлым», наслаивает другие инструментальные партии и партию голоса. В примере 4.26 показан отрывок вступления к этому монологу Ихарева; читатель обратит внимание на невесту откуда взявшийся «мотив жалобы» в свободно развертывающейся партии виолончели. Далее, в диалоге Швохнева и Кругеля с Гаврюшкой (между ц. 38 и 43) аналогичную функцию стержневой идеи выполняет колышущаяся фигура у кларнета, навевающая ассоциации с жанром колыбельной (пример 4.27). В сцене бритья Ихарева (после ц. 58) изящны и поэтичны дуэты валторны сначала с фаготом, а затем с гобоем. В эпизоде игры (после ц. 104) формообразующим стержнем служит басовая нота до-диез, монотонно выбиваемая в ритме 3/4 все время, пока игроки делают ставки, выигрывают и проигрывают, пока Утешительный и Швохнев *a parte* обсуждают между собой действия и манеры Ихарева, а затем, так сказать, раскрывают перед ним свои карты; это педальное до-диез, продержавшись ни много ни мало 117 тактов, снимается лишь во втором такте после ц. 116. Форма большого ариозо Швохнева (после ц. 146) держится на выразительной мелодической линии кларнетов в унисон с арфами (см. пример 4.28), которая ниже переходит к струнным. В предпоследнем монологе Утешительного (между ц. 167 и 174; начало этого монолога показано в примере 4.29) роль «лейтмотива» поручена конфигурации с уменьшенной квартой — интервалом, который в системе зрелого стиля Шостаковича занял, можно сказать, привилегированное положение. Последний же монолог Утешительного построен в трехчастной форме: его крайние разделы (после ц. 175 и после ц. 190) развертываются на фоне широко вздымающихся и опадающих фраз, порученных вначале первым скрипкам (см. пример 4.30), а затем переходящих к бас-кларнету, флейте, кларнету, тогда как середина оживляется неоднократными вторжениями фигуры, которая — единственный подобный случай в «Игроках»! — носит неприкрыто звукоизобразительный характер, поскольку иллюстрирует слова Утешительного: «В одно утро пролетает мимо самого двора тройка» (см. пример 4.31; очевидно, эту тройку символизирует трехкратное повторение одного и того же мотива — стремительного, как удар кнута<sup>48</sup>).

Из «изюминок» оперы упомянем также миниатюрный образец диалектического оперного ансамбля («ансамбля противоречия»),

<sup>48</sup> Богданова 1984, с. 85.

заключенный между ц. 89 и 92: короткий терцет Ихарева, Утешительного и Швохнева, спустя несколько тактов переходящий в почти столь же короткий дуэт Ихарева и Утешительного (напомним, что если в «Носе» таких «ансамблей противоречия» было несколько, то «Леди Макбет Мценского уезда» оказалась ими на удивление бедна). Наконец, еще одного упоминания заслуживает песня Гаврюшки, идущая, как мы помним, под аккомпанемент басовой балалайки. Песня эта выдержана в форме  $A-B-A_1-B_1-A_2-B_2$ , где «куплеты» исполняются в медленном, тогда как «припевы» — в быстром темпе (последний «припев» прерывается репликой внезапно появившегося Ихарева). В примере 4.23 мы приводили отрывок из начального «куплета» песни, теперь же обратим внимание хотя бы на первый из ее «припевов», показанный в примере 4.32. Богатая игра смещенных друг относительно друга метрических, ритмических, просодических акцентов, подчеркнутая скупость внешних средств выражения, избегание буквализма при повторах, сочетание характерно русской разухабистой интонации с искусностью, даже утонченностью отделки, — все это ставит песню Гаврюшки на уровень лучших вокальных миниатюр молодого Стравинского.

«Игроки» не свободны от длиннот. В частности, довольно вял диалог Алексея и Гаврюшки (между ц. 31 и 36); ненамного более интересен выходной монолог Утешительного (между ц. 77 и 84), где «стержневая» тематическая идея выражена, пожалуй, недостаточно отчетливо; речитатив в сцене завтрака слишком нетороплив и затянут (а между тем у Гоголя этот эпизод, как и все эпизоды трапез в его произведениях, богат скрытыми смыслами и мог бы, как кажется, дать повод для более глубокого и многозначного музыкально-театрального решения). Вероятно, в опере можно найти и другие достоинства и недостатки. Как бы то ни было, «Игроки» — одно из самых ровных, незамутненных, стилистически гомогенных, можно сказать, добродушных произведений Шостаковича; в нем нет абсолютно ничего «потустороннего».

Позволю себе предположить, что отказ Шостаковича дописывать «Игроков» был вызван не только боязнью чрезмерно затянуть оперу, но и другой, более глубинной причиной. Если бы Шостакович, продолжая в том же духе, завершил оперу, у него, несомненно, получилось бы хорошее, даже отличное произведение буффонного жанра. Тем не менее это была бы не более чем омузыкаленная версия комедии Гоголя — иначе говоря, не принципиально новая эстетическая ценность (каковыми, безусловно, явились обе предыдущие оперы Шостаковича), а всего лишь дополнительное подтверждение той самодовлеющей ценности, которой обладает гоголевская пьеса.



Пользуясь метафорой из области азартных игр, можно сказать, что Шостакович, осознав, что в этой партии с Гоголем его шансы невелики, почел за благо вовремя выйти из игры.

В середине 1942 года работа над «Игроками» на какое-то время прервалась сочинением **Шести романсов** на слова британских поэтов в переводах Б. Пастернака и С. Маршака, соч. 62, для баса и фортепиано (несколько месяцев спустя, весной 1943 г., была осуществлена оркестровая версия цикла, соч. 62а). Это серия небольших музыкальных приношений близким людям: Л. Т. Атовмьяну («Сыну», стихи У. Ралея), Н. В. Шостакович («В полях под снегом и дождем», стихи Р. Бёрнса), И. Д. Гликману («Макферсон перед казнью», стихи Р. Бёрнса), Ю. В. Свиридову («Дженни», стихи Р. Бёрнса), И. И. Соллертинскому (Сонет LXVI Шекспира), В. Я. Шебалину («Королевский поход», стихи из английского детского фольклора). В подборе текстов, несомненно, отражено личное отношение композитора к каждому из адресатов<sup>49</sup>. Самый философский, глубокий по содержанию текст, ставший основой для самой суровой, сосредоточенно-медитативной, почти монументальной части цикла, «достался» Соллертинскому. Это знаменитый сонет «Измучась всем, я умереть хочу» в опубликованном незадолго до того переводе Пастернака. Любопытно, что по меньшей мере двое западных исследователей поддались легкому соблазну использовать одну из его строк — «И вспоминать, что мысли заткнут рот» (в оригинале: «And art made tongue-tied by authority») — в качестве заглавия для работ об отношениях Шостаковича с советской властью<sup>50</sup>. Надо сказать, что в романсе Шостаковича эта строка выделена резко диссонантными гармониями и концентрацией усугубленного минора. Примечательны и романсы № 3 и 4. Мелодия третьего романса, повествующего о «последнем плясе» героя перед приготовленной для него виселицей, относится к обширному семейству тем с квартовым зачином и однообразным аккомпанементом, прообраз которых — в гротескных польках и галопах ранней прикладной музыки Шостаковича (о темах этого семейства мы относительно недавно вспоминали в связи с началом финала Пятой симфонии; см. еще раз пример 3.11). Четвертый романс, посвященный Свиридову, стилистически близок вокальной лирике самого Свиридова своеобразной «наивностью» вокальной интонации, склонностью к глубоким квинтовым басам и параллельным и неразрешенным секундам в гармонии, подчеркну-

<sup>49</sup> Курьезный факт, о котором свидетельствует Л. Атовмьян: Главрепертком намеревался запретить издание первого и последнего романсов, поскольку усмотрел в них «насмешку над людьми, которым они были посвящены»: Атовмьян 1997, с. 77.

<sup>50</sup> Креплин 1985; Редепеннинг 1995.

той простотой фортепианной фактуры (это последнее свойство, впрочем, присуще и большинству других романсов цикла). Романсы Свиридова 1940-х годов (то есть периода между пушкинским циклом 1935—1936 гг. и «Страной отцов» на слова А. Исаакяна, 1950) практически неизвестны, поэтому трудно сказать, испытал ли в данном случае учитель влияние со стороны ученика или, наоборот, предвосхитил стилистическую эволюцию последнего.

\* \* \*

**Вторая фортепианная соната** си минор, соч. 61, посвящена памяти Леонида Владимировича Николаева, известного пианиста-педагога, учителя Шостаковича (а также М. Юдиной и В. Софроницкого) в Ленинградской консерватории. Л. Николаев умер в Ташкенте, куда эвакуировалась Ленинградская консерватория, 2 октября 1942 года, в возрасте 64 лет.

Соната сочинялась в феврале—марте 1943 года. Поначалу она задумывалась четырехчастной<sup>51</sup>, но в конечном счете Шостакович предпочел ограничиться тремя частями: *Allegretto*, *Largo* и *Moderato (con moto)*. Хотя схемы частей весьма прозрачны (первая написана в ясной сонатной форме, во второй легко распознаются контуры свободной трехчастности, тогда как третья, самая обширная, представляет собой вариационный цикл), а язык в целом лишь ненамного смелее, чем в соседних опусах Шостаковича, на сонате лежит печать определенной эзотеричности и интровертности, мешающая ей стать популярной хотя бы в той же степени, что и цикл Прелюдий, соч. 34, или Прелюдии и фуги, соч. 87. При том, что соната довольно трудна для исполнения, в ней преобладает пианистически невыигрышная фактура. Динамика лишь редко и ненадолго поднимается выше меццо-форте (соната начинается и завершается в пиано). Нельзя сказать, чтобы тематизм сонаты был богат запоминающимися конфигурациями. Во всем произведении можно указать разве что на две яркие «визитные карточки»: начало темы побочной партии первой части и восходящий усугубленно-минорный мотив из темы финальных вариаций (выше у нас уже был повод вспомнить его — см. такты 2—3 примера 3.206). С другой стороны, тематическая работа, особенно в крайних частях, отличается высокой степенью интенсивности и, так сказать, аналитичности.

В первой части тематическая работа осуществляется средствами, в общем, традиционными для сонатной формы: дроблением исход-

---

<sup>51</sup> См. письмо Шостаковича В. Шебалину от 19 февраля 1943 г.: Шостакович 1982, с. 82. По свидетельству К. Майера, владельца тетради черновых эскизов к сонате (каковую можно считать большим раритетом, ибо Шостакович обычно уничтожал свои черновики), одной из идей, не нашедших себе места в окончательном варианте, была fuga. См.: Майер 1994, с. 276.

ных тематических целостностей, «сепаратным» развитием и рекомбинацией мотивов, вычлененных из этих целостностей, игрой противопоставлений и уподоблений и т. п. Во всем этом не было бы ничего особенного, если бы речь не шла о первом настоящем начальном сонатном *allegro* Шостаковича за последние несколько лет (мы уже убедились, что эти годы были отмечены преимущественным вниманием к архетипу *Moderato-Satz*; к нему же, несмотря на темп *Allegretto*, тяготеет и первая часть Ленинградской симфонии). Основной конфликт *Allegretto* Второй сонаты разыгрывается не между экспозицией и разработкой (или срединным эпизодом), как во всех начальных *Moderato-Sätze* инструментальных циклов Шостаковича, а, сообразно канонам традиционной сонатности, между главной и побочной партиями экспозиции, которые в репризе приводятся к определенному единству. Соответственно, одним из главных факторов, организующих драматургию части, служит не внутренне напряженное, неторопливое развертывание тематических комплексов с последующим бурным высвобождением энергии в разработке и зоне генеральной кульминации, а кинетический напор быстро сменяющих друг друга событий. Можно сказать, что в первой части сонаты Шостакович проявил себя как неоклассик примерно того же типа, что и Стравинский; особенно близок Стравинскому облик главной партии с ее моторикой, беспедальностью, двухголосием.

Начальная тема главной партии написана в восьмиступенном миноре с уменьшенной октавой (см. пример 4.33, из которого следует, что дополнительная ступень звукоряда получается за счет удвоения первой: си / си-бемоль). Напомним, что восьмиступенные лады, находящиеся в родстве с характерными для Шостаковича усугубленно-минорными структурами<sup>52</sup>, уже достаточно широко использовались в Прелюдиях из соч. 34. По ходу развертывания главной партии появляются и другие расщепленные ступени, прежде всего характерные для усугубленного минора вторая и четвертая (стилистически весьма показательны такты 28—31, приведенные в примере 4.34). Тема побочной партии, в соответствии с логикой усугубленного минора, начинается в тональности четвертой пониженной ступени — лидийском ми-бемоль мажоре (пример 4.35). Ее пунктирные ритмы восходят к аналогичным ритмам главной партии; в то

---

<sup>52</sup> Напомним, что авторство термина «усугубленный минор» принадлежит Л. А. Мазелю, а «лады Шостаковича» с нестандартным количеством ступеней и, чаще всего, с уменьшенной октавой подробно и систематически описал А. Н. Должанский. См.: Должанский 1947; Он же 1962; Он же 1967. См. также: Холопов 1997а; Он же 1997б. Обобщающий обзор отечественных работ, посвященных ладовым структурам музыки Шостаковича, см. в статье: Карпентер 1995.

же время сама по себе эта тема абсолютно диатонична, маршеобразна и основана на элементарнейшей фигуре сопровождения, что в системе языка Шостаковича, как мы уже могли убедиться, символизирует сферу «потустороннего»<sup>53</sup>. Чуть ниже на фоне той же элементарной фигуры в левой руке возникает новая мысль, напоминающая загадочную тему из Первой симфонии, которую мы условно назвали «темой жестковатых ходов» (пример 4.36, ср. с примером 1.5). В разработке основные идеи обеих партий экспозиции разнообразно перетасовываются, после чего наступает реприза, где главная партия проходит дважды, вначале сама по себе, а затем в контрапункте с побочной. Последняя — при том, что ее верхний голос излагается на той же высоте, что и в экспозиции, — дается здесь уже не в контексте абсолютной диатоники, а в «усугубленной» исходной тональности си минор с пониженными второй и четвертой и расщепленными восьмой и пятой ступенями (пример 4.37; ре-диез в аккордах среднего пласта следует воспринимать, по-видимому, не как указание на мажорное наклонение, а как визуально более удобный эквивалент ми-бемоля<sup>54</sup>). Таким образом, в побочной партии репризы исходный фундаментальный контраст нейтрализуется благодаря объединению характерных признаков обеих тем в одновременности — ход, сам по себе вполне традиционный, но в данном случае осуществленный изобретательно и остроумно, с использованием средств индивидуального музыкального языка.

Вторая часть, Largo, коротка и выдержана в основном в характере медленного вальса. В крайних разделах этой свободной трехчастной формы мера диссонантности довольно высока; уменьшенные и увеличенные октавы, большие септимы и малые ноны встречаются здесь едва ли не в каждом такте. Впрочем, сам по себе тематизм этих разделов — по-видимому, из-за явного злоупотребления секвенциями в мелодическом голосе — кажется скучным и вялым<sup>55</sup> (первые такты части см. в примере 4.38). Ближе к концу как

---

<sup>53</sup> К. Майер усматривает в этой теме родство с «темой нашествия» (Майер 1994, с. 276). Впрочем, о родстве в данном случае можно говорить разве что в самом обобщенном и неопределенном плане.

<sup>54</sup> Некоторые авторы трактуют эту совместную репризу двух тем как проявление политональности (си минор/мажор в левой руке против ми-бемоля мажора в правой). См.: Скребков 1957, с. 81; Дельсон 1971, с. 115; Паисов 1977, с. 338. Мне, однако, кажется, что трактовка в терминах единой (усугубленно-минорной) тональности лучше отвечает синтезирующей драматургической функции этого эпизода.

<sup>55</sup> Автор книги о фортепианной музыке Шостаковича весьма высоко оценивая качество музыки второй части, указывает на ее стилистическое родство со второй, медленной частью Концертной музыки для фортепиано, медных духовых и арфы Хиндемита (1930): Дельсон 1971, с. 116. Ассоциация с Хиндемитом — в частности, из-за изобилия кварт в мелодии, — действительно, напрашивается сама собой. Назван-

первого, так и третьего разделов появляется мотив из нисходящих кварт (пример 4.39), который Шостакович «вспомнит» в заключительном *Adagio* своего последнего опуса, Сонаты для альта и фортепиано, соч. 147 (1975). Тема среднего, относительно «благозвучного» раздела второй части (пример 4.40) также не принадлежит к большим удачам<sup>56</sup>; в ее начальном, хроматически нисходящем мотиве нетрудно узнать интонацию «*Lebe wohl!*», о которой на этих страницах говорилось в связи с ранними произведениями Шостаковича — фортепианным Трио, соч. 8, и Первой симфонией.

Смысловой центр сонаты — ее третья часть, тема с вариациями (напрашивается параллель с Сонатой, соч. 109, Бетховена). У зрелого Шостаковича это второй вариационный цикл, не относящийся к типу вариаций на оstinatную тему. Первым была вторая часть Первого струнного квартета, состоявшая из семи вариаций. Здесь же, в сонате, за одnogолосно изложенной темой — которая, как нетрудно заметить (еще раз см. пример 3.206), по своему ладовому наклону близка начальной теме первой части — следуют десять вариаций<sup>57</sup>. В первых двух выдерживается принцип строгих вариаций: тема проходит в неизменном и полном виде, меняется лишь фактура сопровождения. В третьей и четвертой вариациях, идущих в более скором движении и сжатых по объему, сохраняется только гармоническая диспозиция темы. Последующие вариации основываются на более свободном использовании элементов исходной темы. Так, в пятой вариации, возвращающей к исходному темпу *Moderato*, метр становится переменным, гармоническая диспозиция темы размывается, возникают дополнительные отклонения в бемольную сферу. В шестой вариации, *Allegretto con moto*, устанавливается трехчетвертной размер; она начинается в фа миноре, а под конец модулирует в соль минор. Седьмая вариация словно писалась с мыслью о клавире с двумя мануалами, настроенными с разницей в полтона: партия правой руки выдержана, почти без отклонений, в усугубленном соль миноре, тогда как партия левой руки повторяет ее в

---

ное произведение относится к разряду тех вещей немецкого композитора, которые Стравинский, на мой взгляд, справедливо считал «сухими и неудобоваримыми, как картон» (Стравинский 1971, с. 114).

<sup>56</sup> Ср. суждение одного из самых авторитетных наших музыковедов, касающееся второй части в целом, но навеянное, как кажется, главным образом ее «трио»: «Трудно <...> считать удачей медленную часть [Второй сонаты], хранящую следы юношеского увлечения танцевально-эстрадной музыкой (иронически преувеличенная томоность вальса-бостона)»: Цуккерман 1983, с. 319.

<sup>57</sup> Отдельные вариации не пронумерованы. В книге В. Ю. Дельсона названо другое число вариаций — девять (Дельсон 1971, с. 119). Автор упустил из виду, что фрагмент, идущий в темпе *Più mosso*,  $1/4 = 132$ , содержит не одну вариацию (в его нумерации — третью), а две — правда, сравнительно короткие.

соль-диез миноре по принципу своего рода битонального «респонсория» (см. пример 4.41). В восьмой вариации, более умеренной по темпу и довольно монотонной (сплошные пунктирные ритмы и вездесущий тон ля), обороты темы уже едва распознаются. Исходные интонации темы вместе с исходной тональностью возвращаются в предпоследней вариации, самой большой по объему и выдержанной в медленном темпе (ее начало показано в примере 4.42). Она переходит в обширный, тонально и тематически рыхлый предыкт к последней вариации, где восстанавливается умеренно-подвижный темп, а на тему накладывается ровное движение шестнадцатыми, возвращающее к началу первой части и тем самым замыкающее форму трехчастного целого. Фактура ряда вариаций — в частности третьей, четвертой, седьмой, девятой — оставляет впечатление прямого стилистического намека на некоторые страницы вариационных циклов зрелого и позднего Бетховена (см. фортепианные вариации, соч. 34 и 35, Сонату, соч. 109, в особенности же Вариации на вальс Диабелли). О некоторых бетховенских циклах напоминает и общий драматургический план цикла: от группы строгих вариаций ко все более и более свободным, с обширной зоной медленных темпов перед последней вариацией, выполняющей функцию коды.

При том, что Вторая соната насыщена характерными для языка Шостаковича усугубленно-минорными интонациями, она не принадлежит к числу его репрезентативных произведений. Слух, привычно настроенный на «сюжетное» восприятие музыки Шостаковича, на обнаружение за нотами автобиографических, социально или даже политически значимых смыслов, будет разочарован сонатой, которая не поддается сколько-нибудь убедительной экзегетике. Того же, кто ценит в музыке прежде всего «акмеистические» достоинства, не удовлетворят такие моменты, как начало побочной партии экспозиции первой части — подчеркнуто банальное, словно взятое из какого-то сборника плохих массовых песен и маршей и в то же время лишенное характерности, которая могла бы «оправдать» эту мелодическую мысль как пародию или язвительную антитезу тематизму главной партии, — или бледная, малоинтересная по материалу вторая часть. К финалу, однако, подобных претензий быть не может. Это тщательно выполненное, соразмерное почти во всех своих частях изделие того рода, который всегда ценился и будет цениться музыкальными гурманами.

\* \* \*

Следующей крупной партитурой Шостаковича стала **Восьмая симфония** до минор, соч. 65, сочинение которой заняло июль, август

и начало сентября 1943 года. Премьера симфонии под управлением Е. Мравинского, которому она посвящена, состоялась в Москве 4 ноября того же года. Принято считать, что Восьмая симфония, по сравнению с Седьмой, представляет собой шаг в направлении более глубокого, философского осмысления войны и перспектив будущей мирной жизни. Тон экзегетическим истолкованиям симфонии поначалу задал сам Шостакович, заявивший в печати за несколько дней до премьеры: «Она отражает мои мысли и переживания, общее хорошее творческое состояние, на котором не могли не сказаться радостные вести, связанные с победами Красной Армии. Это мое новое сочинение является своеобразной попыткой заглянуть в будущее, в послевоенную эпоху»<sup>58</sup>.

Всякий, кто хотя бы раз слышал Восьмую симфонию, сразу поймет, что эти формальные слова имеют более чем косвенное отношение к тому «сюжету», который лежит более или менее на поверхности музыки. Очевидное противоречие между объявленным «содержанием» симфонии и характером ее музыки, в особенности же отсутствие однозначно выраженного оптимистического восторга в видении «послевоенной эпохи», сразу насторожило тех, кто по должности внимательно отслушивал все новинки советских композиторов. В 1944 году Восьмой симфонии было отказано в Сталинской премии, а четыре года спустя, во время второй большой травли Шостаковича, именно в нее было выпущено наибольшее количество ядовитых стрел. Наложенное в 1948 году табу на исполнения симфонии в СССР действовало без малого девять лет (впервые после вынужденного перерыва она была сыграна в октябре 1956 г. в Москве под управлением С. Самосуда). Стоит привести слова Шостаковича из письма И. Гликману, датированного декабрем 1949 года, когда любое упоминание Восьмой симфонии даже в частном письме было чревато нежелательными последствиями: «Во время моей болезни <...> я взял партитуру одного моего сочинения. Я просмотрел ее от начала и до конца. Я был поражен достоинствами этого сочинения. Мне показалось, что, сочинивши такое, я могу быть горд и спокоен. Я был потрясен тем, что это сочинение сочинил я»<sup>59</sup>.

В симфонии пять частей: 1. *Adagio* (до минор — до мажор); 2. *Allegretto* (ре-бемоль мажор); 3. *Allegro non troppo* (ми минор); 4. *Largo* (соль-диез минор); 5. *Allegretto* (до мажор). Третья, четвертая и пятая части исполняются *attacca*. Симфония длится около часа, причем без малого половина этого времени приходится на

<sup>58</sup> Из текста, опубликованного в газете «Литература и искусство» от 18 октября 1943 г. Цит. по: Хентова 1986, с. 163.

<sup>59</sup> Шостакович—Гликман 1993, с. 85.

первую часть. Самый поверхностный содержательный слой симфонии — или, если угодно, ее драматургический «сюжет» — сводится примерно к следующему.

Первая часть — *Moderato-Satz* того же типа, что и первая часть Пятой симфонии. Здесь также есть своя «тема-эпиграф», похожая на эпиграф Пятой своими пунктирными ритмами, тембровым оформлением (только струнные), строгим двухголосным складом, динамическим профилем (от *ff* к *pp*) и отчетливым членением на мотивы, контрастирующие между собой вначале только по интервальным, а затем и по ритмическим характеристикам (пример 4.43а, ср. с примером 3.1). Как и в первой части Пятой симфонии, здесь главная партия включает две темы, развитие которых протекает трудно, с постоянными возвратами к тематизму эпиграфа; побочная же партия — вновь как и в первой части Пятой — наделена более ясными, четко расчлененными контурами (в Восьмой есть своя «изюминка»: тема побочной партии выдержана в пятидольном размере). Разработка также осуществляется по драматургическому плану, уже испытанному в первой части Пятой симфонии. Она идет на почти неуклонном *crescendo* и *accelerando*, доходящим в ц. 25 до *Allegro non troppo* (116 четвертей в минуту), а в ц. 29 — до *Allegro* (96 половинных в минуту). Фрагмент разработки, начиная с ц. 29, подобно центральному эпизоду разработки первой части Пятой, отмечен массивным вторжением сил «потустороннего» (по терминологии большинства комментаторов — «сил зла»). Символом «потустороннего» и здесь служит радикально переосмысленная первая тема главной партии экспозиции, инструментарная для громкой меди, втиснутая в рамки примитивного маршевого ритма и снабженная остинатным аккомпанементом. Здесь также момент начала репризы, по модели Патетической симфонии Чайковского, совпадает с генеральной динамической кульминацией и точкой золотого сечения части (ц. 34). Здесь также реприза главной партии серьезно усечена. Что касается репризы побочной партии, то в первой части Восьмой симфонии она решена по образцу первой части не столько Пятой, сколько Седьмой: как скорбное резюме драмы, принявшее форму бесконечной мелодии деревянного духового инструмента (в данном случае английского рожка<sup>60</sup>; напомним, что в Ленинградской симфонии в аналогичной функции «одинокого голоса человека» выступал фагот). Эта мелодия вбирает в себя отдельные характерные интонации темы побочной партии экспозиции, но при этом

---

<sup>60</sup> По характеру тематизма это соло родственно облигатной партии английского рожка в монологе Катерины «Не легко после почета да поклонов...» из четвертого акта «Леди Макбет Мценского уезда».



течет свободно, преодолевая расчлененность и регулярность. Затем наступает «настоящая» реприза побочной партии; кода же, вновь как в первой части Пятой симфонии, строится на материале эпиграфа и главной партии. Первая часть Восьмой симфонии также завершается на пианиссимо, но, в отличие от первой части Пятой, не в основной тональности, а в одноименном мажоре.

Вторая и третья части продолжают и развивают тему «потустороннего», начатую в разработке первой. В тематизме второй части<sup>61</sup> отчетливо распознаются немецко-австрийские военно-маршевые и опереточные интонации; на маршевых интонациях (в размере 4/4) основана главная партия этой свободно построенной сонатной формы, тогда как на опереточных (в размере 3/4) — побочная. В крайних разделах третьей части запечатлена почти натуралистическая картина неумолимо надвигающейся враждебной стихии; здесь доминируют резкие, отрывистые штрихи и элементарные оstinатные ритмы<sup>62</sup>. В среднем же разделе солирующая труба вступает с гротескной карикатурой то ли на немецкий военный, то ли на советский пионерский марш. Конец третьей части отмечен гигантским tutti fff — генеральной кульминацией в масштабах всего пятичастного целого (ц. 112). По аналогии с кульминацией первой части этот Höhepunkt также сменяется трагическим резюме, которое здесь, пропорционально значимости момента, приобретает больший масштаб. Роль резюме отведена четвертой, медленной части, выполненной в форме вариаций на оstinатный бас<sup>63</sup>, которой со времени пассакальи из «Леди Макбет Мценского уезда» неизменно поверяется траурно-медитативная функция. Здесь, как и в драматургически аналогичном эпизоде первой части, роль протагонистов траурного хора берут на себя солирующие духовые — сначала валторна (ц. 117—118), затем малая флейта (ц. 118) и, наконец, кларнет (ц. 120). Мелодические линии солистов, в особенности последних двух, развертываясь свободно и прихотливо, «затушевывают» формальную регулярность оstinатного баса. После двенадцатого проведения оstinатной темы наступает внезапная модуляция из

<sup>61</sup> В литературе она иногда обозначается как «скерцо», с чем трудно согласиться по соображениям, уже изложенным в связи со второй частью Седьмой симфонии.

<sup>62</sup> За этой частью — очевидно, в связи с господствующим в ней типом быстрого и отчетливо ритмизованного движения — закрепилось наименование «токката», не фигурирующее в опубликованной партитуре.

<sup>63</sup> Хотя эта часть также не имеет подзаголовка, ее обычно называют «пассакальей», что не совсем точно, так как она выдержана в четырехчетвертном размере. Не будем упускать из виду, что форма пассакальи, помимо оstinатного баса, изначально предполагает еще и трехдольный метр. Редчайшее исключение — финальная пассакалья из клавирной Сюиты соль минор Генделя.

соль-диез минора в до мажор, вводящая в финал. Момент перехода от вариаций к финалу (ц. 124) — также своего рода генеральная кульминация симфонии, но уже не громкая, а тихая, открывающая новые горизонты и обещающая близкий катарсис<sup>64</sup>. Форма финала довольно сложна, близка к рондо-сонатной; рефрен перемежается многообразными эпизодами, среди которых выделяется обширное и довольно изощренное четырехголосное фугато с удержанным противосложением (от ц. 141 до ц. 145 оно исполняется струнными, затем переходит к деревянным духовым, а от ц. 149 до ц. 153 разрабатывается всем оркестром). Вслед за фугато наступает фаза большого *accelerando* и *crescendo*, подводящая к кульминации части (ц. 159—161), которая по своему тематическому составу не отличается от кульминации первой части и, подобно ей, локализована примерно в точке золотого сечения. Как и в первой части, спад после кульминации наступает очень быстро и сразу же переходит в соло деревянного духового инструмента. В данном случае солирует бас-кларнет, чья мелодия переключает ход событий уже не в скорбно-медитативный, а в спокойно-оживленный план. Дальнейшее развитие идет под знаком *ritardando* и *diminuendo*; инструментовка приобретает почти камерный характер. Симфония завершается в идиллически-пасторальном ключе, *Andante*, в незамутненном до мажоре.

Такова самая общая «сюжетная» канва Восьмой симфонии. «В нашем рассказе об этой музыке доминировала описательность. Возможно, за это нас упрекнул в недостаточно хорошем вкусе. Но сколь многое в ней заслуживает описания!»<sup>65</sup> Приведенное только что описание может быть полезно для первоначальной ориентации в этой партитуре — впрочем, довольно популярной и исполняемой чаще большинства других симфоний Шостаковича. Однако значение Восьмой симфонии в целостном контексте музыки Шостаковича слишком велико для того, чтобы мы могли позволить себе ограничиться ее беглой аннотацией. Восьмая симфония — не то чтобы лучшая в наследии Шостаковича (на этот счет могут быть разные мнения), но, безусловно, та, в которой феноменология его творчества нашла свое наиболее концентрированное, разностороннее и интенсивное выражение. Символично, что в ряду пятнадцати симфоний Шостаковича именно она занимает срединное положение.

В предыдущей главе, в связи с сопоставлением фигур Шостаковича и Прокофьева, говорилось о пяти гранях творческого облика

---

<sup>64</sup> Любопытный штрих: даже один из самых злобных критиков Шостаковича нашел модуляцию в до мажор, знаменующую переход от четвертой части к финалу, «изумительной»: Коваль 1948, 4, с. 14.

<sup>65</sup> Источник цитаты — Керман 1967, с. 100 (сказано в связи с разбором первой части одного из квартетов Бетховена).

Шостаковича — «классическом», «новаторском», «токкатном», «лирическом» и «скерцозно-гротескном». В пятичастном цикле Восьмой симфонии представлены все эти грани; более того, едва ли не каждая из них выглядит здесь крупнее, ярче, характернее, чем в большинстве других партитур композитора. «Классичность» и «лиризм» в духе Первой и Пятой симфоний, элементы «токкатности» и «модернизма», ведущие свое происхождение из Второй и Четвертой, «гротескные» моменты, напоминающие о Третьей, Шестой и Седьмой, — все это приводится в Восьмой симфонии к беспрецедентному и уникальному в своем роде единству.

«Классическое» в Восьмой симфонии далеко не ограничивается прямыми апелляциями к «высокому штилю» музыки прошлого в четвертой (полифонические вариации на оstinatный бас) и пятой (фугато) частях. Если под «классичностью» понимать не столько «неоклассицизм» (даже в самом широком смысле), сколько более глубинное свойство произведения искусства, проистекающее из тенденции к динамическому равновесию «единого» и «многого» (иначе говоря, к выведению всего множества частных из некоего единого грундгештальта), — тогда Восьмая симфония заслуживает лавров самой классической из всех симфоний Шостаковича. Классичность, понятая таким образом, проявляется в ней по меньшей мере в двух аспектах. Прежде всего, едва ли не все основные темы симфонии выводятся из простейшей мотивной структуры, состоящей из трех нот: двух крайних, идентичных по высоте, и средней, отстоящей от них на секунду вверх или вниз. Этим мотивом (в варианте до—си—бемоль—до) начинается первая часть симфонии, им же (в варианте до—ре—до) завершается ее финал. Чтобы наглядно проиллюстрировать исключительную значимость этой структуры — подлинного мотивно-тематического грундгештальта симфонии — на протяжении всех пяти частей, приведем их основные тематические идеи в рамках единого нотного примера. Пример 4.43а — тема-«эпиграф» первой части; 4.43б — первая тема главной партии первой части, ц. 1<sup>66</sup>; 4.43в — вторая тема главной партии первой части, перед и после ц. 5; 4.43г — тема побочной партии первой части, ц. 8; 4.43д — последние такты первой части; 4.43е — начальная тема второй части, ц. 46; 4.43ж — мелодический «лейтмотив» третьей части, ц. 77; 4.43з — тема (остинатный бас) четвертой части, ц. 112; 4.43и — первая тема (рефрен) финала, ц. 124; 4.43к — одна из побочных тем финала, выдержанная в ритме вальса, ц. 129; 4.43л — тема и противосложение

<sup>66</sup> Бросается в глаза, что начало этой темы интервально и ритмически совпадает с началом «темы нашествия» из Седьмой симфонии. По-видимому, этому факту не следует придавать особого значения.

фугато, ц. 142; 4.43м — последние такты симфонии. Ряд других тематических идей образуются из той же исходной структуры в результате ее одно- или многоходовых трансформаций. Здесь едва ли есть смысл проследивать историю этих трансформаций; кое-какие связи вполне ясны уже из приведенных примеров.

Другой аспект «классичности» Восьмой симфонии заключается в единстве драматургических принципов, действующих на различных уровнях организации формы — как в масштабе одной только первой части, так и в масштабе целого. Можно сказать, что в первой части преформирован ход событий, которым предстоит произойти в остальных четырех частях<sup>67</sup>, вся же симфония в целом выглядит как гигантски разросшаяся *Moderato-Satz* с постепенно ускоряющейся и, так сказать, демонизируемой разработкой (ее функцию выполняют части 2 и 3 — соответственно, нагловато-напористое *Allegretto* и «потустороннее» *Allegro non troppo*), генеральной кульминацией вблизи точки золотого сечения (на грани третьей и четвертой частей), скорбно-сосредоточенным резюме, сжатой репризой и тихим, просветленным окончанием<sup>68</sup>. Еще одна яркая черта из области «классического» — мажорное, безусловно «позитивное» завершение симфонии. Напрашивается параллель с кодой Квинтета — одного из самых ясных и уравновешенных творений Шостаковича. Позитивный характер коды финала подчеркнут тем, что под самый занавес здесь трижды звучит инверсия того мотива, с которого начиналась первая часть; таким образом, последние такты произведения символически отвечают на вопрос, поставленный в его начале.

Перейдем к рассмотрению тех форм, которые принимает в Восьмой симфонии вторая, «новаторская» составляющая творческого «Я» Шостаковича. Излишне говорить, что на протяжении всей симфонии преобладает тональный язык, в котором нет ничего экспериментального. Тем ярче выглядят на этом фоне моменты, отсылающие к «модернистскому» прошлому Шостаковича. Так, вполне в духе Второй или Третьей симфонии выглядит отрывок из разработ-

<sup>67</sup> См.: Мазель 1991а, с. 325 и след. Соображения Л. А. Мазеля, впервые опубликованные еще в 1960 г., получили развитие в работе: Сабинаина 1976, с. 206—207.

<sup>68</sup> Попутно стоит заметить, что предшественником Шостаковича, наиболее масштабно воплотившим принцип единства драматургического профиля на различных «этажах» формы, был Вагнер. Принцип, о котором идет речь, лежит в основе формы «Кольца нибелунга», где схема, состоящая из интродукции и трех «полнометражных» частей, реализована сразу на трех уровнях: «Золота Рейна» (низшем), «Заката богов» (среднем) и всей тетралогии (высшем). В «Майстерзингерах» как отдельные фрагменты оперы, так и все трехактное целое строятся по схеме так называемого бара:  $a + a' + b$ , где  $b$  по объему примерно равно сумме  $a$  и  $a'$ .

ки первой части, отмеченный движением параллельными секундами у валторн (ц. 21, пример 4.44). Несколько ниже, между ц. 26 и 29, почти сонористический эффект достигается благодаря полному выключению низкого регистра оркестра в условиях быстрого, местами полиритмического движения на *ff* (с меньшим успехом аналогичный эффект был в свое время испытан в инструментальном разделе Второй симфонии — см. отрывок после ц. 20 этого произведения). Смелая, хотя и мимолетная деталь — короткий, четырехтактный тринадцатиголосный канон в приму у высоких струнных и деревянных духовых, служащий фоном для интонаций темы побочной партии в *Hauptstimme* высоких валторн и виолончелей (ц. 28, непосредственно перед началом кульминационного марша разработки). Этот канон построен примерно по тем же принципам, что и экстравагантные линейные эпизоды Второй симфонии и «Носа»; результирующий эффект представляет собой некое подобие движущегося кластера в высоком регистре оркестра. Другая смелая деталь, на этот раз не столько отсылающая к прошлому, сколько предвосхищающая более поздние открытия Шостаковича, — «серия» из одиннадцати неповторяющихся звуков, с которой начинается тема побочной партии второй части (ц. 53, пример 4.45; обратим внимание на контраст между экстравагантным обликом мелодии и незатейливым ля минором аккомпанемента). В следующий раз мелодическая линия из одиннадцати неповторяющихся тонов встретится у Шостаковича спустя двадцать лет; это будет тема «Страхов» из Тринадцатой симфонии<sup>69</sup>. Мелодика подобного типа получит широкое распространение в позднем творчестве Шостаковича как одно из проявлений его интереса к додекафонии. Укажем еще на одну деталь, возможно свидетельствующую о том, что воспоминания об импортных новинках 1920-х годов за полтора десятилетия не утратили для Шостаковича определенной живости. На гребне генеральной кульминации второй части (ц. 64) возникает восходящая хроматическая интонация, которая отчетливо ассоциируется с воплем Воццека, тонущего в болоте: «Weh! Weh!» (см. такты 78—80 четвертой сцены третьего акта оперы Берга). Этот же мотив, в увеличенном и слегка варьированном виде, повторяется в главной кульминации всей симфонии, на грани третьей и четвертой частей (ц. 112).

<sup>69</sup> Ср., впрочем, соло высокой виолончели на фоне педальной трели второй скрипки из финала (ц. 110) Третьего квартета (1946) — мимолетный и довольно неожиданный образец квазидодекафонного письма Шостаковича, где полный двенадцатитоновый спектр формируется как результат комплементарных отношений между вертикалью и горизонталью. Ср. также тему экстравагантной Фуги, соч. 87 № 15 ре-бемоль мажор — одиннадцатитоновый ряд с минимальными повторениями (пример 5.27а).

Заметен в симфонии и другой, более поверхностный модус проявления «новаторского»: экстремальные, шокирующие жесты того рода, к которым Шостакович особенно охотно прибегал в Четвертой симфонии и которые здесь, в Восьмой, приобретают батальный колорит. Так, мотив из пяти нот, представляющий собой фигуру аккомпанемента к теме побочной партии второй части (см. пример 4.45), при повторении этой же темы в репризе (начиная с ц. 67) многократно проходит у громогласного ансамбля духовых в унисон с малым барабаном, что вполне однозначно воспринимается как подражание коротким автоматным очередям. Дополнительную суггестивность этим «очередям» придает то, что они служат фоном для развертывания такой легкомысленной, гротескной мелодии (здесь, в репризе, она также подана в ff). Знаменитый лейтмотив третьей части (пример 4.43ж; в первом разделе этой части он повторяется в одной и той же тональности шесть раз, в третьем разделе, после «трио», — три раза) столь же однозначно ассоциируется со «свистом и полетом пули или бомбы, падение которой сопровождается резким ударом»<sup>70</sup>.

Что касается кульминационных зон всех трех нечетных частей Восьмой симфонии, то они так же шокирующе «физиологичны», как и уже знакомые нам кульминации крайних частей Четвертой. В Восьмой симфонии они, однако, лишены оттенка стихийности, свойственного аналогичным моментам Четвертой. Будучи адаптированы к контексту, который в значительной мере определяется «классической» составляющей зрелого стиля Шостаковича, они производят несравненно более убедительное впечатление. В то же время их присутствие накладывает весьма сильный отпечаток на то, что в симфонии принадлежит сфере «классического», и до известной степени нарушает драматургический баланс целого. На их фоне финальный катарсис выступает не столько как волевое разрешение конфликтов, разыгрывавшихся на протяжении симфонии, сколько как отстранение или уклонение от них. Соответственно, по ту сторону «позитивности», утвердительности последних тактов финала высвечивается очередной «вопрос, оставшийся без ответа». Завершающая фаза Восьмой симфонии, таким образом, оказывается в родстве не только с кодой Квинтета, но и с кодой Четвертой симфонии, смысл которой лежит в совершенно иной плоскости. Такое

---

<sup>70</sup> Мазель 1991а, с. 328. Заметим, что для исполнителей этот «резкий удар» в конце мотива, после предшествующей «ферматы», весьма сложен; *staccato* в сочетании со *sforzando* здесь слишком часто звучит недостаточно остро. Вспоминается похожий эффект в начале увертюры Бетховена «Кориолан», также представляющий огромную трудность даже для высококлассных оркестров и дирижеров.

парадоксальное совмещение двух, казалось бы, взаимоисключающих смысловых планов в пределах одной, условно говоря, сюжетной развязки само по себе является новаторской чертой.

Третья из перечисленных выше составляющих — условно говоря, «токкатная» — празднует свой триумф в крайних разделах третьей части, *Allegro non troppo* (напомним, что это *Allegro* построено в трехчастной форме с сокращенной репризой). Кое-что перешло в эту токкату из большого эпизода *Allegro* в начале финала (после *Largo*) Четвертой; достаточно сравнить фрагмент после ц. 174 Четвертой с ц. 88—90 (отрезок середины первого раздела) и 106 (отсылка к тому же фрагменту в репризе) токкаты Восьмой. Ни до, ни после Восьмой симфонии принцип токкатности не был воплощен Шостаковичем столь последовательно и на столь обширном пространстве. Здесь этот принцип, можно сказать, доведен до самой крайней из всех мыслимых крайностей.

Одно из важных художественных открытий токкаты заключается в особом способе организации отношений в рамках фундаментальной триады «мелодия—средний голос—бас». Скорое равномерное *regretium mobile* четвертями — иначе говоря, то, что сообщает этой музыке ее токкатную специфику, — является достоянием одного только среднего, строго одногоголосного слоя. Что касается двух других членов триады, то в крайних разделах части они разрежены до предела, разведены в пространстве и рассогласованы во времени. Рассмотрим начало первого раздела токкаты — обширный фрагмент музыки от ц. 75 до ц. 88. Как видно из примера 4.46 (где средний голос для наглядности и экономии места опущен), первый компонент триады — мелодия — представлен в этом фрагменте элементарной формулой (производной от исходной для всей симфонии конфигурации из трех нот, ср. пример 4.43ж), которая повторяется пять раз, с нерегулярной частотой и в неизменной тональности; только при последнем проведении она утолщается трезвучиями и транспонируется на октаву вниз. Из того же примера следует, что третий компонент — бас — на том же участке ограничивается немногочисленными резкими ударами, ритм чередования которых также не упорядочен. Можно сказать, что оба крайних компонента представлены здесь максимально обобщенными, резко очерченными знаками своих привычных, исторически обусловленных функций: мелодический голос отвечает за экспрессию, тогда как бас — за обеспечение «ритма формы». При этом, однако, ни та, ни другая функции, по существу, не выполняются: мелодический голос не подчиняется нерегулярному ритму формы, заданному басом, а бас никак не отзывается на воздействие экспрессивного поля, создавае-

мого мелодическим «лейтмотивом». Более того, оба крайних слоя фактуры не согласуются с тем, что происходит в среднем голосе. Этот контрапункт трех слоев фактуры, подобно «контрапункту сюжетов» в опере «Нос», создает сюрреалистический эффект тотального искривления пространства.

Дальше, с ц. 88, мелодия и бас исчезают, оставляя только средний слой фактуры, равномерные четверти которого попарно распределяются между духовыми и струнными по принципу своеобразного респонсория (как уже было сказано, в этом фрагменте довольно точно воспроизводится одна из тематических идей раздела *Allegro*, входящего в состав финала Четвертой симфонии). Затем (ц. 90—94) средний голос возвращается к первоначальной форме изложения, сочетаясь с басом, отрывистые удары которого приобретают здесь тупую, механическую регулярность. В конце первого раздела токкаты, на гребне местной кульминации, в утолщенной инструментовке еще раз звучит мелодический «лейтмотив» части, после чего наступают быстрый спад и переход к среднему разделу, относящемуся скорее к сфере «гротескного» (поэтому речь о нем пойдет несколько ниже). Третий раздел токкаты — своего рода уплотненный конспект первого; мелодический «лейтмотив» проходит в нем всего лишь трижды, не меняя тональности, с менее длительными перерывами между отдельными проведениями. Соответственно, психологическое *crescendo* в этом разделе более интенсивно, чем в первом. Оно сравнительно быстро приводит к уже неоднократно упоминавшейся генеральной кульминации части и всей симфонии, на ближних подступах к которой (перед и после ц. 111) из мелодического «лейтмотива» — точнее, из его второго субмотива (с восходящей малой секундой ми—фа), — вырастает новая мелодическая идея, основанная на постепенном расширении этой секундовой интонации вначале до большой секунды, затем до малой терции, большой терции, кварты, тритона. В том слое, который ранее был средним, а здесь переместился на нижний этаж (литавры), интонируется разложенное соль-минорное трезвучие (пример 4.47). Это ключевой момент не только токкаты, но и всей симфонии: с достижением реальной интеграции всех, сверху донизу, этажей фактуры и появлением новой мелодической идеи механистический примитивизм токкатного движения внезапно обретает человеческие, «посюсторонние» очертания. «Сюрреализм» исчезает, уступая место пронзительному воплю отчаяния: «Weh, weh!» (ц. 112)<sup>71</sup>. На первичном уровне восприятия впечатляет преж-

<sup>71</sup> Этот мгновенный переход от «потустороннего» к «посюстороннему» в ц. 112 подчеркнут такой выразительной деталью оркестровки, как снятие сурдин, а вместе с ними и потустороннего эффекта засурдиненной звучности в *f* и *ff*, у струнных и медных духовых, игравших *con sordini* с самого начала репризы.



де всего динамическая мощь этой кульминации. Степень ее художественной убедительности, однако, обеспечивается не столько ее чисто динамическим (физиологическим) давлением, сколько тем, насколько тщательно подготовлен и вовремя наступает предваряющий ее сдвиг в ц. 111.

Что касается «гротескного» начала, то оно так или иначе проявляет себя во всех частях симфонии, за исключением четвертой. В первой части оно, как уже говорилось, локализовано во второй половине разработки (после ц. 29) и принимает форму военного марша, в котором травестируется первая тема главной партии. Начало этого марша показано в примере 4.48 (ср. с примером 4.43б); в свое время было отмечено неожиданное и, возможно, неслучайное сходство тактов 5—7 этого фрагмента с одним из мотивов моцартовского *Rondeau alla turca*<sup>72</sup>. Главная тема второй части (см. пример 4.43е) восходит к другому, менее почтенному образцу немецкой музыки, а именно к популярному в тридцатые годы фокстроту «Розамунда»<sup>73</sup>; в этой теме можно усмотреть преемственную связь и с некоторыми из уже знакомых нам хроматических тем Шостаковича, в том числе с «темой жестковатых ходов» из Первой симфонии и хроматической темой первой части Второй фортепианной сонаты. Своя «тема жестковатых ходов» есть и в финале Восьмой симфонии, где она также представляет гротескную стихию; в ц. 136—138 она сочетается с хроматизированной реминисценцией «темы нашествия» из Седьмой (отрывок этого эпизода см. в примере 4.49).

Гротеск иного рода — знакомая нам по примеру 4.45 побочная, трехдольная тема второй части, где, в духе «карикатур на жанр» из оперы «Нос», элементарная фигура аккомпанемента сочетается с изощренным мелодическим рисунком. В репризе части, начиная с ц. 67, эта тема возвращается в радикально трансформированном виде, восприняв от главной, двудольной темы ее воинственный характер (выше мы уже заметили, что аккомпанемент звучит здесь подобно коротким автоматным очередям).

Самое яркое гротескное пятно во всей симфонии — знаменитая фа-диез-мажорная середина («трио») четвертой части. В ней сочетаются оба привилегированных жанра, представляющих у Шостаковича гротескную стихию, — марш и галоп<sup>74</sup>. Тема марша (ц. 97, пример 4.50) также решена в духе «карикатуры на жанр». В ее тембровом оформлении, неподвижной гармонии, донельзя примитивной ритмике распознается нарочито оглушенный образ военно-

<sup>72</sup> Орлов 1961, с. 196—197.

<sup>73</sup> Там же, с. 203—204.

<sup>74</sup> Ср.: Сабина 1976, с. 223.

го оркестра, тогда как в мелодии проскальзывают интонации восьмиступенного лада, явно взятые, так сказать, из другой оперы. Ниже, с ц. 99, вступает тема, в которой распознаются родовые черты галопа; порученная высоким струнным, она основана на той же фигуре аккомпанемента, что и марш, и перемежается его интонациями. «Трио» в целом — апофеоз «пустосмещения», решенный чрезвычайно простыми и эффективными средствами. Его отдаленные истоки — в галопах «Носа» и «Леди Макбет Мценского уезда», в прикладной музыке к фильму «Новый Вавилон» и обозрению «Условно убитый», а также в обоих ранних балетах. Помещенный между двумя разделами токкаты, этот отрывок вносит свою, весьма значительную долю в создание сюрреалистического «контрапункта сюжетов».

Наконец, главная и побочная партии первой части, большой монолог английского рожка в ее репризе (тихая кульминация, наступающая непосредственно за «громкой», генеральной), ее кода, вариации третьей части (тихая кульминация в масштабах всей симфонии), рефрен, эпизод в ритме вальса, кода финала, — все это условно может быть обозначено как «лирическая», а еще более условно — как «субъективная» или «этически позитивная» линия симфонии. Здесь господствует усугубленный минор в разных вариантах; лишь в финале он уступает место мажору и эолийскому минору. Надо сказать, что к этой же линии, помимо «тихих», относятся по существу и все большие «громкие» кульминации симфонии, локализованные близ точек золотого сечения, соответственно, первой части, второй части, всей симфонии и финала. Мы уже успели привыкнуть к тому, что Шостакович обычно строит кульминации по принципу оstinatного нагнетания простейших структур. Что касается кульминаций Восьмой симфонии, то все они знаменуют собой преодоление оstinатности — этого обычного для Шостаковича знака «потусторонности» или, если воспользоваться терминами глубинной психологии, «принципа удовольствия». В кульминациях крайних частей семантика преодоления «принципа удовольствия» (символическим воплощением которого служит автоматизм оstinатных повторов) подчеркивается возвращением к начальному мотиву темы-эпиграфа, тогда как в кульминации второй части и генеральной кульминации всей симфонии — душераздирающим «Weh! Weh!»<sup>75</sup>.

---

<sup>75</sup> Характер подготовки и выполнения больших кульминаций в Восьмой симфонии побуждает вспомнить теорию трагедии, выдвинутую некогда Фридрихом Гельдерлином. Согласно Гельдерлину, кульминация в развитии трагического сюжета знаменуется разрывом в «ритмической последовательности представлений», за которым открывается то, что, пользуясь современной терминологией, можно было бы назвать

Так, в общих чертах, выглядит соотношение различных граней творческого «Я» Шостаковича в пятичастном цикле Восьмой симфонии. Повторим еще раз: нигде — ни до, ни после Восьмой симфонии — эти грани не воплотились с такой интенсивностью и силой, нигде их совокупность не была приведена в столь продуманную, стройную, по-своему гармоничную систему. Восьмая симфония, будучи по большинству показателей совершенно не похожа на Фортепианный квинтет, подобна ему в том отношении, что ее формальная структура также направлена на подтверждение исконного представления о числе «пять» как о символе высокоорганизованного и гармоничного единства. Под конец разговора о Восьмой симфонии стоит обратить внимание на то, что бродячие, семантически отмеченные конфигурации, о которых мы так много говорили (и еще будем говорить) в связи с другими произведениями Шостаковича — «мотив жалобы», восходящий ямбический квартовый ход, «мотив насилия», — либо не играют в ней никакой роли, либо малозаметны.

\* \* \*

Год 1944-й в биографии Шостаковича ознаменовался созданием двух крупных камерно-инструментальных циклов. **Фортепианное трио** ми минор, соч. 67<sup>76</sup>, посвящено памяти И. И. Соллертинского, умершего от сердечного приступа 11 февраля 1944 года, в возрасте 42 лет<sup>77</sup>. Работа над этим произведением продолжалась с декабря (?) 1943 по август 1944 года.<sup>78</sup> В начале 1944 года Шостакович был занят другой работой, которая, очевидно, повлияла на стилистический облик Трио. Речь идет о редактировании и инструментов-

---

«пропастью богооставленности» или «экзистенциальной бездной» (здесь уместно вспомнить и Венедикта Ерофеева, процитированного во Введении к настоящей работе). Содержательный комментарий к не всегда внятным рассуждениям Гельдерлина, во многом подходящий к случаю Шостаковича, см. в работе: Ямпольский 1998, с. 374—375.

<sup>76</sup> Формально это Трио — второе по счету (если считать первым одночастное Трио, соч. 8, публично исполненное при жизни композитора, судя по всему, лишь дважды — в 1923 и 1925 гг.).

<sup>77</sup> Смерть настигла Соллертинского в Новосибирске, куда он был эвакуирован с Ленинградской филармонией. Личные и творческие взаимоотношения Шостаковича и Соллертинского освещены в многочисленных источниках. См., в частности: Соллертинские 1979; Михеева 1986; Она же 1987; Дискуссия 1990; Михеева-Соллертинская 1996.

<sup>78</sup> В письме И. Гликману от 8 декабря 1943 г. Шостакович сообщает: «Сейчас я пишу Трио для рояля, скрипки и виолончели» (Шостакович—Гликман 1993, с. 61). Согласно большинству других источников (см., например: Майер 1986, с. 303; Он же 1994, с. 557; Месхишвили 1995, с. 137), трио сочинялось с середины февраля по август 1944 г., то есть было начато практически сразу после смерти Соллертинского.

ке неоконченной оперы Вениамина Флейшмана «Скрипка Ротшильда» (автор оперы, студент класса Шостаковича в Ленинградской консерватории, погиб на фронте в самом начале войны). В рассказе Чехова, на котором основана опера Флейшмана, фигурируют музыканты еврейского оркестра, играющего на свадьбах и прочих торжествах в захолустном городе черты оседлости; соответственно, партитура оперы изобилует мелодиями того стиля, который был характерен для так называемых клезмеров — полупрофессиональных еврейских инструментальных ансамблей. На клезмерских мотивах основана значительная часть финала Трио. Их использование здесь воспринимается как символическая дань памяти не столько Соллертинского, сколько Флейшмана, а в его лице и всей самобытной восточноевропейской еврейской культуры, уничтоженной гитлеровцами. Отсюда начался многолетний роман Шостаковича с клезмерской музыкой, мотивы которой прозвучат, в частности, в Первом скрипичном концерте (1947—1948), вокальном цикле «Из еврейской народной поэзии» (1948), Четвертом струнном квартете (1949), отдельных пьесах из собрания 24 прелюдий и фуг (1950—1951), Первом виолончельном концерте (1959)<sup>79</sup>. Одна из наиболее заметных тем финала трио вновь появится в Восьмом струнном квартете — правда, в существенно трансформированном виде.

На этих страницах уже говорилось о том, что Шостакович смолоду культивировал в своей музыке прием смысловой трансформации исходной тематической идеи, технически довольно близкий приему «экстраполяции выразительных качеств», который некогда был описан М. Гнесиным в связи с клезмерской музыкой. В финале трио Шостакович впервые испытал этот прием на мелодическом материале именно того рода, который имел в виду М. Гнесин. Впрочем, своего рода «экстраполяция» или, лучше сказать, радикальная смысловая трансформация исходной идеи имеет место уже в первой части, *Andante—Moderato—Poco più mosso*, тематический материал которой пока еще не несет в себе ничего еврейского. Начальная тема части, выдержанная в натуральном миноре, звучит вполне по-русски (см. пример 4.51). Большой вступительный раздел, *Andante* (до ц.6), представляет собой свободное фугато на эту тему, где верхний голос ведет главным образом виолончель в необычных для Шостаковича квартовых флажолетах. Основная тема раздела *Moderato* (его форма могла бы считаться сонатной, если бы в нем

---

<sup>79</sup> О еврейских элементах в музыке Шостаковича см.: Браун 1984; он же 1985. В более популярном ключе эта тема разработана в позднейшей работе того же исследователя: Браун 1989, а также в книге: Зак 1997, где на с. 102 указано, что тему финала трио Шостаковичу сообщил ленинградский художник, уроженец Витебска и ученик М. Шагала Соломон Гершов.

присутствовала ясно очерченная побочная партия) — вариант натурально-минорной темы *Andante*, в котором восходящая кварта заменена секстой, что сообщает начальной интонации легкий салонно-романсовый оттенок (пример 4.52, ц. 6). По ходу части эта тема, сохраняя свой ритмический скелет, превращается в очередную версию обычной для Шостаковича хроматической темы «жестковатых ходов» (пример 4.53, ц. 11) — иначе говоря, перерождается в нечто вроде гротескной карикатуры на самое себя. Между ц. 14 и 21 помещается относительно рыхлый срединный раздел (условно говоря — разработка), где господствуют хроматические «жестковатые ходы» в разных вариантах. В разделе, который столь же условно может быть назван репризой (ц. 21), тема с восходящей секстой возвращается на патетическом *fff* и почти сразу (ц. 22), внезапно, переходит в самозабвенно-исступленный танец на  $3/4$  (это и есть момент радикального переосмысления исходных выразительных качеств темы). В конце части (с ц. 24) драматическое напряжение спадает. На первый план выходит нисходящий гаммообразный диатонический мотив, словно извлеченный из темы «эпизода нашествия», а если брать более близкие прототипы — производный от мотива в тактах 5—6 начального *Andante*. Устремленный к тону ми, он утверждает основную тональность произведения сначала на фоне хроматической «темы жестковатых ходов», затем на фоне главной темы в ее диатоническом варианте; под занавес части он остается единственным значимым тематическим элементом.

Такая первая часть — довольно нехарактерная для Шостаковича, поскольку, при всем богатстве превращений исходной идеи, почти монотематическая и к тому же внезапно угасающая к концу, — настраивает на то, что центр тяжести целого придется на одну из последующих частей. Если бы, по аналогии с «симфонией финала» (термин Пауля Беккера<sup>80</sup>), существовало понятие «камерно-инструментальный ансамбль финала», трио Шостаковича принадлежало бы к самым почтенным образцам этого типологического семейства. От финала первую часть отделяют скерцо (*Allegro non troppo*, фа-диез мажор) и пассакалья (*Largo*, си-бемоль минор). В отличие от срединных частей Восьмой симфонии, на этот раз как скерцо, так и пассакалья — «настоящие», ибо выдержаны в трехдольном размере. При всех своих достоинствах они не вносят ничего особенно нового в наши представления о Шостаковиче. Скерцо представляет собой эффектный концертный номер, во многих отношениях — в том числе своими довольно неожиданными

<sup>80</sup> Стоит заметить, что этот термин приложим лишь к немногим из симфоний Шостаковича.

«испанизмами» — похожий на одноименную часть Фортепианного квинтета<sup>81</sup>. Аккордовая тема пассакалья, шестикратно проходящая в партии фортепиано, живо напоминает шубертовского «Двойника», а наложенные на нее мелодические линии струнных, богатые фигурами группетто, отсылают к финалу Девятой симфонии Малера. Как почти всегда у Шостаковича, вариации на оstinатный бас носят элегически-траурный характер и непосредственно переходят в финал.

В тематизме финала выделяются три элемента, каждый из которых сам по себе ярко этнографичен. Они показаны в примерах 4.54а—в. Первый элемент — своего рода рефрен, задающий определенный танцевальный ритм; на протяжении части он будет повторяться многократно, всякий раз в ином тембровом и регистровом облике. Характерны уменьшенные терции в мелодии и переченья между мелодией и сопровождением, проистекающие из раздвоенности второй ступени. Последние четыре такта темы заимствованы из первой части. Восходящий квинтово-квартовый мотив играл там незначительную роль; что касается движения вниз по ступеням диатонической гаммы, то оно, как мы помним, выступало в функции одной из ключевых мотивных идей. В изложении второго элемента бросается в глаза несоответствие между четырьмя диезами в ключе и явным до минором (с характерными для еврейской музыки пониженной второй, повышенной четвертой и дорийской шестой ступенями) мелодии и сопровождения. По-видимому, это несоответствие служит средством — в данном случае чисто визуальным — создания эффекта «карикуры на жанр»: оно как бы указывает на то, что у этой угрюмой темы существует некий ми-мажорный прототип, предположительно выдержанный в совсем ином настроении<sup>82</sup>. Подчеркнутая механичность сопровождения в обоих тематических элементах придает им «потусторонний» характер; в специальной литературе их, а вместе с ними и всю часть, принято трактовать как «пляску смерти»<sup>83</sup>. Третий элемент (показанный в примере 4.54в) не столь демоничен; в нем отчетливо выражены жанровые признаки бытового танца фрейлахс. Ниже, в разделе, который более или менее соответствует сонатной разработке, изложение элементов «б» и «в» достигает более высокого градуса патетики (см., соответствен-

<sup>81</sup> По утверждению сестры Соллертинского, Шостакович — человек, знавший и понимавший Соллертинского лучше, чем кто бы то ни было, — нарисовал в скерцо в высшей степени достоверный музыкальный портрет своего друга. См.: Михеева 1988, с. 175.

<sup>82</sup> Стоит отметить, что в Восьмом струнном квартете та же тема нотирована в «правильном» до миноре, с тремя бемолями при ключе.

<sup>83</sup> См.: Бобровский 1961, с. 88 (со ссылкой на Л. А. Мазеля).

но, ц. 82 и 84). Использованный здесь метод трансформации исходных мотивов (или «экстраполяции» их выразительных качеств) вновь побуждает вспомнить описание клезмерского искусства у М. Гнесина: «Моменты веселья (трактуемые, однако, как у ряда народов Востока, по преимуществу в минорообразных ладах) доводятся до экстатического автоматизма; медленные темпы музыки задумчивой становятся еще медленней и сильно драматизируются. Иногда музыка в прототипе даже веселая и пикантная превращается в медленную и даже трагедийную!»<sup>84</sup>

Далее музыка несколько успокаивается. В ц. 91 наступает возвращение к началу первой части: тема *Andante* проходит у засурдиненных струнных, сопровождаемая пассажами фортепиано, в которых не без труда можно распознать фигурированный вариант темы пассакальи. Реприза (после ц. 99) усечена, поскольку не содержит элемента «в». Произведение увенчивается загадочным сочетанием стилистически гетерогенных элементов: темы пассакальи, изложенной в ее исходном, аккордовом варианте, начального мотива первой части, мелодико-ритмической формулы («рефрена») еврейского танца. Эта открытая для экзегетических истолкований, глубокомысленная концовка — еще один «вопрос, оставшийся без ответа», — отчасти нейтрализует тот налет «мовизма»<sup>85</sup>, который, несомненно, присутствует в финале трио и вполне способен смутить пуристически настроенных слушателей (на некоторых страницах финала Шостакович, пожалуй, приближается к той опасной грани, за которой страдальческая гримаса, принявшая форму китчевой мелодии, становится неотличима от китча как такового). Тематизм с явным «мовистским» оттенком — характерная черта многих позднейших инструментальных финалов Шостаковича (Девятой и Десятой симфоний, Первого скрипичного концерта, Второго виолончельного концерта).

Сразу вслед за фортепианным трио был написан четырехчастный **Второй струнный квартет** ля мажор — ля минор, соч. 68 (закончен в сентябре 1944 г.)<sup>86</sup>. Этот весьма достойный опус не снискал особой популярности. Как это ни парадоксально, причина заключается, скорее всего, в традиционности и умеренности использованных в нем выразительных средств. В отличие от других крупных инструмен-

<sup>84</sup> Гнесин 1961, с. 201.

<sup>85</sup> Позволю себе употребить этот термин, придуманный в 1920-х гг. Валентином Катаевым для обозначения стиля, демонстративно нарушающего нормы хорошего литературного тона (слово образовано от французского *mauvais* — «плохой»).

<sup>86</sup> Премьера обоих произведений состоялась 14 ноября 1944 г. на авторском концерте Шостаковича в Ленинграде. Исполнителями были сам Шостакович и участники квартета им. Бетховена.

тальных партитур Шостаковича военных лет Второй квартет почти не содержит экстравагантных или гротескных жестов. В этом смысле он близок скорее Фортепианному квинтету. Правда, что касается непосредственного мелодического обаяния тематизма, Второй квартет явно уступает Квинтету. С другой стороны, во Втором квартете нет вкусовых просчетов, от которых Квинтет отнюдь не свободен.

Произведение посвящено В. Шебалину, чей Пятый струнный квартет, сочиненный двумя годами раньше, получил наименование «Славянского». Второй квартет Шостаковича вполне заслуживает того же подзаголовка<sup>87</sup>. Мелодика его крайних частей — Увертюры (*Moderato con moto*) и Темы с вариациями (*Allegro non troppo*) — подчеркнуто русская по своему складу. Бодрый характер Увертюры задается ее начальной мыслью (пример 4.55). Пустые квинты в аккомпанирующих голосах и настойчивое подчеркивание четырехступенной основы лада (I—II—IV—V) ассоциируются с тематизмом массовых сцен «Петрушки» Стравинского<sup>88</sup>. Тема вариаций, выдержанная в одноименной тональности (пример 4.56), более напевна; в ней выделяются такие национально-русские признаки, как плагальный ход на кварту вниз, завершающий первую фразу темы (такт 2), натуральная седьмая, а также более характерные именно для Шостаковича пониженные вторая и пятая ступени. Что касается средних частей квартета, то по своему интонационному строю они более «космополитичны». Тема второй части, Романса (*Adagio*), выдержана в характере медленного вальса, а третья часть (*Allegro*) представляет собой быстрый вальс. Оригинальная деталь Второго квартета — обрамляющие Романс экспрессивные речитативы первой скрипки на почти неподвижном фоне остальных инструментов. Своими мелодическими контурами они живо напоминают флейтовые *solí* из середины первой части Шестой симфонии, а в более отдаленном генезисе — речитативные «интерлюдии» из некоторых поздних квартетов Бетховена (например, Пятнадцатого, соч. 132). Реминисценции этих речитативов (с тем же темповым указанием *Adagio*) появляются перед началом финальных вариаций и перед их кодой. Первая скрипка играет роль протагониста не только в речитативах, но и в остальной музыке Второго квартета (в Двенадцатом квартете такую роль будет играть виолончель, в Тринадцатом — альт).

<sup>87</sup> На существование ассоциативной связи между квартетами Шебалина и Шостаковича указано в: Хентова 1986, с. 186.

<sup>88</sup> Ср.: «Плотность секундовых интонаций в сочетании с гудящим “волыночным басом” квинты напоминает о темах, рисующих нестройный шум народной толпы»: Бобровский 1961, с. 97 (в год публикации этой работы прямое сравнение с «Петрушкой» еще выходило за рамки дозволенного цензурой).



Другое лицо Шостаковича, не сводимое к «классическому», «лирическому», «национально-русскому» аспектам, мелькает во Втором квартете лишь дважды: в Вальсе (ц. 71—75) и в середине финальных вариаций (*Più mosso*, ц. 112—115). Отрывок из Вальса, о котором идет речь, представляет собой кульминационную зону, локализованную, как почти всегда у Шостаковича, вблизи точки золотого сечения части; здесь, как и во многих других кульминациях, происходит внезапное и потому весьма впечатляющее вторжение «токкатно-остинатной» стихии. В отрывке из вариаций, чрезвычайно трудном для исполнения и нарочито неблагозвучном (неестественно высокая тесситура у скрипок в *fff accentuato*, зияющая пустота между скрипками и виолончелью, спорадически заполняемая пассажами альты, который также забирается в неестественно высокий регистр, — см. пример 4.57), Шостакович напоминает о своей склонности к карикатуре и гротеску. Немного времени спустя эта сторона его натуры развернется в Девятой симфонии.

\* \* \*

О Девятой симфонии ми-бемоль мажор, соч. 70, иногда говорят как о самой «классической» из всех симфоний Шостаковича, как о воплощении простодушия и бодрости в духе Гайдна<sup>89</sup>. Оставим в стороне вопрос о том, насколько уместна такая параллель по отношению к несравненному творцу «Лондонских симфоний» (в ней ощущается влияние отжившего взгляда на искусство Гайдна как на эталон каких-то милых, но старомодных достоинств). Важно, что упоминание Гайдна в данном случае отсылает прежде всего к Прокофьеву и его «Классической симфонии», задуманной как пастиччо в духе австрийского мастера. Сравнение Девятой симфонии Шостаковича с «Классической» Прокофьева долгое время пользовалось популярностью в специальной литературе.

Между отдельными темами обеих симфоний есть определенное, хотя и в большинстве случаев трудноуловимое сходство — ср., например, темы побочных партий их первых частей<sup>90</sup>. Девятую симфонию Шостаковича с «Классической» Прокофьева сближает и такая необычная для музыки XX века формальная деталь, как требование повторить экспозицию первой части<sup>91</sup>. Что касается раз-

<sup>89</sup> Ср., например: Житомирский 1945, с. 1 (цит. по: Орлов 1961, с. 225); Левая 1967, с. 24; Майер 1986, с. 269. В недавнем французском издании той же монографии (Майер 1994) эта параллель между Девятой симфонией Шостаковича и симфониями Гайдна опущена.

<sup>90</sup> На сходство этих тем обращено внимание в работе: Орлов 1961, с. 225.

<sup>91</sup> Впрочем, повторение экспозиции предписывается также в первых частях Второго, Третьего, Пятого струнных квартетов.

личий, то главное, наиболее очевидное из них было сформулировано М. Д. Сабининой: у Прокофьева (чье искусство «не знает философской дилеммы отчуждения личности в современном мире»), «нет и следа вторжений банальной музыки современного быта» — тогда как в симфонии Шостаковича, как обычно у этого композитора, существуют стилистически контрастные пласты. Соответственно, если «комизм “Классической симфонии” опирается на остроумие, шутку, на светлый и спокойный юмор», то «в Девятой симфонии Шостаковича перед нами всевозможные оттенки юмора и иронии, вплоть до гротеска и язвительного сарказма»<sup>92</sup>.

Отметим еще несколько внешних штрихов, сближающих Девятую симфонию с «Классической» Прокофьева и, шире, с неоклассицистским поветрием в музыке XX века. Партитура Девятой симфонии предусматривает участие относительно небольшого — почти как в симфониях рубежа XVIII—XIX веков — количества деревянных духовых (пикколо плюс двойной состав флейт, гобоев, кларнетов и фаготов, без участия видовых инструментов<sup>93</sup>) и всего лишь двух труб. Нельзя не отметить, однако, что номенклатура прочих медных (четыре валторны, три тромбона и туба) соответствует более поздним стандартам. Довольно солидная батарея ударных (помимо литавр, в нее входят треугольник, малый и большой барабаны, бубен и тарелки) напоминает об инструментарии «Военной симфонии» (Ноб. I № 100) Гайдна. О классицистских принципах организации музыкального времени напоминает относительно небольшой объем симфонии. Суммарная длительность ее пяти частей не превышает 25—27 минут (иначе говоря, вся симфония длится столько же, сколько одна только первая часть Седьмой или Восьмой<sup>94</sup>, и меньше, чем любая из крайних частей Четвертой).

Как «Классическая симфония» Прокофьева, так и Девятая Шостаковича создавались на фоне исторических событий огромного масштаба: одна в 1917 году, другая — в июле—августе 1945-го (ее первое исполнение состоялось 3 ноября того же года в Ленинграде под управлением Е. Мравинского<sup>95</sup>). Современные события не на-

---

<sup>92</sup> Сабина 1976, с. 276.

<sup>93</sup> Отметим еще одну деталь инструментовки, отсылающую к традициям высокого классицизма: в местах, где преобладает диезное «наклонение», кларнеты in B предписывается менять на кларнеты in A. Нет нужды напоминать, что для оркестра XX в. характерно использование кларнетов in B в любых контекстах.

<sup>94</sup> Ср.: «Пять <...> частей Девятой симфонии в исполнении занимают меньше времени, чем I часть Восьмой симфонии, и почти вдвое меньше I части Седьмой»: Орлов 1961, с. 224. Надо сказать, что реальная продолжительность Девятой симфонии здесь все же несколько преуменьшена.

<sup>95</sup> Заметим, что впоследствии Мравинский исполнял Девятую симфонию весьма редко — в отличие от Пятой, Шестой, Восьмой и Десятой, а также Седьмой и

шли в «Классической симфонии» Прокофьева никакого, даже самого опосредованного отражения. Ее писал абсолютно свободный, ничем не скованный художник, которым двигало вполне самостоятельное стремление воссоздать на новом уровне стиль и письмо Гайдна и заодно «подразнить гусей» (эту тему мы уже затрагивали в главе 1). Не то с Шостаковичем: положение «композитора-лауреата», завоеванное благодаря Ленинградской симфонии, налагало на него определенные обязательства. В преддверии победы над фашизмом от него ждали очередного крупного и злободневного симфонического полотна. Сам Шостакович еще весной 1944 года заявил: «Я уже думаю о следующей, Девятой симфонии. Я хотел бы использовать в ней не только оркестр, но и хор, и певцов-солистов, если бы нашел подходящую литературу и текст и, кроме того, не опасался, что меня могут заподозрить в желании вызвать нескромные аналогии»<sup>96</sup>. По свидетельству И. Д. Гликмана, в апреле 1945 года у Шостаковича были готовы наброски первой части новой симфонии, «величественной по своему размаху, патетике, захватывающему дух движению. Он играл минут десять и потом сказал, что его смущает многое в этой симфонии, в частности ее порядковый номер, что у очень многих появится соблазн сопоставить ее с Девятой Бетховена. Больше он к этой теме не возвращался, а через некоторое время прекратил работу над симфонией»<sup>97</sup>. Реальная Девятая симфония, вышедшая из-под пера Шостаковича вместо этого неосуществленного проекта, не вызывает никаких ассоциаций с одой «К радости». Она, можно сказать, демонстративно противоположна тому, чего следовало бы ожидать от главного композитора страны в данной исторической ситуации. Представив ее в качестве приношения на окончание войны, Шостакович вольно или невольно дразнил не гусей, а несравненно более крупную птицу. Только относительно либеральной атмосферой первых послевоенных месяцев можно объяснить то, что сорок восьмой год не начался для Шостаковича еще в сорок пятом<sup>98</sup>.

Как видим, сопоставление Девятой симфонии Шостаковича с «Классической» Прокофьева мало что добавляет к той сравнитель-

---

Пятнадцатой. Записей Девятой симфонии под управлением Мравинского не существует.

<sup>96</sup> Эти слова, сказанные в беседе с Д. Рабиновичем, были впоследствии опубликованы в монографии, предназначенной для западных читателей: Рабинович 1959. Цит. по: Орлов 1961, с. 221.

<sup>97</sup> Шостакович—Гликман 1993, с. 70.

<sup>98</sup> Смутным предвестником будущих больших неприятностей стал резко отрицательный отзыв о Девятой симфонии, напечатанный спустя почти год после ее премьеры: Нестьев 1946.

ной характеристике обоих композиторов, которая была дана в предыдущей главе. Более продуктивным кажется сравнение Девятой симфонии Шостаковича с его же Восьмой. Представляется, что в Девятой симфонии Шостакович вступил в своеобразную полемику не только с теми, кто ждал от него триумфальной оды, достойной этого сакраментального порядкового номера, но и с самим собой как автором монументальной Восьмой.

Каждая из пяти частей Девятой симфонии выглядит как антитеза соответствующей части Восьмой, причем антитетичность этих двух опусов подчеркивается наличием более или менее явных признаков структурного родства между ними. Впрочем, что касается первых и вторых частей обеих симфоний, отсутствие сходства между ними воспринимается скорее как эмпирический факт, сам по себе не предрасполагающий к содержательным выводам. Если первая часть Восьмой симфонии — монументальное, возвышенное *Adagio* в сонатной форме с обширной разработкой, то первая часть Девятой — компактное, прилицивающее скорее симфониетте, чем полноценной симфонии, сонатное *Allegro* с небольшой по объему разработкой (основные темы главной и побочной партий этого *Allegro* см. в примерах 4.58а и б<sup>99</sup>). Далее, если во второй части Восьмой, тяжело-весно оркестрованном *Allegretto*, преобладают военно-маршевые и опереточные мотивы, то во второй части Девятой, камерном *Moderato*, — лирически-песенные. Сходство между этим *Moderato* и *Allegretto* Восьмой ограничивается тем, что обе части сочинены в свободной сонатной форме с кульминацией близ точки золотого сечения (в *Moderato* эта скромная кульминация локализована за три такта перед ц. 44). Начальная тема *Moderato*, порученная кларнету и выдержанная в усугубленном си миноре (пример 4.59а), часто сравнивается с темой ариозо Катерины из третьей картины «Леди Макбет Мценского уезда»<sup>100</sup>; вторая тема этой же части (пример 4.59б) принадлежит к тому же семейству хроматических конфигураций, что и «темы жестковатых ходов» из Первой симфонии, финала Восьмой симфонии, первых частей Второй фортепианной сонаты и Фортепианного трио.

Что касается частей с третьей по пятую, то здесь момент «отрицания» Восьмой симфонии носит более очевидный и многозначительный характер. Прежде всего как в Восьмой, так и в Девятой симфо-

---

<sup>99</sup> Комментаторы и исследователи неизменно обращают внимание на демонстративно легкомысленный характер темы побочной партии. М. Д. Сабинаина указывает на ее преемственную связь с «диалогом» Просителя (флейта-пикколо) и Бюрократа (тромбон) из балета «Болт» (действие первое, картина 2): Сабинаина 1976, с. 247.

<sup>100</sup> См.: Орлов 1961, с. 227; Сабинаина 1976, с. 252.

нии три последние части следуют друг за другом *attacca* и снабжены сходными темповыми обозначениями: *Allegro non troppo—Largo—Allegretto* (Восьмая) и *Presto—Largo—Allegretto* (Девятая). Тем более существенными представляются различия между ними. То место, которое в Восьмой симфонии занимала inferнальная токката, здесь, в Девятой, занимает короткое *Presto* в размере 6/8 (по тематизму оно местами напоминает скерцо Шестой). В среднем разделе как токкаты, так и *Presto* солирует труба, причем в *Presto* ей поручена совсем не «демоническая» мелодия в жанре тарантеллы (ц. 57, пример 4.60)<sup>101</sup>. Репризный раздел токкаты Восьмой был сжат и завершался кульминацией поистине вселенского масштаба; реприза *Presto* Девятой, также несколько усеченная по сравнению с экспозицией, завершается дезинтеграцией тематизма и динамическим спадом. Медленная четвертая часть Девятой симфонии открывается темой того склада, который неоднократно служил и будет служить Шостаковичу в качестве основы для вариаций на оstinatный бас (пример 4.61). Однако эта тема, не получив развития, сменяется речитативом солирующего фагота, с которым немного ниже еще раз чередуется по принципу респонсория. Больше в четвертой части, по существу, ничего нет (между тем как в Восьмой симфонии четвертая часть представляла собой полноценный вариационный цикл с несколькими экспрессивными *solì* духовых). Короткий «респонсорий» четвертой части, разыгранный, с одной стороны, медными духовыми, а с другой стороны, фаготом, ассоциируется с большим респонсориальным эпизодом перед заключительным хором Третьей симфонии («Первомайской»). Соло фагота непосредственно, без модуляции, переходит в начальную тему финального *Allegretto*. Напомним, что в Восьмой симфонии начальная тема финала, также порученная фаготу, вводилась после многозначительной модуляции из соль-диез минора в до мажор и была выдержана в трехдольном метре с синкопированным аккомпанементом (ср. пример 4.43и); здесь же, в Девятой, тема двудольна и по жанру представляет собой галоп (пример 4.62). Оба финала написаны в рондо-сонатной форме с несколькими темами, довольно обширной разработкой и кульминацией в точке золотого сечения; но если финал Восьмой завершался медленно и тихо, то финал Девятой — быстро (в коде, после ц. 97, темп ускоряется почти вдвое: 208 четвертей в минуту против 108 для предшествующего раздела) и громко (*ff*).

<sup>101</sup> На ее жанровую принадлежность обращено внимание в: Сабинаина 1976, с. 255. Эта мелодия живо напоминает одну из тем «Наполетаны» И. Стравинского (№ 2 Первой сюиты для малого оркестра, первоначально одна из пяти легких пьес для фортепиано в четыре руки, 1917).

Девятая симфония — «негатив» или, если угодно, антитеза Восьмой. Характерно, что если в Восьмой симфонии «потустороннее» было сосредоточено прежде всего во второй и третьей частях, то в Девятой как раз эти две части наименее конфликтны и, так сказать, проблематичны. В Девятой симфонии нет отчетливо выраженного сквозного «лейтмотива» того же типа, что и мотив из трёх нот, интегрированный в большинство тем всех пяти частей Восьмой. Тем не менее для быстрых частей Девятой (в особенности для первой и последней) также можно выделить своего рода «лейтмотив». Это пресловутая восходящая ямбическая кварта, о семантическом поле которой в музыке Шостаковича мы уже неоднократно говорили (стоит напомнить, что в Восьмой симфонии она не играла сколько-нибудь существенной роли). Эпизодически из этой простейшей фигуры вырастают прямые реминисценции тем, знакомых по прежнему творчеству Шостаковича; ср., например, фрагмент финала за два такта до ц. 79, где возникает отрывок гротескной темы, уже встречавшейся в музыкальном оформлении спектакля «Условно убитый» и в финале Первого фортепианного концерта (она была показана в примере 3.11а; ее минорный вариант появился в романсе «Макферсон перед казнью» на стихи Р. Бёрнса)<sup>102</sup>.

Отметим еще один важный элемент, общий для первой части и финала. Начальные темы обеих частей построены согласно единой модели: тема делится цезурой на два предложения объемом по четыре такта, причем второе предложение представляет собой неточное обращение первого (еще раз см. примеры 4.58а и 4.62). Мы уже успели привыкнуть к тому, что у Шостаковича открытые проявления стабильности, упорядоченности, бесконфликтности — в том числе симметричные и квадратные конфигурации того рода, с которых начинаются крайние части Девятой симфонии, — рано или поздно непременно подвергаются радикальному переосмыслению («эффект Четвертой Малера»). Обе отмеченные темы Девятой симфонии имеют сходную судьбу. При первом проведении в каждой из них подчеркнут скерцозно-танцевальный элемент. Время от времени возвращаясь по ходу экспозиции и разработки, обе темы постепенно, так сказать, наливаются тяжестью, утрачивая признаки танцевальности и приобретая маршеобразные черты. Наконец, при кульминационном проведении, которое как в первой части, так и в финале совпадает с началом репризы, каждая из тем трансформирует-

---

<sup>102</sup> Поскольку речь зашла о реминисценциях более ранних произведений, отметим, что одна из побочных тем финала (после ц. 77) отсылает к темам в испанском духе из Скерцо Пятой симфонии (ц. 53; ср. там же, с. 240) и Квинтета (ц. 53), а короткое вторжение ансамбля медных духовых после ц. 79 живо напоминает об «эпизоде нашего» из Седьмой симфонии.

ся в подобие триумфального марша (излишне говорить, что танцевальное прошлое обеих тем сообщает этой триумфальности явно «потусторонние» обертоны).

Если бы мы задались целью проследить во всех подробностях историю трансформации этих тем, историю их взаимоотношений с другими тематическими образованиями (которые при последующих проведениях, напротив, обычно сохраняют свою исходную смысловую ауру), роль восходящего квартового «лейтмотива», нам пришлось бы процитировать чуть ли не всю партитуру. Дабы не загромождать текст сверх всякой меры, мы вынуждены отказаться от этого удовольствия<sup>103</sup>. А удовольствие, надо сказать, велико, ибо мелкая работа Шостаковича с тематическим материалом примечательна своей изощренностью и интенсивностью, ярко контрастируя с преимущественно экстенсивным характером развития тематизма в первых частях и финалах большинства его симфоний<sup>104</sup>. Обратим внимание только на ключевой момент финала — переход от разработки к репризе (перед и после ц. 94). Конец обширного, богатого перипетиями разработочного раздела отмечен внезапным появлением синкопированного «мотива жалобы», до сих пор в симфонии не встречавшегося. Тем более сильное впечатление производит начало репризы: помесь галопа и марша, сопровождаемая такими устойчивыми для музыки Шостаковича символами «потустороннего», как *ямбические квартовые доминанто-тонические* ходы в партии литавр и «ритм Бориса Тимофеевича» (последние такты разработки и первые такты репризы показаны в примере 4.63). Этот сдвиг от внезапного пронзительного вопля отчаяния к торжеству «принципа удовольствия» сближает финал Девятой симфонии с финалом Пятой (где использовался в основном тот же набор мотивов-символов), сообщая ему, по существу, ту же меру амбивалентности<sup>105</sup>. Быстрая кода финала и всей симфонии (после

---

<sup>103</sup> Подробно иллюстрированный разбор симфонии и, в особенности, ее крайних частей читатель найдет в работах: Левая 1967; Сабинина 1976, с. 238 и след.

<sup>104</sup> Если у Девятой симфонии, действительно, есть что-то общее с симфониями Гайдна, то это, конечно же, не «бодрость», «легкость» и «простодушие» (подобные слова звучат одинаково бессодержательно в применении как к Шостаковичу, так и к Гайдну), а исключительная интенсивность диалектических процессов в разработочных разделах.

<sup>105</sup> Подобно финалу Пятой симфонии, финал Девятой особенно предрасполагает к истолкованиям *сквозь призму актуальных событий общественной и политической жизни*. Финал Девятой симфонии писался в августе 1945 г., вскоре после атомной бомбардировки японских городов. Согласно Д. В. Житомирскому, Шостакович откликнулся на известие об этом событии своей «коронной» фразой: «Наше дело ликовать!» (Житомирский 1990, с. 99). Соответственно, в натужной веселости финала Девятой симфонии легко усмотреть музыкальный эквивалент этой фразы. *Излишне говорить, что такая поверхност-*

ц. 97) — подчеркнуто внешний, формальный штрих, не снимающий этой амбивалентности, а лишь отодвигающий или, лучше сказать, торопливо отбрасывающий ее куда-то в сторону.

\* \* \*

В специальной литературе принято объединять Седьмую, Восьмую и Девятую симфонии Шостаковича в целостность высшего порядка — «военную трилогию». Не менее обоснованным кажется выделение в особого рода «трилогию» трех пятичастных циклов 1943—1946 годов: Восьмой симфонии, Девятой симфонии и Третьего струнного квартета фа мажор, соч. 73 (январь—август 1946 г.). Если обе входящие в эту триаду симфонии соотносятся друг с другом как тезис и антитезис, то квартет выполняет в некотором смысле синтезирующую функцию.

С точки зрения диспозиции частей Третий квартет обнаруживает много общего с Восьмой симфонией. Его вторая и третья части — ми-минорное *Moderato con moto* и соль-диез-минорное *Allegro non troppo* — также воплощают главным образом гротескную и токкатную стихии; его четвертая часть, *Adagio* до-диез минор, также представляет собой вариации на оstinatную тему (впрочем, построенные относительно свободно и перемежающиеся квазиречитативными вставками); его финал, *Moderato*, также решен в подробно разработанной форме рондо-сонаты, богат полифоническими эпизодами (любопытно, что рефрен части в жанровом отношении напоминает жигу), включает трансформированные варианты некоторых тем предшествующих частей (это вдобавок сближает его с финалом Фортепианного трио) и завершается медленным и тихим, позитивно-мажорным катарсисом. По сравнению с Восьмой симфонией контрасты в квартете не столь резки, «драматургический сюжет» разворачивается более спокойно. Что касается первой части квартета, *Allegretto*, то она не имеет параллелей в Восьмой симфонии и близка скорее к первой части Девятой. Это также канонически построенное мажорное сонатное *allegro* с повторенной экспозицией и по-гайдновски богато полифонизированной разработкой. Темы главной и побочной партий этого *allegro* также расчленены на подчеркнуто аккуратные четырехтакты. В теме главной партии, так же как и в начальной теме первой части Девятой симфонии, подчеркнут дуализм мажорной и минорной третьей ступени (пример 4.64а, ср. с примером 4.58а); ритмический рисунок мотива,

---

ная «семантизация» адекватна музыке лишь в очень приблизительной степени; но даже она предпочтительнее трактовки Девятой симфонии как светлой и беззаботной «симфонии-скерцо».



открывающего тему побочной партии, практически совпадает с ритмом первого мотива аналогичной темы Девятой (пример 4.64б, ср. с примером 4.58б). Вместе с тем первая часть квартета, по сравнению с первой частью Девятой симфонии, разворачивается более неторопливо и без особенно резких сдвигов в сторону переосмысления наличного тематического материала. Характерно следующее высказывание Шостаковича: «Первую часть [Третьего квартета] надо исполнять не лихо, а нежно»<sup>106</sup>.

Добавим, что в квартете достаточно заметную роль играют некоторые из уже знакомых нам «лейтмотивов», прочно утвердившихся в системе музыкального языка Шостаковича. Так, в относительно быстрой коде первой части (*oso più mosso*, ц. 25) появляется «мотив насилия», который в данном случае восходит к одному из мотивов темы побочной партии (третий такт примера 4.65; ср. с концовками предложений в примере 4.64б), но звучит здесь уже не столько «нежно», сколько все-таки довольно «лихо». Представители этой же мотивной парадигмы весьма заметны на протяжении третьей части. В одном из эпизодов второй части (ц. 32) несколько раз подряд на одной и той же высоте проходит синкопированный вариант «мотива жалобы». Одна из побочных тем финала (ц. 97, 111) начинается с квартового хода от доминанты к тонике и сопровождается «ритмом Бориса Тимофеевича», который в этом контексте, впрочем, теряет свою привычную «лихость». Любопытный штрих: главная тема второй части по своему абрису довольно живо напоминает тему центрального фугато из оперы «Нос» (ср. между собой примеры 4.66 и 1.39).

Монументально-обобщающий, отсылающий к уже опробованным формальным решениям и драматургическим развязкам Третий струнный квартет — произведение, по всему своему строю словно предназначенное для того, чтобы завершить очередной крупный этап творческой эволюции композитора. После квартета в биографии Шостаковича наступил год относительного творческого успокоения. Свой следующий крупный опус, Первый скрипичный концерт, он начал писать только в июле 1947 года. События января—февраля 1948 года грянули тогда, когда он работал над его последними частями.

---

<sup>106</sup> Письмо Шостаковича Э. Денисову от 22 апреля 1950 г. цитируется по изданию: Холопов и Ценова 1993, с. 177.

---

## ГЛАВА 5

### ОТ ПЕРВОГО СКРИПИЧНОГО КОНЦЕРТА ДО ПЯТОГО СТРУННОГО КВАРТЕТА

Послевоенные годы в СССР, как хорошо известно, ознаменовались радикальным закручиванием идеологических гаек. Режим был живо заинтересован в подавлении ростков вольнодумства, которые распространились во время войны и до поры до времени не представляли стратегической опасности. Но стоило войне кончиться, как они стали реально угрожать результатам той кровавой работы по внедрению единомыслия, которая была осуществлена десятилетием раньше. Последовала серия пресловутых постановлений ЦК ВКП(б), связанных с именем главного идеолога партии Андрея Жданова. Первый удар был нанесен по литературе (постановление от 14 августа 1946 г. «О журналах “Звезда” и “Ленинград”»), второй — по театру (постановление от 26 августа того же года «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению»), третий — по кинематографии (постановление от 4 сентября «О кинофильме “Большая жизнь”»). Музыка дождалась своей очереди в начале 1948 года.

В публикации всех этих документов, причем именно в таком порядке, прочитывается безупречная в своем роде логика. Помимо непосредственных мишеней, каждое из них поражало важные стратегические цели. Постановление о двух ленинградских журналах, предоставлявших трибуну А. Ахматовой и М. Зощенко, чья никем не санкционированная популярность давно вышла за приемлемые для режима рамки, подвело черту под долгим процессом искоренения западнического, аристократического петербургского духа в русской культуре и способствовало перерождению ненавистной Сталину северной столицы в культурную провинцию Москвы. Постановление о репертуаре драматических театров, а точнее — об исключении из этого репертуара иностранных, прежде всего английских и американских, пьес ознаменовало начало массовой кампании по борьбе с «низкопоклонством перед иностранщиной».

Постановление о «Большой жизни» было направлено не столько против этого фильма режиссера Л. Лукова, сколько против значительно более крамольных «Ивана Грозного» С. Эйзенштейна и «Адмирала Нахимова» В. Пудовкина, где события прошлого изображались не совсем под тем углом зрения, которого требовала сложившаяся после 1945 года конъюнктура; оно послужило сигналом к очередному радикальному пересмотру официальных установок по отношению к русской и мировой истории.

В октябре 1946 года в Москве собрался расширенный пленум Оргкомитета Союза композиторов<sup>1</sup>, на котором обсуждались только что опубликованные партийные документы по литературе, театру и кино. Насколько можно судить по материалам пленума, напечатанным в № 10 «Советской музыки» за 1946 год, его участники, в общем, не были настроены на охоту за ведьмами в своих рядах. В отчетном докладе заместителя председателя Оргкомитета А. Хачатуряна несколько строк было уделено ритуальному порицанию Н. Богословского, чьи песни, «проникнутые кабацкой меланхолией», критиковались в постановлении о фильме «Большая жизнь». Вслед за Богословским досталось и некоторым другим мастерам легкого жанра. Проблема «формализма» ставилась лишь в самом общем плане. Единственным произведением, которое было прямо объявлено формалистическим, оказалась Вторая симфония И. Бэлзы, известного больше своими музыковедческими трудами. Имя Прокофьева почти не склонялось; ни Хачатурян, ни кто-либо из выступавших после него не припомнил Прокофьеву музыки к «Ивану Грозному» и давнего вокального цикла на стихи Ахматовой. Шостакович подвергся в докладе мягкой критике за Девятую симфонию; впрочем, докладчик тут же оговорился, что это, возможно, «лишь отступление перед громадным прыжком»<sup>2</sup>. В выступлении Д. Кабалевского даже нашлось место для сдержанных похвал в адрес «Леди Макбет Мценского уезда». В ходе прений бдительный музыковед Г. Бернандт сделал попытку обратить особое внимание на подозрительные «укло-

---

<sup>1</sup> Напомним, что собственно Союза композиторов СССР в то время еще не существовало. Хотя необходимость в создании единых творческих союзов — в том числе и Союза композиторов — была постулирована еще в 1932 г., первые реальные шаги по объединению всех композиторов и музыковедов страны в единую организацию были предприняты только семь лет спустя, когда появился Оргкомитет Союза советских композиторов СССР под руководством Р. Глиэра (председатель), А. Хачатуряна и И. Дунаевского (заместители председателя). Оргкомитет просуществовал 9 лет и, как организация, скомпрометировавшая себя недостаточно активной борьбой с «формализмом», был распушен в начале 1948 г.

<sup>2</sup> Незадолго до начала пленума в одной из центральных газет появилась статья с весьма жестокими нападка на симфонию: Нестьев 1946. По-видимому, Хачатурян стремился сгладить произведенное этой статьей впечатление и, быть может, отвести от Шостаковича более серьезный удар.

ны» в творчестве Шостаковича — западнический и неоклассицистский, — но не был поддержан. Еще более бдительный музыковед А. Оголевец, попытавшийся — в статье, обнародованной незадолго до пленума<sup>3</sup>, — поставить вопрос об идеологических ошибках советских композиторов более широко и масштабно, получил достаточно твердый отпор от Хачатуряна, который оценил его претензии как необоснованные и вызванные чисто личными мотивами. Угрожающие выпады некоторых других ораторов затерялись в общем контексте прений. Сам Шостакович сказал несколько слов о текущих недостатках в области легкой и серьезной музыки и завершил свою речь следующей торжественной здравицей: «Постановления ЦК открывают новую страницу истории советского искусства, вдохновляют и направляют наше творчество. Чем больше мы будем в нашей работе помнить об этих замечательных постановлениях, тем больших успехов достигнем в нашем творчестве»<sup>4</sup>. В резолюции пленума, помимо обязательных реверансов в сторону высших инстанций, содержались рекомендации Оргкомитету повысить уровень идейно-воспитательной работы среди композиторов и музыковедов, развивать критику и самокритику, углублять связь композиторов с живой действительностью и не допускать их отхода от современной тематики, совершенствовать пропаганду советской музыки и т. п.; темы борьбы с формализмом и низкопоклонством перед Западом специально не акцентировались.

Следующий год — год тридцатилетия Октябрьской революции — не принес новых стратегических ударов на фронте литературы и искусства<sup>5</sup>. Но одна из музыкально-театральных новинок, приуроченных к этому юбилею, неожиданно стала поводом для крупных пертурбаций в музыкальном мире. Речь идет, конечно же, о «Великой дружбе» — опере Ваню Мурадели на либретто Г. Мдивани, впервые поставленной 28 сентября 1947 года в оперном театре города Сталино (ныне Донецк, Украина), а затем совершившей трехмесячный марш по всем ведущим оперным сценам страны. Московская премьера «Великой дружбы» состоялась в день тридцатилетия, 7 ноября 1947 года, на сцене Большого театра.

Ваню Ильич Мурадели (1908—1970), ученик Мясковского в Московской консерватории, смолodu был ревностным сталинистом. Уроженец того же города Гори, что и Сталин, он патриотично поменял концовку своей армянской фамилии Мурадян, дабы приблизить

<sup>3</sup> Оголевец 1946.

<sup>4</sup> Дискуссия 1946, с. 58.

<sup>5</sup> В 1947 г. главным развлечением Жданова была так называемая философская дискуссия, поводом для которой послужила публикация учебника Г. Александрова по истории западной философии.

ее по звучанию к славной фамилии Джугашвили. Перечень его произведений, написанных до 1947 года, впечатляет: симфония памяти Кирова (1938), поэма-кантата «Вождю» (1939), «Кантата о Сталине» (1939), Торжественная увертюра к 50-летию Молотова (1940), «Песня-здравница» в честь Сталина (1941), песня «Нас воля Сталина вела» (1945) и т. п. За свою Вторую симфонию ре мажор, сочиненную в 1944-м и переработанную в 1945 году, он был удостоен Сталинской премии. В том, что имя этого образцового помощника партии оказалось на титульном листе документа, осуждающего антинародных композиторов-формалистов, можно усмотреть одно из проявлений злорадного юмора, которыми так богата история советского государства. Впрочем, для Мурадели инцидент с «Великой дружбой» был исчерпан довольно быстро. Композитор с лихвой восстановил свое реноме благодаря «Гимну международного союза студентов» (1949) и песне «Москва—Пекин» (1950), которой он оперативно откликнулся на сближение СССР и маоистского Китая. В советских масс-медиа активно пропагандировались и его более поздние песни, особенно «Журавли» (1958), «Бухенвальдский набат» (1959), «Марш космонавтов» («Я — Земля!», 1963).

Вернемся к 1947 году. Не существует точных данных о том, действительно ли Сталин видел и слышал оперу Мурадели, повествующую о событиях гражданской войны на Кавказе и о роли в них Серго Орджоникидзе, за которым в мифологии сталинской эпохи закрепилась роль одного из самых давних, близких и верных соратников вождя (в «Великой дружбе» Орджоникидзе выведен под именем Комиссара). Как бы то ни было, некоторые важные и очень важные персоны с оперой ознакомились, и она им не понравилась<sup>6</sup>. Выражаясь терминологией тех лет, в опере «объективно преуменьшалась» мера участия русского народа в революционных преобразованиях на Кавказе, а также сквозила недооценка революционного духа грузин и осетин, то есть как раз тех наций, чья кровь текла в жилах у отца народов. Упрек в политической неблагонадежности автоматически повлек за собой критику музыки, в которой высокопоставленные слушатели не слышали «ни одной запоминающейся и запечатляющейся мелодии»<sup>7</sup>; опера Мурадели даже удостоилась

---

<sup>6</sup> Первый или, во всяком случае, один из первых сигналов поступил наверх (секретарям ЦК А. Жданову, А. Кузнецову, М. Сулову, Г. Попову) в начале декабря 1947 г. Этот секретный партийный документ, подписанный высокопоставленными чиновниками ЦК Д. Шепиловым и П. Лебедевым, назывался «О недостатках в развитии советской музыки» и включал абзац об опере Мурадели. Его текст приложен к изданию: Хренников 1994. Более подробно об этом документе см. ниже.

<sup>7</sup> См. стенографическую запись состоявшейся 6 января 1948 г. беседы Жданова с авторами и исполнителями «Великой дружбы» (Хренников 1994, с. 195). Та же форму-

сравнения с другим образом какофонии в советской музыке — «Ле-ди Макбет Мценского уезда»<sup>8</sup>. Опровергать эти претензии не имеет смысла, поскольку основная ошибка авторов оперы и тех, кто допустил ее к постановке, лежала в совершенно иной плоскости (они не учли амбивалентного личного отношения диктатора к памяти своего соратника, умершего в 1937 г. при более чем подозрительных обстоятельствах). Важно, что действительные или мнимые дефекты оперы Мурадели послужили удобным поводом для принятия мер по наведению порядка во всем музыкальном хозяйстве.

Если мы попытаемся войти в положение инстанций, надзиравших за соблюдением правильной линии в музыкальном искусстве, нам придется признать, что среди ведущих композиторов страны были такие, кого следовало срочно приструнить. Не далее как в юбилейном 1947 году Мясковский показал «кантату-ноктюрн» «Кремль ночью» для сопрано, хора и оркестра, соч. 75, на стихи С. Васильева, где образ всемогущего вождя и учителя оказался «разбавлен» ненужной лирикой. После единственного исполнения 15 ноября 1947 года в Москве эта кантата — так и оставшаяся единственным в наследии Мясковского опытом крупной вокально-симфонической формы — была запрещена, а имя ее автора взято на заметку<sup>9</sup>. Далее, не самым лучшим приношением к юбилею была Шестая симфония Прокофьева, соч. 111, впервые исполненная под управлением Е. Мравинского в октябре того же года; диссонантный язык ее первой и второй частей явно не отвечал представлениям партийно-государственной верхушки о «красоте и изяществе»<sup>10</sup> в музыке. Еще раньше, в 1945 году, Прокофьев допустил не менее опрометчивый шаг, попытавшись контрабандой протащить на советскую эстраду часть музыкального материала отвергнутой почти десятилетием раньше Кантаты к двадцатилетию Октября под видом «Оды на окончание войны» для типично формалистического инструментального состава: восьми арф,

---

лировка — только без дурацкого слова «запечатляющей» — была повторена Ждановым несколько дней спустя на встрече с деятелями советской музыки в ЦК (см.: Стенографический отчет 1948а, с. 5) и вошла в текст постановления, опубликованного 10 февраля.

<sup>8</sup> Стенографический отчет 1948а, с. 8.

<sup>9</sup> Обоснование запрета кантаты содержится в упомянутом секретном документе, воспроизведенном в: Хренников 1994. См. также: Иконников 1982, с. 306.

<sup>10</sup> Эти две эстетические категории стали притчей во языцех после того, как были канонизированы в программной речи Жданова: «Вы, может быть, удивляетесь, что в Центральном Комитете большевиков требуют от музыки красоты и изящества. <...> Да, мы не оговорились, мы заявляем, что мы стоим за красивую, изящную музыку <...>» (Стенографический отчет 1948а, с. 143). Дорвавший до власти Шариков, ратуящий за красоту и изящество, — еще один юмористический штрих во всей этой мрачной истории.

четырёх фортепиано, духовых, ударных и расширенной группы контрабасов. Исполненная всего однажды в ноябре 1945 года под управлением С. Самосуда, «Ода» была исключена из репертуара и не звучала до 1968 года, когда ее воскресил Г. Рождественский. Нечто подозрительное сквозило и во Второй симфонии («Родина») Попова, написанной в 1943 году, а в 1946 году несколько опрометчиво удостоенной Сталинской премии. Как мы помним (см. главу 2), десятилетием раньше Попов серьезно провинился, сочинив вызывающе «модернистскую» Первую симфонию. Хотя симфония «Родина» написана значительно более традиционным языком, с преобладанием ярко выраженных русских интонаций, она слишком богата полифонией и слишком изобретательно инструментована, чтобы соответствовать идеалу советской патриотической симфонии. Другое крупное патриотическое полотно, написанное в том же 1943 году и также удостоенное Сталинской премии три года спустя, а именно Вторая симфония (так называемая «Симфония с колоколом») Хачатуряна, не давало поводов для нареканий; выпендренный псевдофольклорный тематизм, театральная патетика третьей части (долженствующей изображать скорбь по жертвам войны), ходульно-патетический апофеоз финала делают «Симфонию с колоколом» законченным, поистине хрестоматийным образцом сталинского ампира в музыке. Но в следующей, Третьей симфонии (Симфонии-поэме, 1947) любовь к пышности сыграла с Хачатуряном дурную шутку; впоследствии борцы с формализмом охотно ставили ему в упрек пятнадцать труб, которые, наряду с органом, выступают здесь в качестве довеска к большому симфоническому оркестру. Кроме того, Хачатурян заслуживал порицания как фактический (при номинальном Глиэре) руководитель Оргкомитета СК, ответственный за чрезмерно мирную атмосферу, царившую на упомянутом выше расширенном октябрьском пленуме 1946 года. Недостаточное понимание идеологической ответственности, связанной с исполнением административных обязанностей, обнаружил и Шебалин, которого в 1942 году назначили директором Московской консерватории. В «либеральном» 1944 году, на пленуме Оргкомитета СК СССР, он позволил себе следующее заявление: «Несколько лет тому назад нас глубоко волновал вопрос о формализме. Эта “детская болезнь” сейчас, по-видимому, нам не угрожает. Есть основания утверждать, что наиболее значительной опасностью в данный момент является не формализм, а тот *дилетантизм*, который мы наблюдаем достаточно часто в нашей практике и который принимает иногда даже воинствующую, так сказать, принципиально обоснованную форму»<sup>11</sup>. Никакая стилистическая

<sup>11</sup> Советская музыка. 1991. 4. С. 103 (публикация М. Рахмановой).

добропорядочность не могла спасти носителя подобных еретических взглядов в 1948 году, когда иерархия опасностей, грозящих советской музыке, подверглась радикальному пересмотру.

Что касается Шостаковича, то он подлежал примерному наказанию за Восьмую и Девятую симфонии, а также за то, что не сумел должным образом откликнуться на тридцатилетие Октябрьской революции (его единственным приношением к этой дате стала компилятивная «Поэма о Родине» для солистов, хора и оркестра, соч. 74, — попури из широко известных революционных, партизанских и патриотических песен, где единственной собственной мелодией Шостаковича является «Песня о встречном»<sup>12</sup>). Хуже того, его досье было отягощено огромной, выходящей далеко за рамки допустимого популярностью среди молодежи (еще на пленуме 1946 г. несколько раз, в том числе и в отчетном докладе Хачатуряна, поднимался вопрос о чрезмерно расплодившихся «маленьких Шостаковичах»), а также возрастающими зарубежными успехами его музыки. Чашу переполнил восторженный прием, оказанный Восьмой симфонии на международном фестивале «Пражская весна» 1947 года, где она исполнялась под управлением Мравинского. Можно себе представить ту гамму чувств, которую вызывали успехи Шостаковича у его коллег<sup>13</sup>. Назрела необходимость напомнить зарвавшегося композитору о том, что правдинских статей 1936 года никто не отменял.

Итак, атмосфера потери бдительности и «головокружения от успехов», воцарившаяся в среде ведущих музыкантов, привела к тому, что на горизонте вновь замаячил призрак формализма. Поскольку руководство Союза композиторов не обнаруживало особого желания дать ему бой собственными силами, партийным инстанциям не оставалось ничего иного как пустить в ход тяжелую артиллерию в лице Жданова. Напомним вкратце хронологию событий «ждановщины» в музыке<sup>14</sup>.

---

<sup>12</sup> Изданная в 1947-м, «Поэма о Родине» не исполнялась до 1956 г. Судя по интервью с Шостаковичем, опубликованному в августе 1947 г., к юбилею революции он сочинил еще и «Праздничную увертюру» (Шостакович 1947; см. также вступительную статью к 11-му тому Собрания сочинений Шостаковича, М., Музыка, 1984). Произведение с этим названием, однако, было обнаружено только в 1954 г. как соч. 96.

<sup>13</sup> Ср. свидетельство стороннего наблюдателя, выдающегося драматурга: в первые послевоенные годы Шостаковича стойко ненавидели даже некоторые «композиторы по праву», а среди их жен он пользовался репутацией «выродка»: Шварц 1990, с. 332.

<sup>14</sup> Попутно заметим, что некоторые современные комментаторы весьма смутно представляют себе ее реальные движущие силы. В одной из недавних публикаций эта стандартная, хотя и масштабная, акция человеконенавистнического режима пред-



1. В середине декабря 1947 года в ЦК ВКП(б) поступило секретное письмо «О недостатках в развитии советской музыки», подписанное руководителями управления агитации и пропаганды ЦК Д. Шепиловым и П. Лебедевым<sup>15</sup>. Письмо открывалось перечислением произведений, вошедших, по мнению его авторов, в актив советской музыки. Помимо песен Ал. Александрова, Соловьева-Седого, Новикова, Дунаевского и Блантера, в этом перечне фигурировали Пятая и Седьмая симфонии и Фортепианный квинтет Шостаковича, Скрипичная соната (фа минор) и Пятая симфония Прокофьева, Двадцать вторая симфония Мясковского, симфония «Родина» Попова, Фортепианный и Скрипичный концерты Хачатуряна. Далее разговор переключался на недостатки, среди которых самым серьезным признавалась «односторонняя ориентация преимущественно на сложную инструментальную музыку», находящаяся «в прямом противоречии с основными задачами коммунистического воспитания» и влекущая за собой «провал работы ведущих советских композиторов в области оперы и других демократических музыкальных жанров». Особое внимание было уделено критике двух произведений: «кантаты-ноктюрна» Мясковского и «Великой дружбы»; первому из них посвящалось три с половиной абзаца, второму — один. Мясковскому, Шостаковичу, Прокофьеву, Хачатуряну адресовался упрек в «субъективизме, нарочитой усложненности музыкального языка» и в склонности к «формалистическим трюкам», чуждым для «художественного мировоззрения советских людей». В качестве наиболее ярких отрицательных примеров приводились Восьмая и Девятая симфонии Шостаковича, Шестая симфония, фортепианные сонаты, опера «Война и мир» Прокофьева, а также неназванные «работы Половинкина, Ан. Александрова и других». Довольно низко оценивая деятельность Оргкомитета СК, ответственного за проведение Первого съезда советских композиторов, который был намечен на начало следующего года, документ предписывал съезду «правильно оценить положение советской музыки, ее успехи и серьезные недостатки, подвергнуть решительной критике формалистические, индивидуалистические течения и послужить началом решительного поворота советской музыки к демократическим, подлинно реалистическим течениям во всех жанрах».

2. Шестого января 1948 года Жданов созвал совещание с участием авторов и исполнителей оперы «Великая дружба» в Большом театре. В беседе, помимо Жданова, Мурадели и либреттиста Мдива-

---

ставлена как часть всемирно-исторического противостояния модернизма и «контромодернизма»: Горбатов 1998.

<sup>15</sup> Хренников 1994, с. 185 и след.

ни, а также режиссера Б. Покровского, дирижеров А. Мелик-Пашаева и А. Пазовского, директора Большого театра Бондаренко и нескольких певцов, участвовали Шепилов, Лебедев и официальный литературовед (будущий академик) М. Храпченко, занимавший в то время пост председателя Комитета по делам искусств при Совете Министров СССР. В своем вступительном слове Жданов, повторив и развив содержащиеся в письме Шепилова и Лебедева указания на идеологическую ошибочность оперы, дополнил их критикой в адрес музыки. При этом он широко пользовался лексиконом 1936 года: «музыкальное сопровождение <...> характеризуется какой-то сумбурностью», когда оркестр «неожиданно гремит», получается «очень сумбурное звуко сочетание» и т. п.<sup>16</sup> Отвечая высокому начальству, Мурадели вначале дисциплинированно согласился с критикой («эта критика делает исторический поворот в направлении развития советской музыки»<sup>17</sup>), а затем принялся поносить тех, на ком, по его мнению, лежала вина за неблагополучное положение дел в советской музыке: музыковедов, недооценивающих классическое наследие и поощряющих дурно понятую «оригинальность», консерваторию, где заставляют учиться по «современным образцам» и ругают за «традиционализм», а также лично автора оперы «Леди Макбет Мценского уезда», которая ему, Мурадели, не понравилась с самого начала, за что он был заклеен «отсталым человеком»<sup>18</sup>. Выступивший под конец совещания Храпченко указал на Прокофьева и Мясковского как на двух других, помимо Шостаковича, виновников неизжитых модернистских влияний в советской музыке<sup>19</sup>. Закрывая совещание, Жданов прямо заявил о существовании в советской музыке борьбы двух направлений (одно из них вскоре будет названо «реалистическим», а другое — «формалистическим»<sup>20</sup>) и о необходимости осуществить резкий «поворот», дабы отбросить «все старое, отжившее» — как это было сделано «в литературе, в кино, в театре»<sup>21</sup>. После этих слов всем должно было стать ясно, что не сегодня-завтра появится очередное, четвертое постановление ЦК, состряпанное согласно канону, уже опробованному в 1946 году.

3. Несколько дней спустя, в середине января 1948 года, под руководством Жданова прошло представительное трехдневное совеща-

<sup>16</sup> Там же, с. 196.

<sup>17</sup> Там же, с. 198.

<sup>18</sup> Там же, с. 199.

<sup>19</sup> Там же, с. 201.

<sup>20</sup> На описываемом совещании Жданов обозначил второе из этих направлений как «псевдо-эго-футуристическое»: там же.

<sup>21</sup> Там же.

ние деятелей советской музыки. Повторив в своей вступительной речи набор обвинений в адрес злосчастной оперы «Великая дружба», процитировав обширные выдержки из статьи «Сумбур вместо музыки», осудив Оргкомитет СК и Комитет по делам искусств за неэффективную работу и констатируя наличие борьбы между реализмом и формализмом, Жданов призвал собравшихся высказаться по всему кругу вопросов, имеющих отношение к советской музыке. Первые два дня совещания были отмечены прежде всего дискуссией между композитором-песенником В. Захаровым<sup>22</sup>, объявившим, что «так называемые достижения» в области советской симфонической музыки «совершенно оторваны от народа» (особенно яростно этот любитель говорить от имени народа ополчился на Восьмую симфонию Шостаковича), и теми, кто, пусть с многочисленными и часто неловкими оговорками, пытался ему возражать<sup>23</sup>. Среди последних были Хачатурян, Шостакович, Шебалин, Книппер. В остальном большинство выступлений ограничивалось ритуальной самокритикой, иногда на грани самоистязания, и критикой, иногда на грани клеветы. Читать все это сейчас неинтересно; судя по стенограмме, атмосфера прений была начисто лишена того драматизма, которым отличалась другая знаменитая дискуссия 1948 года, когда сторонники научной генетики все-таки не побоялись вступить в безнадежную схватку со сторонниками «народного академика» Т. Лысенко, открыто поддержанного Сталиным<sup>24</sup>. Впрочем, внимания историков заслуживает следующий ошеломляюще бесстыдный пассаж из речи Т. Хренникова (тогда еще не облеченного никакой властью): «Вспомните, что писали [в американской, а вслед за ней и в советской прессе] о 7-й симфонии [Шостаковича], — что это архигениальное произведение и что Бетховен — щенок по сравнению с Шостаковичем. Это кружило голову нашим композиторам, а молодежь слепо подражала этим гиперболически оцененным сочинениям»<sup>25</sup>. Внимания историков заслуживает и речь престарелого пианиста, заслуженного профессора Московской консерватории, в прошлом убежденного толстовца А. Гольденвейзера, выступившего в роли подпевалы Захарова, Дзержинского и иже с ними<sup>26</sup>.

---

<sup>22</sup> Владимир Григорьевич Захаров (1901—1956) с 1932 г. был художественным руководителем Русского народного хора им. Пятницкого. Известность ему принесли обработки русских народных песен, а также лирические и патриотические песни на слова А. Твардовского и М. Исаковского. Как хорошо известно, этот тип музыкальной продукции пользовался особыми симпатиями Сталина и его камарильи.

<sup>23</sup> Стенографический отчет 1948а, с. 20 и след.

<sup>24</sup> См.: Стенографический отчет 1948в. Эта книга и сейчас представляет собой захватывающее чтение.

<sup>25</sup> Стенографический отчет 1948а, с. 29.

<sup>26</sup> Там же, с. 54—59.

На третий день совещания Жданов, недовольный недостаточно острым ходом дискуссии, взял слово еще раз. Подхватив идею Захарова и некоторых других ораторов о том, что развитие музыкального искусства в СССР зашло в тупик, он огласил долгожданный список главных виновников — «ведущих фигур формалистического направления», завладевших ключевыми позициями в Союзе композиторов. Назвав фамилии Шостаковича, Прокофьева, Мясковского, Хачатуряна, Попова, Кабалевского и Шебалина, он задал залу вопрос: «Кого вам угодно будет присоединить к этим товарищам?», на что какой-то подлый «голос с места» ответил: «Шапорина»<sup>27</sup>. За этой второй речью Жданова последовало еще несколько выступлений, среди которых выделилась смелая речь М. Гнесина, призвавшего не путать доходчивость с примитивизмом и терпимее относиться к художественному эксперименту<sup>28</sup>. Шостакович выступил еще раз, поблагодарил Жданова за ценную критику, но по существу уклонился от того, чтобы присоединиться к его мрачным оценкам текущей ситуации<sup>29</sup>. Закрывая совещание, Жданов пообещал, что «Центральный Комитет <...> учтет итоги дискуссии и сделает соответствующие выводы»<sup>30</sup>.

4. Обещанные выводы последовали без малого месяц спустя, 10 февраля 1948 года, когда в центральных газетах было напечатано постановление «Об опере В. Мурадели “Великая дружба”»<sup>31</sup>. Черный список формалистов, приведенный в этом документе, открывается фамилией Шостаковича<sup>32</sup> и не содержит фамилии Кабалевского — деталь, впоследствии неоднократно служившая по-

<sup>27</sup> Там же, с. 135.

<sup>28</sup> Там же, с. 148—153.

<sup>29</sup> Там же, с. 160—163.

<sup>30</sup> Там же, с. 170.

<sup>31</sup> Поговаривали, будто текст этого постановления по заданию Жданова написал Б. Асафьев. Эта версия иногда некритически воспроизводится в специальной литературе (см., например: Майер 1994, с. 308). Ничуть не менее (если не более) вероятной кажется другая распространенная версия, согласно которой непосредственным автором документа — равно как и всех трех постановлений 1946 года — был ближайший сотрудник Жданова и его будущий преемник на посту секретаря ЦК по идеологии М. Суслов. В связи с постановлением 1948 г. иногда называют и другие имена. Как бы то ни было, спекулировать об авторстве постановления так же бессмысленно, как и об авторстве статьи «Сумбур вместо музыки»; главное заключается в том, что из каждого абзаца обоих документов совершенно откровенно «торчат августейшие усы».

<sup>32</sup> «В поименованном [так!] списке композиторов формалистического антинародного направления Дмитрий Шостакович значится первым. Это не случайно. Многие годы он действительно был центральной фигурой этого направления»: Коваль 1948, 4, с. 18.

водом для спекуляций<sup>33</sup>. В остальном документ не вносит ничего нового по сравнению с тем, что говорилось на двух совещаниях, предшествовавших его публикации.

Вслед за публикацией постановления по всей стране прошла волна собраний композиторов и музыковедов. Собрание московских музыкальных деятелей, посвященное обсуждению постановления, длилось с 17 по 26 февраля. На нем было оглашено письмо отсутствовавшего по болезни Прокофьева<sup>34</sup>, в котором он признавал свои ошибки, проистекающие «от соприкосновения с рядом западных течений», благодарил партию «за четкие указания» и обещал в будущем пользоваться «ясными мелодиями» и «простым гармоническим языком», «понятным и близким» советскому народу. Не желая ограничиваться самобичеванием, Прокофьев перечислил те свои произведения, в которых ему «в некоторой степени удалось» «освободиться от элементов формализма»: «Александр Невский», «Здравица», «Ромео и Джульетта», Пятая симфония. Эта попытка «сохранить лицо» была по тем временам довольно смелой.

С покаянной речью на собрании выступил и Шостакович. Позднее он пересказал этот эпизод М. Д. Сабининой в следующих словах: «Тогда, в 1948 году, велели нам, “формалистам”, выступить с самокритикой на собрании в Союзе композиторов. Не надо было приходить. Прокофьев умнее, отписался, прислал письмо — суховатое, холодное, но вроде согласен, что допускал некоторые ошибки. <...> Мясковский уже слег и на собрание не явился. А я вот — пришел. Объявляют мою фамилию, что буду говорить — понятия не имею, знаю, что необходимо каяться — отговорюсь как-нибудь. Иду из зала к трибуне, по дороге <...> некто<sup>35</sup> ловит меня за рукав, сует мне бумагу: “Возьмите, пожалуйста”... Сперва я не понял, в чем дело, он объясняет шепотком, этак ласково, снисходительно, покровительственно: “Тут все написано, зачитайте, Дмитрий Дмитриевич”. <...> Вылез я на трибуну, стал читать вслух кем-то состряпанный гадкий, глупый бред. Да, читал, унижался, читал эту якобы “свою” речь —

---

<sup>33</sup> С легкой руки кого-то из фигурантов этой истории распространилось мнение, будто Кабалевский, пустив в ход свои влиятельные связи, в последний момент добился замены своей фамилии на фамилию Попова (см., например: Уилсон 1994, с. 208; Зак 1997, с. 150). Эта версия не заслуживает полного доверия. Асмовское прошлое Попова, его дружба с Мейерхольдом, уже известная нам история с Первой симфонией — вполне достаточный набор прегрешений для того, чтобы сделать Попова одним из первых кандидатов в «формалисты», безотносительно к интригам Кабалевского или кого-либо еще из коллег.

<sup>34</sup> Опубликовано в № 1 «Советской музыки» за 1948 год; воспроизведено в: Прокофьев 1991, с. 158—160.

<sup>35</sup> «Некто» — довольно крупный партийно-правительственный чиновник, в те годы сделавший быструю карьеру (примечание М. Д. Сабининой).

читал как последнее ничтожество, совершенно как паяц, петрушка, кукла картонная на веревочке!!!»<sup>36</sup>

Еще раньше, 14 февраля, Главрепертком издал приказ, согласно которому музыка композиторов, осужденных в постановлении, подлежала исключению из репертуара советских солистов и исполнительских коллективов. В те же дни на пост председателя Комитета по делам искусств был назначен Лебедев (вместо Храпченко), а на пост председателя Оргкомитета СК — Асафьев (вместо Хачатуряна). В структуре Союза композиторов был учрежден пост генерального секретаря; его занял тридцатипятилетний Хренников. Шебалин был уволен с должности директора, а Шостакович — с должности профессора Московской консерватории. Все газеты и журналы по команде сверху предприняли крупномасштабную атаку на «виновных», и прежде всего на Шостаковича. В мартовском номере «Советской музыки» появилась обширная статья, направленная против дружественных Шостаковичу и его товарищам по несчастью музыковедов и критиков — Л. Мазеля, И. Мартынова, И. Нестьева, С. Шлифштейна, А. Иконникова, И. Бэлзы, Д. Житомирского<sup>37</sup>.

5. Через два месяца после постановления последовали еще более радикальные «оргвыводы». В апреле наконец собрался Первый Всесоюзный съезд советских композиторов, на котором не оправдавший себя Оргкомитет был распущен. Вместо него был сформирован новый руководящий орган — правление Союза композиторов в составе 51 человека. Из лиц, перечисленных в постановлении от 10 февраля, в правление вошел только Шапорин, что означало его безусловную реабилитацию. Председателем правления был избран Асафьев, генеральным секретарем — Хренников, секретарями — М. Коваль<sup>38</sup>, В. Захаров, М. Чулаки<sup>39</sup>, А. Штогаренко<sup>40</sup> (точнее было бы сказать,

<sup>36</sup> Сабина 1997а, с. 216—217.

<sup>37</sup> Саква 1948.

<sup>38</sup> Мариан Викторович Коваль (Ковалев) (1907—1971) — композитор, ученик Гнесина и Мясковского в Московской консерватории, один из организаторов ПРОКОЛЛ (см. главу I), активный деятель РАПМ, автор оратории «Емельян Пугачев», опер, кантат, песен, значительная часть которых посвящена Ленину и Сталину. Вошел в историю не столько как композитор, сколько как автор написанного по заказу партийных инстанций обзора творческого пути Шостаковича. Резюме Ковалев гласит: «Многие годы творчества Шостаковича прошли преимущественно на холостом ходу» (Коваль 1948, 4, с. 19).

<sup>39</sup> Михаил Иванович Чулаки (1908—1989) — композитор, ученик В. Щербачева в Ленинградской консерватории, автор нескольких балетов, кантат и других произведений, а также пособия по инструментоведению. В истории музыкальной жизни СССР Чулаки останется главным образом как администратор: в 1954—1959 и 1963—1970 гг. он был директором Большого театра. Его опыт работы на этой должности описан в небезынтересной книге: Чулаки 1994.

<sup>40</sup> Андрей Яковлевич Штогаренко (1902—1992) долгие годы был на ведущих ролях в музыкальной жизни Украины. В 1954—1968 гг. он возглавлял Киевскую кон-

что все эти деятели были не избраны съездом, а назначены Центральным Комитетом; на долю съезда оставалось только их формальное утверждение в новой функции).

Присутствие в этой компании рафинированного ученого Бориса Асафьева объясняется не только тем, что он был единственным среди членов СК действительным членом Академии наук, но и его личным вкладом в борьбу против формализма. Свою антиформалистическую кампанию Асафьев начал еще в конце 1947 года статьей «Музыка для миллионов», которую увенчал следующим по-ждановски веским предупреждением: «Композиторам, непреклонно и сурово борющимся за резкие индивидуальные принципы и вкусы, за свой “отстой” в изобретении, чтобы в стремлении не повторяться и не походить ни на кого говорить только на своем диалекте, пора подумать о будущем своего творческого развития. <...> Композиторы должны стремиться к такому языку музыки, который был бы слышен многомиллионным сердцам. <...> Вот куда должны быть направлены идеи и формы, выявляющие эти идеи»<sup>41</sup>. На съезде этот бывший радикальный асмовец, автор трудов о Стравинском, Хиндемите, Берге, Прокофьеве, Шостаковиче, Хачатуряне, других западных и отечественных «формалистах», выступил с позорным докладом<sup>42</sup>, в котором дезавуировал свои давние убеждения, смешал с грязью своих «падших» коллег, и прежде всего Шостаковича<sup>43</sup>, объявил запад-

---

серваторию, в 1968—1989 гг. — правление Союза композиторов этой республики. Его творческое наследие состоит главным образом из симфонических и хоровых произведений на патриотические темы. Наиболее известна его Первая симфония «Украина моя» для солистов, хора и оркестра на слова А. Малышко и М. Рыльского, с финальным хором «К победе нас Сталин ведет» (1943).

<sup>41</sup> Асафьев 1947.

<sup>42</sup> По утверждению Т. Хренникова, Асафьев отсутствовал на съезде по болезни, и его доклад читал композитор В. Власов (см.: Хренников 1994, с. 128).

<sup>43</sup> Трения в отношениях между Шостаковичем и Асафьевым имели давнюю историю. В 1920-х гг. они, по-видимому, общались достаточно часто. Еще в 1926 г. Шостакович не на шутку обиделся на Асафьева — тогда одного из ведущих, наиболее влиятельных деятелей «современнического» направления в Ленинграде — за пренебрежительное отношение к Первой симфонии (см. его письма к С. Протопопову и Б. Яворскому, датированные маем 1926 г.: Хентова 1985, с. 142; Шостакович 1997а, с. 35). Впоследствии Асафьев выступал с положительными отзывами о «Леди Макбет Мценского уезда» (Асафьев 1967а; впрочем, когда конъюнктура изменилась, он незамедлительно отмежевался от своих прежних оценок — см.: Асафьев 1936), Восьмой симфонии (Асафьев 1967б). Что касается Девятой симфонии, то она вызвала его негодование. В автобиографической заметке, вышедшей в свет после смерти Асафьева, Шостакович дипломатично резюмировал свои отношения с канонизированным лидером советской музыкальной науки в следующих словах: «Под влиянием Асафьева я написал оперу “Нос” и сюиту для фортепиано “Афоризмы” <...> В дальнейшем наши пути с Асафьевым разошлись. Я имел не раз случай убедиться в неустойчивости его позиций в вопросах искусства, хотя не переставал уважать его как крупного музыкального ученого»: Шостакович 1956б, с. 11.

ных мыслителей и художников, от Бертрана Расселла и Анри Бергсона до Стравинского и Мессиа́на, фашистами и мракобесами. Если не считать жонглирования иностранными фамилиями и нескольких элегантно построенных фраз, доклад Асафьева свелся к очередному пережевыванию ждановских прописей<sup>44</sup>.

Излишне говорить, что реальное руководство Союзом с самого начала осуществлял не Асафьев (в то время уже тяжело больной), а Хренников<sup>45</sup>. Авторы официального жития Хренникова придумали для своей книги удивительно удачное заглавие: «Его выбрало Время»<sup>46</sup>. Время, назначившее Хренникова на идеологически ответственный пост и удерживавшее его на этом посту целых сорок три года, вплоть до развала советского государства, больше всего ценило в своих избранниках подходящее социальное происхождение, расовую чистоту, дисциплинированность, умеренность и аккуратность в общественном и творческом поведении, а также то редкое качество, которое Лесков некогда назвал «административной грацией». Впрочем, общая оценка деятельности Хренникова ни в коей мере не входит в наши задачи. Отметим только три взаимосвязанных позитивных момента, благодаря которым начальный этап хренниковской эры оказался не таким разрушительным, каким он вполне мог бы стать при ином руководстве. Во-первых, никто из видных «формалистов» — причем не только столичных, но и провинциальных — не был исключен из Союза композиторов (на фоне того, что сделали полутора годами раньше с Ахматовой и Зощенко, это выглядело почти благодеянием). Во-вторых, Хренникову удалось уберечь СК от антисемитской кампании, развязанной в начале 1949 года по всей стране под видом борьбы с космополитизмом<sup>47</sup>. Наконец, в-третьих, он сумел удержать на коротком поводке

---

<sup>44</sup> См.: Стенографический отчет 19486, с. 7—23.

<sup>45</sup> Тихон Николаевич Хренников родился в 1913 г. в Ельце Орловской губернии, учился композиции в Москве у М. Гнесина, Г. Литинского, В. Шебалина. К 1948 г. список его сочинений включал две симфонии, фортепианный концерт, музыку к театральным постановкам (в том числе к «Много шума из ничего» Шекспира в Театре им. Вахтангова, 1936) и фильмам (в том числе к пресловутой колхозной комедии И. Пырьева «Свинарка и пастух», 1940), оперетту, песни, а также песенную оперу «В бурю» — первое произведение в истории советского музыкального театра, где на сцену был выведен Ленин (правда, всего лишь в разговорной роли). Премьера оперы на сцене Музыкального театра им. Немировича-Данченко состоялась в 1939 г. В том же году на одном из спектаклей побывали Сталин, Ворошилов и Молотов (см. об этом: Хренников 1994, с. 76—77). Судя по последующему карьерному взлету Хренникова, его опера понравилась вождям больше, чем «Тихий Дон» Дзержинского.

<sup>46</sup> Григорьев и Платек 1983.

<sup>47</sup> Эту свою заслугу сам Хренников настойчиво подчеркивает в недавно изданной «исповеди»: Хренников 1994, с. 135—136. См. также: Богданова 1995, с. 285; Ивашкин 1994, с. 105.



откровенно охлократическое крыло, представленное деятелями типа Дзержинского, Захарова, Коваля.

Съезд продолжался неделю — с 19 по 25 апреля. Вслед за главными докладчиками — Асафьевым и Хренниковым — на съезде выступили представители всех республиканских союзов. Следуя установившемуся ритуалу, каждый из них специально останавливался на критике «своих», локальных разносчиков формалистической заразы. В ходе так называемых прений прозвучали покаяния виновников: Мурадели, Хачатуряна, Шостаковича, Шебалина, Попова<sup>48</sup>. По некоторым сведениям, покаянную речь Шостаковича написал его близкий друг кинорежиссер Л. Арнштам<sup>49</sup>. Как и в речи на собрании московских композиторов и музыковедов, произнесенной двумя месяцами раньше, Шостакович не заботился о сохранении лица; он смиренно поблагодарил партию за заботу, пообещал «изменить свой художественный быт», отойти от сложных инструментальных форм и переключиться на активную работу в области вокальной музыки<sup>50</sup>. Готовность Шостаковича к покаянию была высоко оценена новым руководством Союза композиторов; в своем заключительном слове Хренников не упустил случая отметить, что «Дмитрий Дмитриевич очень хорошо и по-настоящему проникновенно продумал свою будущую деятельность»<sup>51</sup>.

Разница в реакциях Прокофьева и Шостаковича на то, что произошло с ними в 1948 году, в высшей степени показательна. Она логически завершает ту сравнительную «характерологию» этих двух композиторов, которую мы попытались набросать в главе 3. Прокофьев, даже каясь, старался выглядеть достойно, тогда как Шостакович, судя по стенограмме его речей, ни о чем подобном не думал. Но для Прокофьева происшедшее в конечном счете стало чем-то вроде «инсульта» или «потери дара речи»; все созданное им после 1948 года несет на себе печать творческого упадка<sup>52</sup>. Что касается Шостаковича, то его талант — по меньшей мере в долгосрочном, стратегическом плане — не потерпел урона. Его «смирение» перед

---

<sup>48</sup> Последние двое, следуя примеру Прокофьева, сказались больными и прислали письма достаточно формального содержания. Письмо Шебалина было расценено руководством съезда как проявление «неуважения»: Стенографический отчет 19486, с. 284.

<sup>49</sup> Шостакович—Гликман 1993, с. 30.

<sup>50</sup> Стенографический отчет 19486, с. 343—346.

<sup>51</sup> Там же, с. 345.

<sup>52</sup> См.: Рождественский 1991, с. 8, 13. Лучшее из сочиненного за эти годы писалось в расчете на молодого М. Ростроповича: Соната для виолончели и фортепиано, соч. 119 (1949), Симфония-концерт для виолончели с оркестром соч. 125 (1952) — радикальная переработка малоудачного Концерта для виолончели с оркестром, соч. 58 (1938).

лицом критики было лишь способом сохранить энергию, необходимую для более существенных целей.

Творческий и жизненный опыт обоих композиторов обусловил различную степень их готовности к тому, что Пастернак — разумеется, по совершенно иному поводу — метафорически назвал «полной гибелью всерьез»: «гибелью» всего внешнего, актерского, риторического в художнике, чей творческий дар сильнее любых посторонних воздействий. Случай Прокофьева и Шостаковича допускает параллель с двумя другими выдающимися жертвами ждановщины, Зощенко и Ахматовой. Ахматова приняла поношение молча, с видимой покорностью, тогда как Зощенко по мере возможности пытался защитить свое достоинство<sup>53</sup>. Но поэтический гений Ахматовой не изменил ей до самой смерти, тогда как Зощенко после 1946 года не написал ничего значительного.

Итак, Шостакович вошел в воображаемую советскую книгу рекордов, став единственным из переживших сталинщину интеллигентов, дважды официально и публично ошельмованным на самом высоком из всех возможных уровней. Трудно представить себе, чтобы кто-либо мог выдержать подобное испытание, не подхватив вируса мизантропии и презрения к общественному мнению<sup>54</sup>. Никто не вправе осуждать Шостаковича за эти качества, но закрывать на них глаза тоже было бы неверно.

6. Вскоре после съезда началась волна полных или частичных реабилитаций. Уже в мае журнал «Советская музыка» опубликовал почти доброжелательную статью о Хачатуряне<sup>55</sup>. Возможно, на дальнейшую разрядку обстановки повлияла смерть Жданова, неожиданно последовавшая в августе. Осенью в «Советской музыке» появились статьи о Мясковском<sup>56</sup> и Попове<sup>57</sup>, тон которых, имея в виду нравы тогдашней прессы, вполне можно оценить как относительно мягкий. Возвращение музыки Шостаковича на концертные эстрады Советского Союза датируется началом декабря, когда Е. Мравинский продирижировал в Ленинграде Пятой симфонией.

В двадцатых числах декабря в Москве состоялся пленум Союза композиторов, основная задача которого заключалась в обзоре того, что было сделано деятелями советской музыки за время, прошед-

---

<sup>53</sup> См., например: Гинзбург 1989, с. 210—212; Каверин 1997, особенно с. 88—89; Чуковская 1997, 2, с. 19—20, 93—94.

<sup>54</sup> Размышляя о чертах характера позднего Шостаковича, один из самых видных исследователей и знатоков его творчества прямо говорит о присущем ему «цинизме»: Бобровский 1991, с. 28.

<sup>55</sup> Ливанова 1948а.

<sup>56</sup> Ливанова 1948б.

<sup>57</sup> Нестьев 1948.

шее после публикации постановления об опере «Великая дружба». За неделю прозвучало без малого сто произведений. Затем Хренников выступил с пространной речью<sup>58</sup>, в которой, следуя принятому шаблону, выразил свое недостаточное удовлетворение ходом «перековки» композиторов, упомянутых в постановлении. Неизжитые элементы формализма были отмечены в Двадцать шестой симфонии (на русские темы) Мясковского и Седьмом струнном квартете Шебалина. Патриотические хоры Мурадели были оценены весьма высоко, хоры Попова — более сдержанно. Шостакович и Хачатурян, представившие фрагменты музыки для кинофильмов, подверглись сравнительно мягкому порицанию за недостаточную творческую активность. Однозначно негативной оценки удостоился только Прокофьев. Его опера «Повесть о настоящем человеке» по одноименной книге Б. Полевого, повествующей о знаменитом летчике, герое недавней войны<sup>59</sup>, была жестоко раскритикована Хренниковым за диссонантность, недостаточную мелодичность, а также за искаженный показ советских людей. Совершенно ясно, что в этом слабом, компромиссном произведении, основанном главным образом на простых песенных и танцевальных мелодиях, не содержалось никакого «криминала», который мог бы оправдать подобную оценку. То, что Хренников, несмотря на очевидную готовность Прокофьева покориться диктату и выполнить любые требования вышестоящих инстанций, все-таки выбрал его в качестве главной мишени для очередных нападок, чуть ли не мальчика для битья, подрывает доверие к более позднему признанию бывшего главы советских композиторов: «[Прокофьев] был для меня в музыке богом»<sup>60</sup>. Окончательная реабилитация Прокофьева наступила только в 1951 году, когда он был удостоен Сталинской премии за ораторию «На страже мира».

Из событий второй половины 1948 года, имеющих отношение к Шостаковичу, заслуживает внимания также появление фильма «Молодая гвардия». Шостакович написал музыку к этой двухсерийной военной эпопее, снятой одним из ведущих кинематографистов страны С. Герасимовым по одноименному роману любимца Сталина, руководителя Союза писателей А. Фадеева (1945). Фильм вышел на экран в октябре 1948 года; тогда же Шостаковичу было присвоено звание народного артиста РСФСР — предпоследнее в советской

---

<sup>58</sup> Хренников 1949.

<sup>59</sup> Единственное исполнение оперы состоялось незадолго до пленума, 3 декабря, в Ленинградском театре оперы и балета им. Кирова.

<sup>60</sup> Хренников 1994, с. 130. Неудивительно, что о роковом для Прокофьева декабрьском пленуме в этих мемуарах Хренникова не говорится ни слова, будто его вообще не было.

табели о рангах (народным артистом СССР он стал только после смерти Сталина, в 1954 г.). В следующем году экранизация «Молодой гвардии» удостоилась Сталинской премии. «Содружество» Фадеева, Герасимова и Шостаковича продолжилось в марте 1949 года, когда этому триумвирату было поручено представлять советские литературу и искусство в Нью-Йорке, на Всеамериканском конгрессе деятелей науки и культуры в защиту мира. Предложение войти в состав советской делегации было сделано Шостаковичу лично Сталиным<sup>61</sup>. Ради этого диктатор в начале марта позвонил композитору, любезно спросил его о здоровье, бытовых и творческих обстоятельствах, удивился, узнав, что произведения Шостаковича практически не исполняются, и пообещал исправить положение<sup>62</sup>. Сразу после телефонного разговора Сталина с Шостаковичем упомянутый выше указ Главреперткома от 14 февраля 1948 года был отменен<sup>63</sup>. Излишне говорить, что негласный запрет на самые «зловредные» сочинения Шостаковича, в том числе на Восьмую и Девятую симфонии, оставался в силе вплоть до «оттепели». Тем не менее звонок Сталина имел большое значение, ибо снял неясность в отношениях между Шостаковичем и властью. Композитору было достаточно отчетливо указано, что в основе своей инцидент исчерпан. Стил, в котором Сталин сыграл свою партию в этой игре, был уже однажды опробован им на Булгакове — еще одном художнике, которого он по каким-то соображениям решил уберечь от дальнейшей травли<sup>64</sup>.

На нью-йоркском конгрессе Шостакович выступил с речью, сочиненной, очевидно, штатными идеологами из ЦК и пересыпанной стандартными антизападными клише<sup>65</sup>. На церемонии закрытия конгресса, происходившей 27 марта в одном из крупнейших парков Нью-Йорка, Шостакович в присутствии почти двух десятков тысяч слушателей исполнил на фортепиано скерцо из своей Пятой симфонии.

---

<sup>61</sup> Помимо Фадеева, Герасимова и Шостаковича на конгресс поехали писатель П. Павленко, режиссер М. Чиаурели, ученые-биологи А. Опарин и Н. Рожанский. См.: Шостакович 1949б.

<sup>62</sup> Рассказ свидетеля — Ю. Левитина — об этом разговоре см. в: Уилсон 1994, с. 212—213.

<sup>63</sup> Фотокопия документа об отмене этого указа приложена к тексту статьи: Рождественский 1991, с. 17.

<sup>64</sup> О телефонном звонке Сталина Булгакову, последовавшем в апреле 1930 г., о его предыстории и результатах см. в.: Чудакова 1988, с. 403 и след.

<sup>65</sup> Эта речь была опубликована в газете «Вечерняя Москва» от 29 марта 1949 г. См. также: Шостакович 1949а. Видение событий с противоположной стороны железного занавеса отражено в воспоминаниях присутствовавшего на конгрессе композитора-эмигранта Н. Набокова (см.: Уилсон 1994, с. 239—241, русский перевод: Музыкальная Академия, 1997, 4, с. 106—107).

Вернемся на несколько месяцев назад. События начала 1948 года практически не повлияли на ритм работы Шостаковича над очередным крупным произведением — **Первым концертом для скрипки с оркестром** ля минор, соч. 77, посвященным Д. Ойстраху. Первая и вторая части концерта были написаны еще во второй половине 1947 года, третья была завершена 19 января (через несколько дней после созванного Ждановым собрания в ЦК), четвертая — 24 марта (спустя полтора месяца после публикации постановления). Правда, с обнародованием концерта пришлось подождать целых семь лет. Впервые он прозвучал только в октябре 1955 года в Ленинграде; Д. Ойстраху аккомпанировал оркестр Ленинградской филармонии под управлением Е. Мравинского. Из-за этой задержки с премьерой за концертом некоторое время значился номер опуса 99<sup>66</sup>; впоследствии он был присвоен музыке к фильму «Первый эшелон» («Целина»), сочиненной в 1955—1956 годах.

В концерте четыре части: 1. Ноктюрн (*Moderato*); 2. Скерцо (*Allegro*); 3. Пассакалья (*Andante*); 4. Бурлеска (*Allegro con brio*). Между Пассакальей и Бурлеской помещена внушительных масштабов сольная каденция. Благодаря ей цикл приобретает признаки пятичастности и, таким образом, примыкает к той серии, которая была начата Фортепианным квинтетом и продолжена Восьмой симфонией, Девятой симфонией, Третьим струнным квартетом. Вместе с тем драматургическая парадигма, реализованная в концерте, прежде у Шостаковича не встречалась. Вкратце она сводится к следующему: полярные типы экспрессии, воплощенные в Ноктюрне и Скерцо, приобретают более сжатую и, так сказать, более дисциплинированную форму, соответственно, в Пассакалье и Бурлеске. Иначе говоря, по характеру выразительности Ноктюрн и Скерцо соотносятся между собой примерно так же, как Пассакалья и Бурлеска, но мера контраста между двумя последними частями выше, чем между двумя первыми. Каденция, начинающаяся в медленном темпе и идущая на неуклонном *accelerando*, отчасти нейтрализует остроту этого контраста и объединяет вторую, большую по объему половину концерта в единое целое. Как и в Восьмой и Девятой симфониях, в концерте три последних звена цикла (то есть Пассакалья, каденция и Бурлеска) следуют друг за другом *attacca*.

Ноктюрн — одна из лучших медленных частей, когда-либо написанных Шостаковичем. Внешний облик его начальной темы (пример 5.1) настраивает на то, что дальше последуют вариации на

<sup>66</sup> Именно этот номер фигурирует на первом издании партитуры концерта (М.: Гос. муз. изд., 1957).

остинатный бас. Но первая часть концерта, в отличие от третьей, — лишь эскиз, приблизительный набросок вариационной формы. Интонации начальной темы, время от времени возвращаясь, в том числе и в фигурированном виде, составляют гибкий остов формы, на который нанизывается бесконечная мелодия солирующей скрипки. По характеру письма она близка прихотливо разворачивающимся сольным инструментальным монологам, которые в Седьмой и Восьмой симфониях поручались деревянным духовым. Почти на всем протяжении этого монолога, разросшегося до размеров целой части, функция оркестра ограничивается деликатным, местами чуть-чуть вязким сопровождением главного голоса. Среди немногих фрагментов, где оркестр выходит на первый план, выделяются два коротких «хорала» деревянных духовых: 6 тактов перед ц. 11 и 4 такта перед ц. 15 (при желании в них можно усмотреть отдаленное сходство с хоралом из второй части Скрипичного концерта Берга<sup>67</sup>).

Форма части в крупном плане не подпадает ни под одну из утвержденных теоретических схем. Проще всего ее было бы охарактеризовать как внутренне почти не расчлененную (иначе говоря, не поддающуюся дифференциации на «главные» и «побочные» тематические комплексы) волну, гребень которой расположен вблизи точки золотого сечения, между ц. 15 и 18; внутри этой кульминационной зоны, между ц. 16 и 17, выделяется главный пик, где мелодия солиста утолщается за счет двойных нот и в своем движении достигает высшего регистра. В композиционном решении Ноктюрна можно усмотреть прообраз формы «большого адажио», характерной для крупных одночастных партитур Э. Денисова<sup>68</sup>, чье творческое становление проходило, как известно, под сильным и до известной степени амбивалентным влиянием Шостаковича. Параллели с музыкой лидера советского авангарда 1960—1970-х годов этим не ограничиваются; предвосхищением ярко индивидуального письма Денисова с его неподражаемыми узкоинтервальными мелодиями (где ход на целый тон чаще всего компенсируется противопо-

---

<sup>67</sup> См., например: Пульчини 1988, с. 171. Этот автор полагает, что весь Ноктюрн обнаруживает сильное влияние концерта Берга.

<sup>68</sup> См.: Холопов и Ценова 1993, с. 101, где термин «большое адажио» применен к форме Виолончельного концерта Денисова (1972). Архетипу «большого адажио» соответствуют и многие другие произведения Денисова; среди наиболее известных — «Ода» для кларнета, фортепиано и ударных (1968), «Романтическая музыка» для гобоя, арфы и струнного трио (1968), «Живопись» для оркестра (1970). Все «большие адажио» Денисова основаны на неторопливом, прихотливом разворачивании исходного тематического зерна (иначе говоря, все они, в широком смысле, монотематичны), включают относительно активный средний раздел (который, как правило, слегка сдвинут вправо от топографической середины, то есть приближен к точке золотого сечения), начинаются и завершаются на р или рр.

ложно направленным движением на полутон) выглядит концовка Ноктюрна — см. пример 5.2. Необычайно изысканный завершающий росчерк скрипки и следующая за ним фраза из восьми неповторяющихся тонов у арфы в унисон с челестой (это сочетание тембров — традиционный атрибут симфонических «ночных музык» постромантического времени — уже было использовано Шостаковичем в кодах нечетных частей Пятой симфонии); великолепная находка — альтерированный бифункциональный аккорд, предшествующий тоническому аккорду без терции в плагальном кадансе. Как формальное решение Ноктюрна в целом, так и соотношения мелких и мельчайших деталей партитуры побуждают вспомнить о центральной категории денисовской эстетики — пластике<sup>69</sup>.

Скерцо — очередной образец в ряду многих и всегда разных воплощений этого излюбленного Шостаковичем жанра. Его форма также плохо согласуется с привычными теоретическими схемами. В первом приближении ее можно рассматривать как трех-пятичастную или рондо: A (*allegro*) — B (*più mosso*) — A<sub>1</sub> (*allegro*) — B<sub>1</sub> (*più mosso*) — A<sub>2</sub>, причем разделы B<sub>1</sub> и A<sub>2</sub>, по сравнению с предшествующими тремя, существенно сжаты (так, если раздел B включает два отчетливо разделенных тематических комплекса, то в разделе B<sub>1</sub> представлен только один из них). Ввиду того, что в разделе A<sub>1</sub> разрабатывается также и тематизм раздела B, форму можно трактовать как рондо-сонатную, с зеркальной и сильно усеченной репризой. Разделы «А» выдержаны в трехдольном размере (3/8), разделы «В» — в двудольном (2/4); вместе с тем в заключительном разделе части (A<sub>2</sub>) партия солирующей скрипки движется равномерными шестнадцатыми с точкой, что, накладываясь на основной размер 3/8, порождает полиритмические эффекты.

Начальной интонации рефрена Скерцо (см. партии духовых инструментов в первых двух тактах примера 5.3) предстоит на некоторое время стать для Шостаковича чем-то вроде очередной *idée fixe*: на том же последовании напоминающего «мотив Носа» (см. главу 1) хода от первой ступени минора через вторую к третьей и скачка на уменьшенную кварту вниз будут основаны начальные темы Пятого квартета (1952) и третьей части (*Allegretto*) Десятой симфонии (1953), а два десятилетия спустя та же интонация или ее более или менее узнаваемые варианты отзовутся в симфонической поэме «Октябрь» (1967), Сонате для скрипки и фортепиано (1968), Четырнадцатой симфонии (1969) (ср. нотные примеры, соответственно, 5.32, 6.10, 7.41).

<sup>69</sup> Этот термин использовался Денисовым как антоним схематизма, всякого рода «склеек» и «углов» в форме; см.: Шульгин 1998, с. 43, 45—46.

Поначалу музыка носит капризный, импульсивный характер, однако по ходу развития она утрачивает первоначальную легкость и, как это часто бывает у Шостаковича, наливается зловещей тяжестью. В партии солиста все более заметную роль начинают играть быстрые скачки через струну, пассажи двойными нотами, в том числе в высоком регистре, и прочие трудные для исполнения и вместе с тем лишенные внешней, концертной эффектности приемы, нагнетающие нервную, взвинченную атмосферу. Особенно резкий сдвиг наступает во второй половине раздела В (после ц. 42), с внезапным появлением темы ярко этнографического (еврейского) наклонения в ми миноре с пониженной четвертой ступенью (пример 5.4). Оstinатный аккомпанемент, придающий этой теме гиперболизированные жанровые признаки то ли польки, то ли галопа, сближает ее с уже знакомыми нам образами потусторонней стихии, в частности с «пляской смерти» из финала Трио. После суетливого «разработочного» раздела (A<sub>1</sub>), по ходу которого мелькают варианты и обрывки этой же темы, она в ц. 65 возвращается на предельном фортиссимо, в си-бемоль мажоре (раздел В<sub>1</sub>). Предельная громкость, быстрый темп, мажорная тональность и автоматизм сохраняются и в последнем, самом коротком разделе части (A<sub>2</sub>). При этом скрипка, словно отказываясь «идти в ногу» с навязывающим ей свой ритм оркестром, продолжает играть в двудольном размере; ее партия, однако, также ограничивается механическим повторением элементарных конфигураций (которые тем не менее весьма сложны для исполнения — параллельные децимы в высоком, октавы в еще более высоком регистре). Мажорный каданс, как обычно у Шостаковича, ставит точку в этом конфликте, но не разрешает его.

Пассакалья включает девять проведенний необычайно большой по объему — 17 тактов — темы в усугубленном фа миноре (пример 5.5). Обращает на себя внимание несколько раз повторяющийся на протяжении этих семнадцати тактов ритмически характерный мотив из четырех нот; он недвусмысленно отсылает к «мотиву насилия» из «Леди Макбет Мценского уезда», особенно к тому его варианту, который был показан в примере 2.9г (уже отмечалось, что в третьем акте оперы именно эта разновидность «мотива насилия» сопровождает решительные действия полиции). При первом, громком проведении на тему накладываются фанфары валторн, при втором, тихом — нечто вроде хорала деревянных духовых. Соплирующая скрипка вступает с началом третьего проведения (ц. 71). С этого момента динамический профиль Пассакальи, взятый в самом общем плане, разворачивается по схеме, которая уже была реализована в Ноктюрне: фаза *crescendo* подводит к локализованной



близ точки золотого сечения кульминационной зоне, за которой следует фаза *diminuendo*. Но если в Ноктюрне реализация этой схемы, из-за отсутствия твердого стержня в виде остигатной темы, допускала многочисленные мелкие отклонения, то в Пассакалье аналогичный процесс происходит целеустремленнее. Бесконечная мелодия скрипки, доминирующая над всеми, начиная с третьего, проведениями остигатной темы, почти целиком диатонична — в противоположность богатой хроматизмами мелодике Ноктюрна. Соответственно, если в Ноктюрне господствовал интимный тон, то в Пассакалье — скорее торжественный и патетический. В кульминационной зоне, которая совпадает с седьмым проведением темы (между ц. 75 и 76), последняя подхватывается солистом, который ведет ее октавами, на предельной громкости, отчетливо акцентируя каждую ноту; это придает звучанию специфическую напряженность, обусловленную технической неудобоисполнимостью октав на скрипке. Вообще говоря, партия солирующей скрипки в больших и малых кульминациях всех частей концерта, за исключением первой, изобилует октавами, особенно в высоком регистре; под пальцами скрипачей не столь высокого класса, как Д. Ойстрах, эти октавы нередко превращаются в настоящую пытку для слушателя.

Особенно серьезное испытание как для исполнителя, так и для слушателей — каденция, связывающая Пассакалью с Бурлеской и построенная на разрозненных обрывках тематического материала первых трех частей. Как уже было сказано, она идет на постоянном *accelerando*; соответственно, по мере приближения к концу степень ее технической сложности возрастает. Чисто физические усилия, которые солисту приходится прилагать ради реализации все более и более головокружительных пассажей, скачков, последований аккордов и двойных нот — вплоть до восходящих хроматических гамм параллельными квинтами и октавами в предельно скором темпе, — сублимируются в картину невыносимой, в полном смысле слова душераздирающей муки (в исполнении даже очень неплохих скрипачей эта каденция часто вызывает представление не столько о душевной, сколько об элементарной зубной боли). Само собой напрашивается предположение, что почти антиэстетическая экспрессивность каденции прямо обусловлена свежими впечатлениями от совещания у Жданова в январе 1948 года.<sup>70</sup>

Еще больший простор для экзегетики предоставляет финал концерта, Бурлеска (*Allegro con brio*). В ее тематизме ощущается весьма

---

<sup>70</sup> Ср. слова Шостаковича, приведенные И. Гликманом: «По вечерам, когда заканчивались позорные, гнусные прения <...>, я возвращался домой и писал третью часть Скрипичного концерта. Я ее закончил и, кажется, получилось недурно»: Шостакович—Гликман 1993, с. 78.

сильный налет той разновидности «мовизма», о которой говорилось в связи с финалом Фортепианного трио, соч. 67. По форме это рондо, но не асимметричное, с усеченными последними проведениями обеих основных тем, как во второй части, а вполне нормативное, с тремя полноценными проведениями рефрена, двумя эпизодами и очень быстрой кодой (Presto). Тема рефрена (пример 5.6) напоминает начальную тему Второго струнного квартета своим русским складом (ср. пример 4.55). В структуре обеих тем настойчиво подчеркивается квинтовая основа лада, однако их семантическая аура различна; в мелодии из скрипичного концерта она задается ямбическим квартовым зачином и ритмом галопа. Нисходящая фигура восьмыми, замыкающая первое предложение рефрена, будет воспроизведена в новой версии антракта между первой и второй картинами оперы «Катерина Измайлова», сочиненной между 1956 и 1962 годами (для наглядности в примере 5.6а мы приводим начало этого антракта). Простодушно русским, волыночно-петрушечным обликом наделен и тематизм обоих эпизодов (ц. 87 и 94). Ключевой момент (своего рода «эффект Четвертой Малера») назревает по мере развертывания второго эпизода и наступает ближе к его концу, в ц. 100, когда высокие кларнеты и валторна принимаются интонировать в двухголосном каноне тему пассакальи — ассоциативно связанную, как мы помним, с «полицейским» лейтмотивом из «Леди Макбет Мценского уезда». Начальная интонация этой же темы в увеличении, теперь уже порученная унисону двух валторн, зловещим контрапунктом накладывается на галопирующие ритмы предельно быстрой коды (перед и после ц. 110). Следует ли усматривать в этом сочетании символическую картину вакхического веселья под полицейским надзором, нечто вроде очередной вариации на тему «наше дело ликовать»?

На поиск в Первом скрипичном концерте автобиографических смыслов настраивают и разбросанные по партитуре «предвестники» знаменитого мотива-монограммы DSCH — D(mitrij) Sch(ostakowitsch). Собственно мотива DSCH в концерте нет (как известно, он впервые появится в Десятой симфонии, 1953<sup>71</sup>), но похожие на него конфигурации весьма многочисленны. Мы ничего не знаем и не можем знать о том, действительно ли Шостакович хотел этим «намекнуть» на какие-то обстоятельства своей жизни. Как бы то ни было, мотивы, включающие интервал уменьшенной кварты или, подобно моти-

---

<sup>71</sup> Необходимо заметить, что конфигурация DSCH мельком, в быстром движении тридцатьвторыми, появляется в первой части Четвертой симфонии (см. пятый такт после ц. 56), где ее в октаву интонируют малая флейта и малый кларнет. Вряд ли этому ее однократному, никак не акцентированному появлению стоит придавать серьезный смысл.

ву-монограмме, вписанные в него, заняли в системе музыкального языка Шостаковича заметное место задолго до 1948 года. Можно сказать, что к «открытию» мотива DSCH Шостакович шел долгие годы<sup>72</sup>. Первый скрипичный концерт — важный этап на этом пути; уже поэтому высокая концентрация в нем структур, подобных DSCH, не может считаться простой случайностью.

В первой части, Ноктюрне, наибольшее приближение к мотиву-монограмме достигается в тактах 5—6 после ц. 2 (пример 5.7). Ближе к концу первого большого раздела Скерцо, в ц. 33 у деревянных духовых, а затем в ц. 35 и 36 у скрипки равномерными четвертями с точкой проходит мотив Dis—E—Cis—H — почти точная транспозиция монограммы на полтона вверх (пример 5.8а). Заключительный же раздел (кода) части открывается столь же отчетливо ритмизованной и на этот раз точной (с поправкой на энгармоническое равенство уменьшенной кварты и большой терции) транспозицией монограммы на малую сексту вверх (ц. 67, пример 5.8б). Кроме того, монограмме DSCH так или иначе родственны показанные в примерах 5.3 и 5.4 конфигурации с уменьшенной квинтой — интервалом, которому в тематизме Скерцо отведена, можно сказать, привилегированная роль. Мотив, представляющий собой транспозицию DSCH на малую секунду вниз (вновь с поправкой на энгармоническое равенство интервалов), дважды громкогласно скандируется солистом в середине каденции (пример 5.8в). Но самый яркий случай приближения к мотиву-монограмме — модулирующая «кодетта» главной темы финала (см. четвертый и третий от конца такты примера 5.6). В связи с ней, особенно имея в виду семантически многозначительный «итог» Бурлески, уже не хочется думать о случайном совпадении.

\* \* \*

Следующим крупным произведением Шостаковича стал вокальный цикл «Из еврейской народной поэзии» для сопрано, контральто и тенора в сопровождении фортепиано, соч. 79. Словесные тексты взяты Шостаковичем из сборника еврейской народной поэзии в

---

<sup>72</sup> Ср.: «Этот мотив (или его подобия) самопроизвольно кристаллизуется в ткани произведений Шостаковича и так же непринужденно и незаметно растворяется в ней. Только там, где он строго придерживается своего звуковысотного уровня, стоит рассматривать его как элемент семантический. Распространенность его обусловлена спецификой ладового строения музыки Шостаковича, частым использованием в его зрелых <...> сочинениях фригийского пониженного тетрахорда, образующего уменьшенную кварту»: Сабинина 1976, с. 295. О мотиве DSCH и его «предвестниках» в творчестве самого Шостаковича и других композиторов см. также: Климовицкий 1996.

переводах (по большей части очень плохих<sup>73</sup>) с идиш на русский, составленного И. Добрушиным и А. Юдицким под редакцией видного специалиста по фольклору Ю. Соколова еще до войны и изданного в 1947 году.<sup>74</sup> Названия частей цикла: 1. Плач об умершем младенце (для сопрано и контральто, *Moderato*); 2. Заботливые мама и тетя (для сопрано и контральто, *Allegretto*); 3. Колыбельная (для контральто, *Andante*); 4. Перед долгой разлукой (для сопрано и тенора, *Adagio*); 5. Предостережение (для сопрано, *Allegretto*); 6. Брошенный отец (для контральто и тенора, *Moderato*); 7. Песня о нужде (для тенора, *Allegro*); 8. Зима (для сопрано, контральто и тенора, *Adagio*); 9. Хорошая жизнь (для тенора, *Allegretto*); 10. Песня девушки (для сопрано, *Allegretto*); 11. Счастье (для сопрано, контральто и тенора, *Allegretto*). Стихотворения, положенные в основу первых восьми песен, рисуют быт жителей дореволюционной черты оседлости, тогда как в последних трех песнях воспевается «хорошая жизнь» евреев при советской власти (нетрудно догадаться, что словесные тексты этих песен отличаются особенно низким качеством). Первые восемь частей были написаны в августе 1948 года; взятые сами по себе, они обладают чертами совершенно законченного вокального цикла с обобщающим, масштабным медленным финалом, где все три солиста единственный раз сходятся вместе. Части с девятой по одиннадцатую были добавлены к этому восьмичастному целому в октябре. Части с первой по восьмую написаны «в жанрах, типичных для еврейской народной песни: плач (№ 1 и 8), колыбельная (№ 2 и 3), фрейлахс (№ 4 и 7), жанровая сценка (№ 5 и 6). Этнически чуждые жанры лирической песни (№ 9 и 10) или маршевой музыки (№ 11) появляются только во второй части цикла — «счастливых» песнях»<sup>75</sup>.

После финала Трио, соч. 67, и второй части Концерта для скрипки с оркестром, соч. 77, в очередном обращении Шостаковича к еврейскому мелодическому материалу не было ничего необычного. С другой стороны, в выборе момента для такого обращения нетрудно усмотреть нечто иррациональное. Композитор словно не отдавал себе отчета в том, что в условиях официально насаждавшейся подозрительности ко всему еврейскому его новый опус практически не имел шансов на публичное исполнение, а распространение сведений о наличии в его портфеле вокального цикла на еврейскую тему могло ухудшить его и без того драматическое положение. Особенно

<sup>73</sup> Известна оценка, которую дала этим текстам (но не музыке, которой она восхищалась) А. Ахматова: «Это предел безвкусицы! Хуже этого я не слышала ничего!»; Чуковская 1997, с. 120.

<sup>74</sup> Еврейские народные песни. М.: Гослитиздат, 1947.

<sup>75</sup> Браун 1989, с. 53.

чревата неприятностями была первая, восьмичастная (августовская) версия цикла с ее унылым, совершенно беспросветным финалом («Зима»), словесный текст которого («...Вернулись и стужа, и ветер, / Нет силы терпеть и молчать. / Кричите же, плачьте же, дети, / Зима воротилась опять») выглядел как почти неприкрытый намек на актуальные обстоятельства. Конечно, если бы еврейский цикл изначально был задуман как тайный жест братской солидарности гонимого с гонимыми, все стало бы на свои места. Но не существует никаких свидетельств в пользу того, что Шостакович писал свой семьдесят девятый опус «в стол». Едва закончив первые восемь песен, он показал их Н. Дорлиак и С. Рихтеру; с участием Н. Дорлиак они исполнялись на праздновании дня рождения Шостаковича в его доме 25 сентября 1948 года. По-видимому, специально ради того, чтобы повысить меру приемлемости цикла для цензуры, ему была придана по-советски оптимистическая концовка в виде трех романсов, дописанных позднее; эту версию цикла Шостакович тем более не избегал демонстрировать своим гостям<sup>76</sup>, а в начале 1949 года даже предполагал показать ее в Союзе композиторов<sup>77</sup>. Между тем атмосфера официального антисемитизма сгущалась. В конце 1948 и начале 1949 года была репрессирована значительная часть деятелей культуры — носителей языка идиш; среди них были оба составителя сборника, из которого Шостакович взял тексты для своих песен, — И. Добрушин и А. Юдицкий. Обнародование цикла пришлось отложить до лучших времен, которые наступили только вместе с «оттепелью». Премьера «Из еврейской народной поэзии» состоялась в Ленинграде в январе 1955 года; пели Н. Дорлиак, З. Долуханова, А. Масленников в сопровождении автора<sup>78</sup>.

В сравнительно недавней небольшой заметке американской исследовательницы творчества Шостаковича Лорел Фэй<sup>79</sup> предложен новый взгляд на историю создания цикла «Из еврейской народной поэзии», на мотивы, побудившие Шостаковича обратиться к столь «рискованному» материалу в столь, казалось бы, неподходящий исторический момент. Суть этого нового взгляда отражена в многословном заглавии заметки: «Композитор не был трусом, но легенда переоценивает его смелость». Согласно Л. Фэй, берясь за сочинение

<sup>76</sup> См.: Шостакович—Гликман 1993, с. 77 (письмо, датированное 12 декабря 1948 г., и примечание к нему И. Гликмана), 90 (рассказ И. Гликмана об исполнении цикла, состоявшемся в доме Шостаковича 25 сентября 1950 г.).

<sup>77</sup> Об этом свидетельствует письмо Шостаковича К. Караеву от 22 января 1949 г., процитированное в: Карагичева 1997, с. 207. См. также: Браун 1989, с. 47.

<sup>78</sup> Премьера оркестровой версии цикла (соч. 79а) состоялась еще позже, в феврале 1964 г., на музыкальном фестивале в Горьком; дирижировал Г. Рождественский.

<sup>79</sup> Фэй 1996а.

еврейского цикла, Шостакович ни в коей мере не собирался бросать вызов властям; напротив, он совершенно серьезно рассчитывал заслужить их благосклонность. До поздней осени 1948 года он имел основания надеяться на удачный исход своего плана, ибо все это время государственный антисемитизм пребывал, так сказать, в латентном состоянии и в глазах стороннего наблюдателя мог выглядеть чуть ли не как филосемитизм. Аргументируя свою точку зрения, Л. Фэй обращает особое внимание на следующие обстоятельства: а) убийство фактического духовного лидера советских евреев С. Михоэлса, организованное НКВД в феврале 1948 года, было официально представлено как несчастный случай, а сам убитый был удостоен пышных похорон; б) преследования идеологически ненадежных музыкантов не имели антисемитской подоплеку (среди композиторов, осужденных в постановлении от 10 февраля за формализм, не было ни одного еврея); в) к еврейскому музыкальному фольклору обращались и другие композиторы, например М. Вайнберг, чья Симфонietta была принята в Союзе композиторов с полным одобрением; г) в мае 1948 года СССР проявил очевидную готовность признать де-юре государство Израиль, опередив в этом отношении даже США. В связи с установлением дипломатических отношений с Израилем «Правда» напечатала редакционную статью, где в очередной раз провозглашались лозунги равенства и взаимоуважения культур всех населяющих СССР больших и малых народов. В воздухе носились смутные намеки на то, что партия собирается предпринять кампанию по поощрению культуры советских евреев, которые отныне, с появлением дружественного государства на Ближнем Востоке, приобрели значение важного внешнеполитического фактора. Шостакович откликнулся на этот новый «социальный заказ» тем более охотно, что он в полной мере отвечал его симпатиям к характерному мелодическому строю клезмерской музыки. В итоге из-под его пера вышло произведение, ни в малейшей степени не противоречащее соцреалистическим идеалам народности, песенности, мелодичности и общедоступности, подтвержденным в постановлении от 10 февраля и в документах апрельского съезда Союза композиторов. Добавление к циклу оптимистического «аппендикса» в виде трех последних песен сделало его еще более неуязвимым для критики. Цикл Шостаковича пал жертвой внезапного роста антисемитских тенденций в политике советского государства (напомним, что этот рост наметился поздней осенью 1948 г., когда был распущен Еврейский антифашистский комитет, и принял угрожающий характер в конце января 1949 г., когда появилась статья «Правды» «Об одной антипартийной группе театральных критиков», положившая начало широкомасштабной

кампании борьбы против «безродного космополитизма»). Резюме Л. Фэй гласит: «Шостакович сделал в точности то, что от него требовалось. Просто ему не повезло: имея возможность выбирать из множества национальных культур, больших и малых, он, на свою беду, вдохновился фольклором “неподходящего” народа».

Видение событий, представленное в публикации Л. Фэй, в общем, хорошо согласуется с реалиями политической истории<sup>80</sup>. Тем не менее нельзя упускать из виду, что любое проявление филосемитизма со стороны русского интеллигента «арийских» кровей всегда, независимо от политической конъюнктуры, было граждански значимым и непременно до известной степени демонстративным актом. Сочинив «Из еврейской народной поэзии», Шостакович отчетливо обозначил (или, лучше сказать, в очередной раз подтвердил) свое место по одну из сторон незримой баррикады, присутствие которой в интеллектуальной и культурной жизни России ощущалось во все времена. Усматривать в этом произведении Шостаковича главным образом плод оппортунистического расчета — значит видеть лишь одну часть правды, и притом далеко не самую важную (а как же быть с другими «филосемитскими» опусами Шостаковича, созданными при совершенно иных обстоятельствах?). Иначе говоря, легенда, трактующая создание еврейского цикла как шаг благородный и бескорыстный, вовсе не переоценивает смелость Шостаковича, а — с учетом констант, исконно присущих российскому культурно-историческому пейзажу, — воздает ей должное.

Музыкальный язык цикла «Из еврейской народной поэзии» исчерпывающе проанализирован в работах израильского музыковеда Иоахима Брауна<sup>81</sup>; не устарела и посвященная этому циклу давняя статья А. Н. Сохора. Согласно А. Сохору, «Шостакович, воспроизводя жанры народно-бытовой музыки, нигде не цитирует подлинных народных напевов»<sup>82</sup>; между тем И. Браун указывает на цитаты из еврейского фольклора в № 2 и 5<sup>83</sup> (во втором случае это вариант бытового танца фрейлахс, которому в жанровом отношении близки также № 4 и 7). В мелодике песен широко используются характерные для музыки восточноевропейских евреев лады с увеличенной секундой, особенно фригийский с повышенной третьей ступенью (так называемый «фрайгиш»), эолийский с повышенной четвертой ступенью, «гибридный» фригийско-эолийский лад с по-

<sup>80</sup> Надо заметить, что в своей более поздней биографии Шостаковича Л. Фэй не столь категорична (см.: Фэй 2000, с. 167—170).

<sup>81</sup> Браун 1984; Он же 1985 (музыкально-теоретический аспект в этих двух статьях разработан наиболее глубоко); Он же 1989.

<sup>82</sup> Сохор 1967, с. 255.

<sup>83</sup> Браун 1985, с. 77.

ниженной второй и повышенной четвертой ступенями, в меньшей степени — дорийский с повышенной четвертой ступенью. В контексте цикла эти ладовые структуры составляют единую систему с элементами усугубленного минора. Показательно начало первой же песни, «Плач об умершем младенце», где ладовая основа первых тактов может трактоваться и как «фрайгиш» от тона ре, и как си минор с пониженными второй и четвертой ступенями; лишь начиная с третьего такта, чаша весов постепенно склоняется в сторону си минора с переменными второй, четвертой, пятой ступенями (см. пример 5.9; можно обратить внимание на то, что произведение открывается «мотивом жалобы»).

В пределах первых восьми песен есть только один эпизод, в котором специфически еврейская интонационность уступает место общеевропейской. Речь идет о середине шестой части, «Брошенный отец». Слова неверной дочери «лишь с господином приставом пойду я под венец»<sup>84</sup> произносятся в ре-бемоль мажоре и в ритме этнически чуждого танца — вальса; в следующем затем диалоге, где реплики отца и дочери накладываются друг на друга, возникает любопытный бимодальный эффект, в общих чертах напоминающий «Самуила Гольденберга и Шмуля» из «Картинок с выставки» Мусоргского (см. пример 5.10).

В цикле широко используется прием экстраполяции выразительных качеств, когда «простой веселый танцевальный мотив превращается в экзотическую, одержимую пляску (№ 7)», «лирическая меланхолическая мелодия становится трагической музыкой, граничащей с состоянием катарсиса (№ 1 и 8)»<sup>85</sup> и т. п. Согласно И. Брауну, «только в последних трех песнях мы не видим этого развития, и настроение сохраняется неизменным»<sup>86</sup>. Еще одна присущая еврейскому музыкальному фольклору стилистическая черта, широко использованная Шостаковичем, — нисходящие двузвучные попевки, которые И. Браун, со ссылкой на А. Должанского, именует «ямбическими нисходящими примамми»<sup>87</sup>. Попевки этого рода приобретают значение настоящего лейтмотива<sup>88</sup> или «лейтфразы»<sup>89</sup>, поскольку проходят в большинстве частей цикла (за исключением первой, седьмой и восьмой).

---

<sup>84</sup> Здесь Шостакович изменил исходный словесный текст, в котором речь шла о том, что дочь старьевщика перешла в христианскую веру. См.: Браун 1989, с. 50.

<sup>85</sup> Там же, с. 53.

<sup>86</sup> Там же.

<sup>87</sup> См.: Браун 1985, с. 72. Вообще говоря, этот термин не совсем удачен, ибо ритм целостной мелодической фразы — хорей (ямб действует только на низком структурном уровне).

<sup>88</sup> Сохор 1967, с. 256.

<sup>89</sup> Бобровский 1961, с. 153.



В примерах 5.11а—к приведен ряд вариантов этого лейтмотива: 5.11а — № 2, такты 13—15; 5.11б — № 3, такты 1—4; 5.11в — № 4, такты 33—34; 5.11г — № 5, такты 7—8; 5.11д — № 6, такты 70—72; 5.11е — № 9, такты 36—37; 5.11ж — № 9, такты 62—64; 5.11з — № 10, такты 3—4; 5.11и — № 10, такты 102—107; 5.11к — № 11, такты 25—28. Как видно из примеров, в песнях со второй по шестую парадигма «ямбических нисходящих прим» непременно реализуется в контексте звукорядов с увеличенными секундами, тогда как в последних трех песнях эта закономерность соблюдается не всегда. В песне № 9 («Хорошая жизнь») вариант с увеличенными секундами (пример 5.11е) комментирует воспоминания «лирического героя» о былой «плохой жизни» («И грустная песня неслась из подвала / О горе, о муке моей небывалой»), тогда как в конце песни, на словах «я счастлив», тот же лейтмотив выступает в незамутненном диатоническом мажоре (5.11ж). Увеличенная секунда исчезает и к концу десятой части («Песня девушки»): достаточно сравнить между собой примеры 5.11з и 5.11и. В финальной же части цикла («Счастье») лейтмотив присутствует только в варианте, очищенном от увеличенных секунд (пример 5.11к). В этом «вымывании» исконно еврейских интонаций к концу цикла И. Браун усматривает многозначительный символ ассимиляции, которой вынуждены были покориться все самобытные культуры под давлением тоталитарного государства, враждебного духу и укладу жизни далеко не одной только еврейской нации.

\* \* \*

Значительную часть 1948-го и первой половины 1949 года Шостакович провел в работе над киномузыкой, которая в течение года с лишним оставалась практически единственной легальной формой его присутствия в культурной жизни страны. Между тем в умах ведущих идеологов страны, окрыленных победой над формализмом во всех его разновидностях, вызревала новая доктрина, которой суждено было стать краеугольным камнем эстетики соцреализма в ее новой, послевоенной редакции, просуществовавшей до конца сталинской эры. Согласно этой доктрине — после падения сталинизма ее стали неодобрительно именовать теорией бесконфликтности, — условия зрелого социализма допускают только один тип конфликта: между хорошим и лучшим. Внедрение теории бесконфликтности привело к тому, что спектр идей и эмоций, приемлемых в рамках искусства социалистического реализма, в очередной раз сжался подобно шагреновой коже. Теперь он ограничивался призывами к новым победам «лучшего» над «хорошим», всемерным прославлением лучшего из лучших, популяризацией вдохновляющих исторических

прецедентов; маргинальные позиции отводились разоблачению внешнего врага и отдельных пережитков прошлого в сознании и поведении советских людей. Если говорить о музыке, то теория бесконфликтности предусматривала, в частности, абсолютное преобладание мажорного лада и необходимость увенчивать любое маломальски значительное произведение торжественным и жизнерадостным апофеозом. «Психологизм» и «субъективизм» стали бранными терминами, а любые апелляции к высшим духовным ценностям вызвали по меньшей мере подозрение<sup>90</sup>.

Шостаковичу предстояло *volens nolens* адаптироваться и к этим условиям. Следующей его крупной работой, начатой уже после возвращения из мартовской поездки в США, была «Песнь о лесах» — оратория для тенора, баса, смешанного хора, хора мальчиков и оркестра на слова Евгения Долматовского, соч. 81. Завершенная в августе 1949 года, она впервые прозвучала четыре месяца спустя в Ленинграде под управлением Е. Мравинского<sup>91</sup>. Формально импульсом к созданию этого опуса стал обнародованный осенью 1948 года абсурдный сталинский план «облесения степей», в результате которого огромные пространства южной России, Сибири, Казахстана должны были покрыться зелеными насаждениями (после смерти диктатора все работы в этом направлении были тихо свернуты, сменившись чуть более реалистичной кампанией по освоению целины). Мотивы, побудившие Шостаковича откликнуться на этот социальный заказ, ясны: отработать тот аванс, который Сталин лично предоставил ему в марте, и тем самым добиться окончательной реабилитации. «Песнь о лесах» выполнила эту задачу: в 1950 г. она, вместе с музыкой к киноопере придворного сталинского режиссера М. Чиаурели «Падение Берлина», была удостоена Сталинской премии первой степени<sup>92</sup>. К настоящему времени

---

<sup>90</sup> В условиях, навязанных эстетикой бесконфликтности, минимум стилистического своеобразия мог быть достигнут главным образом путем использования элементов определенной локальной традиции; неудивительно, что в эпоху поздней сталинщины сравнительно живая музыка писалась преимущественно на окраинах империи, особенно в республиках Закавказья. Именно тогда появились лучшие произведения 25—35-летних Ф. Амирова, А. Арутюняна, А. Бабаджаняна, К. Караева, Э. Мирзояна, О. Тақташвили. Никто из них в своем дальнейшем творчестве не превзошел достигнутых тогда вершин.

<sup>91</sup> Понимая, насколько важна эта премьера для дальнейшей творческой судьбы Шостаковича, Мравинский нашел в себе силы преодолеть свою обычную идиосинкразию к музыке, предполагающей участие хора и солистов-певцов. «Песнь о лесах» — единственная вокально-симфоническая партитура во всем дискографическом наследии знаменитого дирижера.

<sup>92</sup> Это была четвертая Сталинская премия Шостаковича. Премии первой степени он уже получил за Квинтет и Седьмую симфонию, премию второй степени — за Трио памяти Соллертинского.

это произведение почти забыто<sup>93</sup>; во всех без исключения серьезных трудах о музыке Шостаковича оно оценивается как слабая, вынужденная, конъюнктурная поделка, не стоящая серьезного внимания.

Попытаемся отнестись к «Песни о лесах» по возможности непредвзято. Для начала заметим, что в жанровом отношении это, конечно, не оратория (ибо жанр оратории обычно предполагает наличие литературного сюжета), а кантата. В ней семь частей: 1. Когда окончилась война (соло баса со смешанным хором и оркестром, *Andante*); 2. Оденем Родину в леса (смешанный хор и оркестр, *Allegro*); 3. Воспоминание о прошлом (соло баса со смешанным хором и оркестром, *Adagio*); 4. Пионеры сажают леса (хор мальчиков с оркестром, *Allegretto*); 5. Сталинградцы выходят вперед<sup>94</sup> (смешанный хор и оркестр, *Allegro con brio*); 6. Будущая прогулка (соло тенора со смешанным хором и оркестром, *Adagio*); 7. Слава (оркестрово-хоровая fuga и финал-апофеоз, объединяющий всех участников, *Allegretto — Moderato — Moderato con moto — Andante*). На финал приходится около трети из 35—40 минут музыки.

В музыке «Песни о лесах» условности доктрины бесконфликтности соблюдаются с образцовой последовательностью. Основная тональность — до мажор (в ней начинается первая часть и завершается последняя). На многих страницах партитуры нет никаких или почти никаких случайных знаков альтерации. Смены тональностей происходят, как правило, почти или совсем без подготовки, что сообщает им особую рельефность. Чаще всего они направлены в сторону усиления мажорности, наглядно иллюстрируя постулат о борьбе «хорошего с лучшим»; в этом смысле особенно характерны пятая часть (начальная тема которой, кстати сказать, почти тождественна теме главной партии *Allegro* «Праздничной увертюры», соч. 96, а также теме одного из эпизодов финала Шестой симфонии, показанной в примере 3.29) и, конечно же, финальный апофеоз. Мажорная стихия последних страниц финала способна, пожалуй, сломить внутреннее сопротивление даже весьма скептически настроен-

---

<sup>93</sup> Впрочем, в 1990-х гг. о ее существовании напомнили по меньшей мере четверо крупных дирижеров: В. Федосеев и Ю. Темирканов в России, В. Ашкенази и Н. Ярви — за границей.

<sup>94</sup> В изданиях, вышедших после 1961 г., «сталинградцы» заменены на «комсомольцев». Нет нужды говорить, что все прямые и косвенные упоминания отца народов были исключены из текста оратории еще раньше. Слова из первой части: «В Кремле зарей блеснуло утро, / Великий Вождь в раздумье мудром / К огромной карте подошел...» были заменены на еще более бессмысленное: «Мой друг, товарищ, после боя / Домой вернулись мы с тобою — / На карту Родины взгляни...» Надлежащим образом были препарированы и слова финального апофеоза: «Ведет окрыляющий гений / Беззаветных и верных сынов. / Наш учитель, наш друг и отец, / Полководец великих сражений, / Садовник грядущих садов».

ного слушателя (в конце концов, мало кого сегодня смущает аналогичный ликующий до мажор в конце «Майстерзингеров» — несмотря на очевидную одиозность идеологии, выраженной в финальном монологе Ганса Закса). Мелодическое и гармоническое письмо — ярко выраженного русского склада, с многочисленными плагальными кадансами, натуральным минором (в частях 2 и 3), элементами переменного лада (в фуге из финала). По партитуре рассыпано множество броских, легко запоминающихся тематических идей, интонационно родственных массовым песням тридцатых—сороковых годов с их вездесущими восходящими доминанто-тоническими ходами, которые здесь утрачивают свой обычный для Шостаковича зловещий ореол и звучат утвердительно, победно, как в начале «Интернационала» или гимна СССР. Кое-где напоминает о себе былой, «подлинный» Шостакович; так, в начале третьей части (пример 5.12) угадывается реминисценция эпиграфов Пятой и Восьмой симфоний. Отметим и другие неожиданно впечатляющие моменты: инструментальный отыгрыш третьей части с ритмически трансформированным вариантом «мотива жалобы» (пример 5.13); внезапное омрачение тонального колорита во вступлении к четвертой части (пример 5.14; двадцать лет спустя Шостакович «вспомнит» эти такты в «Смерти поэта» из Четырнадцатой симфонии — ср. пример 7.43<sup>95</sup>); соло английского рожка в начале шестой части (пример 5.15) с необычайно выразительно гармонизованным «мотивом жалобы» в первых тактах, отдаленными реминисценциями аналогичных *solī* из последнего акта «Леди Макбет» и первой части Восьмой симфонии в последующих тактах и намеком на мотив DSCН в тактах 16—18. Своеобразна ля-бемоль-мажорная четырехголосная фуга из седьмой части, написанная на широкую песенную тему в редком размере 7/4 (пример 5.16)<sup>96</sup> и разработанная подробно, изобретательно, с увлечением. Как образец сочетания полифонической «учености» (достигающей своей вершины в довольно изощренной стретте после ц. 92 и особенно после ц. 94, где тема в основном виде сочетается с темой в увеличении) и мелодической живости она ничуть не уступает таким относительно недавним опытам Шостаковича, как фуга из Квинтета и фугато из финала Восьмой симфонии. Автор этой фуги мог бы не без гордости сказать о себе словами Владислава Ходасевича: «Привил-таки классическую розу / К советскому дичку».

<sup>95</sup> На эту реминисценцию обратил внимание К. Майер, предполагающий, что в ней заключен какой-то тайный автобиографический смысл. Майер 1994, с. 456.

<sup>96</sup> Любопытный штрих: самый неквадратный из всех возможных размеров использован Шостаковичем как раз в том фрагменте оратории, текст которого гласит: «На полях колхозов / Встали по квадратам / Стройные березы — / Родины солдаты» и т. п.

При всей своей компромиссности и конъюнктурности «Песнь о лесах» — не чета вымученным строкам о Сталине другой жертвы ждановщины, А. Ахматовой («Слава миру», 1952). В картине «бесконфликтного» мира, которую дружными усилиями создавали деятели советской литературы и искусства того времени, оратория Шостаковича составляет один из ярких и даже по-своему обаятельных штрихов. Примерно то же можно сказать и о следующем произведении аналогичного рода — одночастной кантате «Над Родиной нашей солнце сияет», соч. 90 (1952), для хора мальчиков, смешанного хора и оркестра с духовой bandой, где также использованы стихи Е. Долматовского<sup>97</sup> (со знаменитым рефреном «Коммунисты, вперед!», честь «открытия» которого обычно приписывают, кажется, А. Межирову). Подобно оратории, кантата завершается многократным гипнотизирующим возгласием «Слава!».

\* \* \*

В специальной литературе утвердилось мнение, что между 1948 годом и началом «оттепели» творчество Шостаковича развивалось тремя потоками. Один из них составляли опусы типа «Песни о лесах» и «Над Родиной нашей...» — приношения на алтарь сталинской идеологии, призванные убедить соответствующие инстанции в политической лояльности их автора, второй — киномузыка, дававшая сравнительно легкие деньги, и, наконец, третий — полноценно художественные произведения, шансы которых на публичное исполнение до определенного момента оставались ничтожными<sup>98</sup>.

За Первым скрипичным концертом и циклом «Из еврейской народной поэзии» последовал еще один, что называется, «непроходной» опус: **Четвертый струнный квартет** ре мажор, соч. 83. Он был начат в мае 1949 года, на несколько недель раньше «Песни о лесах», и завершен в конце декабря, вскоре после премьеры оратории. В квартете четыре части: 1. Allegretto (ре мажор); 2. Andantino (фа минор); 3. Allegretto (до минор); 4. Allegretto (ре минор — ре мажор). Уже на основании одних только темповых обозначений частей мож-

---

<sup>97</sup> Как ни странно, сотрудничество Шостаковича с этим ничем не примечательным стихотворцем продолжалось свыше двадцати лет. Между ораторией и кантатой, в 1951 г., была написана тетрадь Четырех песен, соч. 86, для голоса и фортепиано на слова из пьесы «Мир» (определенную популярность приобрела первая песня этого опуса — «Родина слышит, Родина знает...»). В 1954 г. появилась еще одна тетрадь — Пять романсов («Песни о днях»), соч. 98, для баса и фортепиано. Наконец, в 1970 г. Шостакович сочинил восьмичастный цикл «Верность», соч. 136, для мужского хора a cappella. В заглавии цикла подразумевается верность идеалам ленинизма (произведение создавалось в год столетия со дня рождения основателя советского государства).

<sup>98</sup> См.: Уилсон 1994, с. 200.

но предположить, что квартет не особенно богат контрастами и выдержан преимущественно в спокойном, умеренном тоне.

Первая часть — род небольшой интродукции в достаточно свободной, можно сказать, рапсодичной форме. Ее характер определяется начальными тактами (пример 5.17). В этом отрывке обращают на себя внимание такие особенности, как миксолидийский лад и мимолетные сдвиги в сторону одноименного минора (элементы аналогичной игры мажора и минора, хотя и на ином тематическом материале, будут присутствовать и в последующих частях квартета). Из начальной интонации мелодического голоса вырастает своего рода лейтинтонация всего квартета, входящая в состав многих тем всех четырех частей: две ноты одинаковой высоты, разделенные нотой, отстоящей от них на секунду вверх или вниз (напомню, что такой же вид имела лейтинтонация Восьмой симфонии — произведения, во всех остальных отношениях абсолютно не похожего на Четвертый квартет). Длительные органые пункты (в том числе на открытых струнах) и частые возвращения к основному тону в мелодическом голосе сообщают музыке начала первой части пасторальный оттенок. Ниже, между ц. 3 и 6, устанавливается динамика *ff*; благодаря умножению голосов до шести (за счет расслоения партий альты и виолончели на мелодический голос и органый пункт на открытой струне *ре*) в этом отрывке достигается впечатляющий, ранее у Шостаковича неслыханный эффект качественной трансформации звучащего пространства, аналогичный переходу от *concertino* к *gründig* в старой музыке<sup>99</sup>. «Эффект Четвертой Малера», которым чреваты спокойные, мирные преамбулы у Шостаковича, в данном случае не наступает, и после ц. 6 развитие плавно возвращается в исходную сферу.

Жанровый прототип второй части — трехдольный танец в умеренном движении (возможно, сарабанда<sup>100</sup>). Третья часть — рондо с двумя разнотемными эпизодами и относительно большой кодой, объединяющей все три основные тематические идеи; от начала и до конца части все инструменты играют *con sordini*, что сообщает музыке несколько призрачный, «ноктюрновый» колорит. В конце первого периода рефрена этого рондо (пример 5.18), где музыка модулирует в область усугубленного минора, возникают обороты с уменьшенной квартой, которые два десятилетия спустя будут почти буквально воспроизведены во Втором скрипичном концерте. Первый, соль-мажоро-минорный эпизод (после ц. 39) ассоциируется с мажоро-ми-

<sup>99</sup> К этому эффекту, как кажется, можно применить термин «фактурное *crescendo*», введенный польским ученым, автором ценного исследования о квартетах Шостаковича: Голянек 1995, с. 67.

<sup>100</sup> См. подробный анализ квартета в: Бобровский 1961, с. 136 и след.

норными играми первой части; в тематизме второго, ля-мажорного эпизода (после ц. 45, пример 5.19) можно усмотреть нечто фольклорно-еврейское<sup>101</sup>, отдаленно напоминающее фрейлахс, с элементами «экстраполяций выразительных качеств», превращающей «простой веселый танцевальный мотив в экстатическую, одержимую пляску» (которая, впрочем, очень скоро успокаивается).

Как и другие камерные инструментальные циклы 1940-х годов (Вторая соната для фортепиано, Второй и Третий струнные квартеты, Фортепианное трио, соч. 67), Четвертый квартет — это, так сказать, «цикл финала». Главной, финальной части квартета предшествует небольшая квазиречитативная интерлюдия. Ее тематизм — преимущественно «ямбические примы» (пример 5.20), характерные для еврейского музыкального фольклора. Собственно финал выдержан в сонатной форме с обширной разработкой. Он открывается темой явно клезмерского склада в дорийском ладу, обогащенном увеличенными секундами (пример 5.21). «Мотивы жалобы» в ней отсылают к теме второго эпизода предыдущей части, а органнй пункт и частые возвращения к тонике в мелодии — к тематизму первой части. В теме побочной партии (после ц. 63, пример 5.22) фольклорный прототип распознается не столь отчетливо; впрочем, она не вносит стилистического диссонанса, поскольку содержит элементы, обеспечивающие ассоциативную связь с главной партией (таковы, в частности, лейтинтонационная фигура из трех нот и нисходящая хореическая кварта, отсылающая к «мотиву жалобы»). Разработка выполнена в присущей Шостаковичу манере, с весьма интенсивным использованием приема «экстраполяций выразительных качеств»; на гребне генеральной кульминации, которая, как обычно, совпадает с окончанием разработочного раздела и соседствует с точкой золотого сечения (ц. 84), возвращаются «ямбические примы» речитатива, открывавшего четвертую часть. Реприза, по сравнению с экспозицией, привычно сокращена, а контрасты в ней столь же привычно смягчены. В умиротворенной, модулирующей в мажор коде проходят реминисценции первой и второй частей, что уподобляет ее кодам обоих сравнительно недавних камерно-инструментальных циклов — Фортепианного трио, соч. 67, и Третьего квартета.

Четвертый квартет — далеко не самая оригинальная и смелая партитура Шостаковича. Благодаря малозаметным на первый взгляд, но действенным мотивным переключкам между частями в нем, несмотря на кажущуюся пестроту тематических идей, мастерски достигнута высокая степень тематического единства. Но ин-

<sup>101</sup> Там же, с. 149.

вентарь идей, за немногими исключениями (среди которых выделяется упомянутый «хорал» с открытыми струнами в первой части), не выходит за рамки того, что уже хорошо известно по прежнему творчеству Шостаковича. Тем не менее в третьей и, особенно, в четвертой части этого, в общем, отнюдь не вызывающего произведения далеко не все безупречно с точки зрения «теории бесконфликтности». Трудно представить себе, как могли бы отреагировать на это бдительные музыковеды в штатском, если бы квартет был обнародован вовремя — тем более что в использовании еврейских мотивов, с их точки зрения, также явно было нечто вызывающее, не вполне совместимое с образом «перековавшегося» Шостаковича. Так или иначе, Четвертый квартет, подобно Первому скрипичному концерту и циклу «Из еврейской народной поэзии», был представлен широкой публике только после начала «оттепели»; его премьера состоялась в Москве в декабре 1953 года<sup>102</sup>.

\* \* \*

Следующий крупный опус Шостаковича — Двадцать четыре прелюдии и фуги во всех минорных и мажорных тональностях, соч. 87<sup>103</sup>, — создавался между октябрём 1950-го и февралём 1951 года. Это приношение Баху возникло под впечатлением состоявшейся летом 1950 года поездки в Лейпциг (Шостакович возглавлял советскую делегацию на торжествах по случаю 200-летия со дня смерти творца «Хорошо темперированного клавира»). Весной 1951 года автор в два приема представил свое новое произведение симфонической секции московского отделения Союза композиторов. Сразу после этого, 16 мая, в Союзе состоялось многочленное собрание, специально посвященное обсуждению услышанного. Насколько можно судить по отчету об этом собрании<sup>104</sup>, недоброжелательные голоса были на нем слышнее, чем дружественные. С ожесточенной критикой новой работы выступили музыковеды С. Скребков<sup>105</sup>, Т. Ливанова, И. Нестьев, композитор Д. Кабалевский, а также оба главных героя кресто-

---

<sup>102</sup> Справедливости ради надо отметить, что табу на произведения Шостаковича, содержащие еврейские мотивы, в последние годы сталинщины не было абсолютным. Так, в апреле—мае 1952 г. Шостакович, Д. Ойстрах и С. Кнушевицкий исполняли Трио, соч. 67, в Москве, Ленинграде и Киеве (Месхишвили 1995, с. 470).

<sup>103</sup> Формально сборник делится на два тома, по 12 прелюдий и фуг в каждом. Последовательность отдельных прелюдий и фуг в сборнике такая же, как и в цикле прелюдий, соч. 34, то есть соответствует структуре квинтового круга тональностей от до мажора до ре минора.

<sup>104</sup> Дискуссия 1951.

<sup>105</sup> Свое отрицательное мнение о большинстве пьес сборника он подтвердил и развил в статье: Скребков 1953.



вого похода, предпринятого против Шостаковича в 1948 году, — секретари СК В. Захаров и М. Коваль. Отчет не дает полного представления о том, кто и как пытался противостоять этой новой атаке на Шостаковича. В нем констатируется, что композиторы Н. Пейко, Г. Фрид, Ю. Свиридов, Ю. Левитин, пианистки М. Юдина, Т. Николаева «и другие» выступили «с положительной оценкой новых прелюдий и фуг»; при этом Юдина и Левитин обвиняются в «реваншистском стремлении протащить давно осужденные формалистические идеи»<sup>106</sup>. Резюме дискуссии — очевидно, отражающее точку зрения руководства СК и высших идеологических инстанций — гласит: «Появление этого полифонического цикла заставляет говорить о том, что не все прежние заблуждения до конца преодолены Шостаковичем. <...> Есть в <...> сборнике <...> огорчительные примеры, когда композитор, как будто забыв об истекшем, столь плодотворном для него, творческом трехлетии, возвращается к формалистическим тенденциям прошлых лет. <...> Огромный труд, затраченный <...> на создание этих 48 сложных полифонических пьес, по всем данным не увенчался должным художественным успехом. Несколько отдельных удачных прелюдий и фуг <...> не меняют общего направления цикла в целом. Это направление не соответствует сегодняшним запросам и вкусам советского слушателя. <...> Хотелось бы, чтобы современное советское мироощущение, уже победившее во многих произведениях Шостаковича, окончательно восторжествовало во всем его будущем творчестве»<sup>107</sup>.

Несмотря на неблагоприятную атмосферу, сложившуюся вокруг опуса 87, он не разделил судьбу Первого скрипичного концерта, цикла «Из еврейской народной поэзии», Четвертого квартета и смог прозвучать еще до начала «оттепели». Премьера 24 прелюдий и фуг состоялась в Ленинграде в декабре 1952 года<sup>108</sup>, исполнительницей была Т. Николаева — лауреат первой премии юбилейного лейпцигского конкурса. Особую привязанность к этому произведению пианистка сохранила до конца жизни; именно прелюдии и фуги Шостаковича составляли программу ее последнего выступления (Сан-Франциско, ноябрь 1993 г.).

---

<sup>106</sup> Дискуссия 1951, с. 58.

<sup>107</sup> Там же, с. 55—56.

<sup>108</sup> Еще раньше, в ноябре 1951 г., Шостакович впервые публично исполнил в Ленинграде четыре прелюдии и фуги; в течение последующих месяцев он неоднократно играл отдельные пьесы в других городах СССР. Примерно тогда же отдельные прелюдии и фуги вошли в репертуар некоторых других пианистов; см., например: Милютин 1952, с. 94—97, где сообщается об исполнении трех прелюдий и фуг Э. Гилельсом в Финляндии. В начале 1952 г. опус 87 был опубликован издательством «Музгиз».

Сама собой напрашивается трактовка сборника<sup>109</sup> как опуса по преимуществу неоклассицистского. В фугах с подчеркнутой педантичностью соблюдаются, по существу, все основные правила жанрового этикета, сложившегося еще в XVIII веке. Каждая из фуг открывается одностольно изложенной темой, после чего следует реальный или тональный ответ, находящийся в кварто-квинтовом соотношении с этой темой (единственное исключение — Фуга си-бемоль мажор, № 21, где ответ первоначально вступает терцией ниже темы). Большинство тем начинается с первой, меньшая часть — с пятой, и только одна (в Фуге фа-диез минор, № 8) — с третьей ступени. Большинство тем содержит каданс на первой ступени. Противосложения, появившиеся в экспозиции, затем чаще всего удерживаются при последующих проведениях темы (за возможным исключением стретт, сосредоточенных ближе к концу фуги). Во всех фугах проведения тем чередуются с интермедиями, причем самая обширная интермедия, согласно баховской традиции, чаще всего помещается непосредственно перед репризным разделом<sup>110</sup>. Инвентарь приемов преобразования тематических структур в большинстве фуг, строго говоря, не слишком богат; так, тема в противодвижении используется только в Фуге № 9 ми мажор, контрапункт темы в основном виде и темы в уменьшении — только в большом заключительном стретт-ном разделе (после такта 117) Фуги № 13 фа-диез мажор, контрапункт темы в основном виде и темы в увеличении — только в стреттных разделах Фуги № 15 ре-бемоль мажор (после такта 90), Фуги № 17 ля-бемоль мажор (после такта 62) и Фуги № 20 до минор (после такта 82). Сборник содержит лишь две двойные фуги: № 4 ми минор и № 24 ре минор (обе — с раздельной экспозицией тем); все остальные фуги одностольны. Фуги № 1, 4, 6, 10, 12, 15, 17, 18, 20, 22, 24 — четырехголосные, № 2, 3, 5, 7, 8, 11, 14, 16, 19, 21, 23 — трехголосные, № 13 — пятиголосная, № 9 — двухголосная. Фуги № 12, 17, 19 выдержаны в пятидольном размере; в Фугах № 15 и 16, реже в № 20 ритмическая регулярность нарушается частыми сменами метра (при этом в № 15 преобладают трехдольные, в № 16 и 20 — четырехдольные такты).

Многие прелюдии, подобно большинству пьес из опуса 34, наделены более или менее отчетливыми жанровыми признаками. Так, в Прелюдиях № 1, 6, 24 распознаются признаки сарабанды, в

---

<sup>109</sup> В применении к опусу 87 следует избегать термина «цикл», так как против его использования предостерегал сам автор. В своем выступлении на упомянутой дискуссии 1951 г. Шостакович «предупредил, что он рассматривает <...> сборник не как цельное циклическое произведение, а как серию пьес, не связанных между собой какой-либо общностью идеи»: Дискуссия 1951, с. 55.

<sup>110</sup> Задерацкий 1969, с. 208.

Прелюдии № 5 — менуэта или серенады (по фактуре она отдаленно напоминает «Гранаду» из «Испанской сюиты» Альбениса), в Прелюдии № 7 — жиги, в Прелюдии № 8 — польки, причем с явным клезмерским оттенком, в Прелюдии № 11 — сонатины, в Прелюдии № 13 — пасторали, в Прелюдии № 14 — монодии ориентального типа на органном пункте (по своей фактуре это, можно сказать, наименее фортепианная из всех пьес сборника), в Прелюдии № 15 — «различных трехдольных танцев, но более всего <...> вальса»<sup>111</sup>, в Прелюдии № 21 — этюда (*perpetuum mobile*) для развития беглости пальцев правой руки. Две прелюдии построены по своеобразному респонсориальному принципу: в № 3 угадываются признаки диалога между двумя воображаемыми участниками (это довольно комичное подражание «Двум евреям» Мусоргского, выполненное на русском интонационном материале), а в № 20 — между «хором» и «солистом». Прелюдии № 12 и 16 выполнены в форме вариаций на оstinatный бас<sup>112</sup>; в № 12 двенадцатитактная тема проводится девять раз (с интермедией между шестым и седьмым проведениями), тогда как № 16 включает пять вариаций, построенных несколько более свободно. В Прелюдиях № 2 и 10 Шостакович ближе всего подходит к продиктованному спецификой клавесина стилю письма, характерному для многих прелюдий Баха, где преобладает равномерное движение шестнадцатыми попеременно в правой и левой руках.

Музыкальный язык, тематизм, форма прелюдий и фуг подробнейшим образом проанализированы в обширном труде А. Н. Должанского<sup>113</sup>. Существование этого труда, а также других ценных исследований, в которых опус 87 рассматривается с различных точек зрения<sup>114</sup>, избавляет нас от необходимости давать описания отдельных пьес, разбирать их форму, технические аспекты гармонии и полифонии и т. п. Достаточно обратить внимание на главные, фундаментальные особенности стиля прелюдий и фуг. Во-первых, ладовую основу практически всех пьес сборника составляют, строго говоря, не мажор и минор, а натуральные мелодические лады; в своем наиболее чистом, незамутненном виде ладовый колорит сборника представлен в Фуге № 1 до мажор, тема которой проводится во

<sup>111</sup> Должанский 1963, с. 126.

<sup>112</sup> Согласно А. Должанскому (Там же, с. 120, 139), первая из них — пассакалья, вторая — чакона. Возможно, эта дифференциация основана на том, что Прелюдия № 12 открывается одноголосным проведением темы в левой руке, тогда как в Прелюдии № 16 экспозиция темы как таковой специально не выделена.

<sup>113</sup> Должанский 1963 (в 1970 г. работа была переиздана).

<sup>114</sup> Николаева 1967; Задерацкий 1969, с. 150 и след.; Дельсон 1971, с. 144 и след. Из работ западных авторов заслуживает внимания соответствующий раздел статьи: Стивенсон 1982.

всех семи натуральных ладах от всех семи ступеней белоклавишного звукоряда (в фуге нет ни одного знака альтерации). В других пьесах широко использованы «авторские» лады Шостаковича с пониженными, раздвоенными, реже повышенными ступенями. В экспозиционных разделах фуг используются преимущественно ионийский и эолийский лады, остальные мелодические лады имеют главным образом «разработочное» значение. Благодаря подбору соответствующих натуральных ладов, а также обилию плагальных кадансов, тематизм многих пьес приобретает характерно русское наклонение (см., в частности, уже упомянутую Прелюдию № 3, Фугу № 4, Прелюдию № 9, Фугу № 10, Прелюдию и Фугу № 12, Прелюдию № 16, Фуги № 14, 17, 18, 22). В иных пьесах структура мелодических линий напоминает о симпатиях Шостаковича к еврейскому фольклору. Если в Прелюдии № 8 ощущается воздействие клезмерской музыки (фигуры «качания», «ямбические примы», механические повторы мотивов), то тема следующей за ней фуги, согласно И. Брауну, почти в точности заимствована из синагогального певческого репертуара<sup>115</sup>. Сама эта тема выдержана в эолийском ладу с пониженной септимой (пример 5.23); лады с пониженными ступенями господствуют на протяжении всей пьесы. Тему Фуги № 19 сближает с традиционной еврейской мелодикой пониженная (фригийско-локрийская) вторая ступень (пример 5.24). По мнению И. Брауна<sup>116</sup>, отчетливо еврейским характером наделена вторая тема Фуги № 24 с ее «ямбическими примями» (пример 5.25).

Во-вторых, в большинстве фуг применен единый композиционный план<sup>117</sup>. «Архетипическая» фуга Шостаковича складывается из четырех основных разделов. Первый раздел — экспозиционный: проведения темы в главной тональности и в тональности пятой ступени. Далее следует первый раздел средней части: проведения в «иноладовых» тональностях близкой степени родства. Во втором разделе средней части тема проводится в далеких тональностях. Наконец, в заключительной части тема проводится преимущественно в главной, а также в субдоминантовых или окружающих главную тональностях, с применением стретт. В средней части фуги стретты не применяются, а число голосов обычно сокращается («неполноголосие»). Эта схема, с незначительными отклонениями, уже была опробована Шостаковичем в фугах из Квинтета (где второй раздел средней части прерывался репризой тематического материала Прелюдии) и из «Песни о лесах»; она, можно сказать, представляет

<sup>115</sup> Браун 1985, с. 79—80.

<sup>116</sup> Там же, с. 76.

<sup>117</sup> Должанский 1963, с. 241.

собой такую же неотъемлемую черту его стиля, что и архетип *Modergato-Satz*, описанный в главе 3.

Выше говорилось о том, что опус 87 — это, строго говоря, не цикл (то есть не целостность, отдельные компоненты которой нанизаны на единый программный или сюжетный — в широком смысле — стержень), а сборник двухчастных «номеров», подобный «Хорошо темперированному клавиру». Соответственно, каждый отдельный двухчастный мини-цикл опуса 87 может быть исполнен отдельно от других. С другой стороны, в сборнике, взятом как целое, нащупывается нечто вроде драматургического треугольника, вершины которого составляют, соответственно, «интродукцию» (Прелюдия и Фуга № 1 до мажор), «кульминационную зону» близ точки золотого сечения (Прелюдии и Фуги № 15 ре-бемоль мажор, и № 16 си-бемоль минор) и торжественно-патетический «финал» (Прелюдия и Фуга ре минор).

«Интродукция» служит предельно наглядным введением в общую атмосферу сборника. Уже было сказано, что целиком белоклавишная Фуга до мажор — это своего рода вступительный «урок» на тему о натуральных мелодических ладах, которые выступают основой системы звуковысотных отношений во всех последующих фугах. Что касается Прелюдии до мажор, то она устанавливает иные — условно говоря, мировоззренческие — параметры сборника. Беглый разбор первого же восьмитакта пьесы (пример 5.26) позволит нам уяснить, что в данном случае имеется в виду. Восьмитакт совершенно отчетливо, согласно классицистскому канону, делится на два четырехтакта идентичной ритмической структуры. В первом четырехтакте, также в полном соответствии с классицистским архетипом периода повторного строения, проходит путь от тоники к доминанте. Однако эта заявка на классицистскую ясность оказывается обманчивой. Во втором четырехтакте, на фоне сохраняющегося исходного ритмического остова, признаки до-мажорности постепенно теряются, в конце концов вырождаясь в нечто полифункциональное, не поддающееся разумной классификации с точки зрения заявленной исходной тональности. Идеально классицистская тематическая идея под конец построения трансформируется в мучительную гримасу.

Если можно говорить о мировоззренческой основе опуса 87, то она включает в себя диалектику двух из пяти упомянутых выше (см. главы 3 и 4) компонентов творческого «Я» Шостаковича: «классического» и «современного». В данном случае речь может идти о взаимоотношении классицистской нормы и модернистского скепсиса. Первая представлена диатоникой, трезвучиями, функционально

ясными вертикальными сочетаниями, целостными, «закругленными» построениями, правильным голосоведением<sup>118</sup> и т. п., тогда как второй выражается в более или менее нарочитом искажении парадигм, символизирующих «потерянный рай» музыкальной культуры прошлого. Интенсивное переживание напряженности между «классическим» и «современным» полюсами, присущее в особенности так называемому неоклассицизму Стравинского<sup>119</sup>, до сих пор было скорее чуждо Шостаковичу (в этом смысле не составляет исключения и то его произведение, которое по типу письма наиболее близко музыке Стравинского — Вторая фортепианная соната). Правила игры, установившиеся после 1948 года, казалось бы, должны были исключить даже намек на подобное переживание со всеми его сложными культурологическими и экзистенциальными подтекстами. Тем не менее в своем опусе 87 Шостакович кое-где достаточно откровенно нарушил эти правила, причем сделал это почти исключительно на уровне тонких, но часто весьма красноречивых штрихов. К ним принадлежит и начальный период Прелюдии до мажор, от которого ведут нити к другим типологически сходным деталям, рассыпанным по всему сборнику. Полистав ноты, читатель обнаружит многие из них невооруженным глазом.

В паре мини-циклов, представляющих «кульминационную зону», поляризация «модернистского» и «классицистского» начал достигает максимума. Фуга ре-бемоль мажор — безусловно самая «модернистская» в сборнике, Фуга си-бемоль минор — самая «классицистская». Фуга № 15 — самая быстрая (*Allegro molto*, 138 трехчетвертных тактов в минуту), Фуга № 16 — самая медленная (*Adagio*, 54 четверти в минуту). Фуга № 15 — самая громкая и резкая (единст-

---

<sup>118</sup> Стоит заметить, что в системе полифонического письма Шостаковича понятие «правильное голосоведение» включает редкие октавные и квинтовые параллелизмы.

<sup>119</sup> Здесь стоит вспомнить, что в то время, когда Шостакович работал над своим опусом 87, Стравинский дописывал оперу «Похождения повесы» — произведение, которое на одном из уровней интерпретации может быть прочитано как горестное признание современного художника в своей неспособности создавать ценности, не отравленные иронией или, лучше сказать, пороком всеобъемлющего экзистенциального сомнения. Обоснование такой интерпретации я дал в одной из своих прежних работ (Акопян 1995, с. 166 и след.); здесь нет смысла к этому возвращаться. Замечу только, что в качестве особенно показательного примера в моей работе приводилось оркестровое вступление к арии главного героя из второго акта, начинающееся в полном смысле слова по-моцартовски, в чистейшем си-бемоль мажоре, но уже с третьего такта «деградирующее» примерно в том же направлении, что и Прелюдия № 1 Шостаковича. На материале других произведений Стравинского присущая этому мастеру склонность к игре со стилистическими парадигмами музыки прошлого была глубоко проанализирована А. Г. Шнитке, который обозначил ее термином «парадоксальность»: Шнитке 1973.

венная на всю пьесу динамическая ремарка, помещенная в ее начале, гласит: *ff marcatisimo sempre al fine*). Фуга № 16 — самая тихая и напевная (ее начальная и также единственная динамическая ремарка имеет прямо противоположный смысл: *pp legatissimo sempre al fine*). Сама собой напрашивается аналогия со строением кульминационных зон в некоторых крупных произведениях Шостаковича, где вслед за громким, динамическим *Höherpunkt*'ом, локализованным близ точки золотого сечения, следует кульминация тихая и медитативная.

Четырехголосная Фуга ре-бемоль мажор в некоторых отношениях возвращает к периоду между «Носом» и Четвертой симфонией, когда для стиля Шостаковича были характерны «эристические» тенденции. «Эристичен» (то есть — напомним еще раз значение этого термина по Д. Гойовы — по существу недействителен, поскольку лишен внутреннего интегрирующего стержня) ее метр: при том, что он часто меняется, перемены носят преимущественно «глазной» характер, ибо характер письма, подчеркнутый ремаркой *marcatissimo*, предполагает трактовку каждой длительности как ударной<sup>120</sup>. В значительной степени «эристичны» и такие параметры языка фуги, как тональность (ср. пример 5.27а, где показана тема фуги, которая поначалу разворачивается как всеинтервальная додекафонная серия) и даже полифония (в примере 5.27б показан весьма характерный фрагмент начала стреттного раздела, формально представляющий собой контрапункт темы в основном виде и темы в увеличении)<sup>121</sup>. Фуга изобилует «эристическими модуляциями», то есть «скольжениями или прыжками от тональности к тональности через сдвиги или сопоставления, через неожиданные или необычные повороты». Соответственно, «частности производят тональное впечатление, но взаимосвязь целого <...> делает тональность недействительной»<sup>122</sup>. Только ближе к концу музыка несколько «дисциплинируется», и целое завершается абсолютно внятным кадансом в ре-бемоль мажоре, который в контексте целого производит гротескное впечатление. Под стать Фуге и предпосланная ей Прелюдия, в тематизме которой активно эксплуатируется семантика ямбических ходов от

<sup>120</sup> Ср.: Должанский 1963, с. 130. Этой фуге вполне можно было бы «переадресовать» знаменитую авторскую ремарку к «Рэгтайму» из фортепианной сюиты П. Хиндемита «1922»: «Забудь обо всем, чему тебя учили на уроках фортепиано. <...> Играй эту пьесу стихийно, но всегда строго в ритме, как машина».

<sup>121</sup> Ср.: «Пианисту здесь необходимо подчеркнуть полифоническое начало, обнаружить верхний пласт как тему. Ясно показать линейную напряженность верхнего пласта не так легко из-за отрывистого сессо аккордов и пауз»: Задерацкий 1969, с. 261.

<sup>122</sup> Гойовы 1986, с. 560—561 (процитированная характеристика относится к гармоническому языку некоторых прелюдий из соч. 34).

доминанты к тонике. В невинно-шутливом начале пьесы (см. пример 5.28) эти ходы выглядят совершенно иначе, чем в ее громогласном конце, где они привычно трансформируются в символ императивной силы. Заключительный каданс фуги — не что иное, как возвращение к данному элементу тематизма прелюдии: приходится воззвать к силе, чтобы установить порядок<sup>123</sup>.

Си-бемоль-минорный мини-цикл, во всех отношениях противоположный ре-бемоль-мажорному, открывается прелюдией в форме чаканы. Первое проведение ее темы (которое можно трактовать и как первую вариацию) показано в примере 5.29; в структуре темы обращает на себя внимание сдвиг в диззную сферу в восьмом такте — великолепный штрих, достойный лучших мастеров эпохи барокко, когда подобные лаконичные сдвиги служили средством для передачи сильных аффектов<sup>124</sup>. За первой вариацией следуют еще четыре, с небольшой интермедией между предпоследней и последней вариациями. Трехголосная фуга сочинена на богато орнаментированную тему (пример 5.30), в которой есть что-то от тематизма тихих минорных кульминаций больших вариационных циклов Баха и Бетховена — *Adagio* (№ 25) «Гольдберг-вариаций», *Largo molto espressivo* (№ 31) Вариаций на вальс Диабелли. По степени диатоничности Фуга си-бемоль минор сопоставима только с первой, до-мажорной. До тридцать шестого такта в ней нет ни одного знака альтерации, и лишь на протяжении тактов 37—41 (согласно описанной выше схеме архетипической фуги Шостаковича — во втором разделе средней части) развитие протекает в сфере четырех-бемольного звукоряда, то есть не выходит за рамки тональностей ближайшего родства. Знаков альтерации нет и в стреттном разделе Фуги (такты 42—65), а в ее коде (такты 66—72) устанавливается чистейший, просветленный си-бемоль мажор. Необычайно высока и мера консонантности Фуги; в ней, по существу, нет ни одного диссоциирующего созвучия, которое не было бы вовремя разрешено по всем правилам хорошего голосоведения. Руку Шостаковича как композитора XX века выдает главным образом использование натуральных ладов, а также переменный метр, который, впрочем, из-за крайне медленного темпа вянут скорее для глаза, чем для уха. Так или иначе, в Прелюдии и Фуге № 16 первозданное дыхание «потерянного рая» ощущается сильнее, чем в других номерах сборника.

<sup>123</sup> Ср.: «Неистово-буйное движение “усмиряется”, словно стянутое “ловко наброшенной петлей”» (Должанский 1963, с. 138).

<sup>124</sup> В музыкально-риторической терминологии XVII—XVIII вв. за ними закрепилось название *pathoroiia* — «возбуждение страстей».



Наконец, Прелюдия и Фуга ре минор — это импозантный, несколько внешний финал целого. В тактах 31—35 Прелюдии (пример 5.31) появляется тематический элемент, родственный квартовому мотиву Прелюдии № 15 (см. еще раз пример 5.28, такты 7—10); вскоре он станет основой первой темы фуги. Четырехголосная Фуга, как уже было сказано, содержит две темы, то есть формально принадлежит к самым сложным в сборнике. По объему она значительно превосходит первую двойную фугу сборника — № 4, — но по степени концентрации тематизма и реальной сложности полифонической структуры уступает не только ей, но и некоторым другим фугам. В ней не используются сочетания различных ритмических вариантов тем, нет магистральных стретт, двойных канонов<sup>125</sup>; начиная с экспозиции второй темы (после такта 112) практически исчезает реальное четырехголосие. Упрощение полифонии сопровождается ускорением темпа и нарастанием объема звучания. Весь обширный заключительный ре-мажорный апофеоз (такты 261—297, *Maestoso*) выполнен в многоэтажно-аккордовой, «колокольной» (в духе Рахманинова) фактуре и завершается дважды повторенной императивной ямбической квартой — почти как Пятая симфония<sup>126</sup>.

Запоминающийся тематизм и эффектная концовка обеспечили последнему номеру сборника большую популярность, которая отчасти заслонила достоинства некоторых других пьес — не столь выигрышных, но, быть может, более содержательных. Впрочем, оценивать отдельные прелюдии и фуги с точки зрения их сравнительных достоинств и недостатков — занятие бесполезное и ненужное. Каково бы ни было наше субъективное отношение к качеству музыки, мы должны по достоинству оценить тот факт, что на унылом исходе сталинщины Шостакович создал произведение, предназначенное — если не бояться громких слов — для вечности. Этот творческий подвиг стоит всех реальных и мнимых «фиг в кармане», на которых так охотно концентрируют свое внимание любители политизированных истолкований его музыки.

\* \* \*

За полтора года после завершения прелюдий и фуг Шостакович не написал ничего серьезного. Его продукция большей части 1951 и 1952 годов ограничивается позициями, предназначенными для легкого сбыта (Десять поэм, соч. 88, для смешанного хора *a cappella* на слова

<sup>125</sup> Для сравнения: последняя, самая сложная стретта Фуги № 4 (такты 111—115), выполнена — как того требует логика двухтемной фуги — в форме двойного канона (в терцию); четные голоса ведут первую тему фуги, нечетные — вторую.

<sup>126</sup> Ср.: Лейе 1997, с. 43.

безвестных революционных поэтов конца XIX — начала XX века<sup>127</sup>, обработки русских народных песен для хора с фортепиано и флейты с фортепиано, музыка к печально знаменитому фильму «Незабываемый 1919-й», соч. 89, уже упомянутая кантата «Над Родиной нашей солнце сияет», соч. 90)<sup>128</sup>. Только в **Пятом струнном квартете** Си-бемоль мажор, соч. 92, сочиненном в сентябре—октябре 1952 года, композитор снова взялся за решение более достойных творческих задач.

В квартете три части, следующие друг за другом *attacca*: 1. *Allegro non troppo*; 2. *Andante—Andantino*; 3. *Moderato—Allegretto—Andante*. Он продолжает линию «ансамблей финала», к которой принадлежал и предыдущий Четвертый квартет. По сравнению с Четвертым, в Пятом квартете предписания «теории бесконфликтности» нарушаются значительно откровеннее. Вместе с тем приемы организации больших и малых конфликтов в этом произведении отличаются, на мой взгляд, некоторой шаблонностью. Несколько затянутая «интонационная фабула» квартета не содержит ничего такого, что не было бы хорошо известно по прежним опусам Шостаковича.

Формы первой и второй частей абсолютно прозрачны: первая — соната с разработкой, вторая — соната без разработки. Начальная тема первой части (пример 5.32) складывается из двух характерных для стиля Шостаковича элементов: восходящих хроматических «жестковатых ходов» и мотива с уменьшенной квартой, уже знакомого нам по скерцо Первого скрипичного концерта (см. еще раз пример 5.3). Она сообщает музыке динамический импульс (пользуясь популярным в наши дни жаргоном — «драйв»), который сохраняет свою действенность на протяжении всей части. Эта весьма удачно найденная тематическая идея, подобно рефрену, пронизывает всю много-темную главную партию и весь обширный по объему разработочный раздел. Как это часто бывает у Шостаковича, диалектика сонатной формы организуется в значительной степени средствами метра: четырехдольному размеру главной партии противопоставлен трехдольный размер побочной (пример 5.33). В заключительной партии, а также в коде четный и нечетный размеры образуют биметрическое сочетание (в его двудольном компоненте местами распознается отдаленное эхо «мотива нашествия» из Седьмой симфонии); в одном из центральных эпизодов разработки (после ц. 22) трехдольная тема насильственно «втискивается» в четырехдольный размер, теряя при этом свою вальсообразную элегантность и

---

<sup>127</sup> Впрочем, некоторые современные комментаторы оценивают это произведение весьма высоко и усматривают в нем антитоталитарную направленность и особого рода глубинную религиозность. См., например: Тевосян 1997, с. 156—157.

<sup>128</sup> В этот же период Шостакович сравнительно много концертировал в различных городах СССР, в том числе с Квartetом им. Бетховена.

подчиняясь давлению перешедшего в новое качество, как бы «отяжелевшего», «раздувшегося» тематического материала главной партии (к похожему приему трансформации главной и побочной тем Шостакович прибегал еще в Первой симфонии). Пик «инфляции» тематизма главной партии<sup>129</sup> приходится на динамическую кульминацию части, совпадающую, как обычно у Шостаковича, с началом репризы (ц. 33), тогда как в коде, вновь в соответствии с давно установившимся обыкновением, основной материал главной партии «прощально» проводится под сурдину, в деликатно завуалированной форме. Здесь же, в коде, фигурирует малозаметное на поверхностный взгляд, но в своем роде совершенно удивительное новшество: Шостакович цитирует одну из тем финала Трио для фортепиано, кларнета и скрипки своей ученицы Г. Уствольской (в примере 5.34 эта тема приведена в оригинальном виде). Опус Уствольской, бескомпромиссно смелый по языку, писался в мрачном 1949 году без малейшей надежды на исполнение. Цитата из него естественно воспринимается как жест солидарности Шостаковича с духовно близким художником<sup>130</sup>. Два с лишним десятилетия спустя Шостакович вспомнит эту же тему в «Ночи» из вокальной Сюиты на слова Микеланджело.

Что касается второй части, то здесь трехдольный размер преобладает в главной партии, *Andante* (к сожалению, тематизм этого фрагмента мелодически довольно невыразителен), а побочная партия, *Andantino*, выдержана в двудольном размере. Начало побочной партии экспозиции показано в примере 5.35; побочные темы аналогичного рода, имитирующие отдаленное звучание медленного марша, уже встречались нам во второй части Первой симфонии (см. пример 1.12) и в первой части Шестой симфонии (пример 3.26). Стоит обратить внимание на тональное соотношение главной и побочной партий в экспозиции и репризе второй части. Главная партия экспозиции выдержана в си миноре с переменной пятой ступенью (то есть с локрийским наклоном), побочная партия — в си мажоре; в репризе си минору главной партии отвечает фа мажор побочной — тональность пятой низкой ступени, которая в системе гармонического языка Шостаковича близко родственна исходной. Возвращение к си минору наступает только в обширной коде, построенной на материале

---

<sup>129</sup> Не будем забывать про исходное значение слова «инфляция»: разбухание, увеличение в объеме.

<sup>130</sup> Исключительно высокая оценка Шостаковичем творчества Уствольской засвидетельствована многими источниками. Отношение Шостаковича к своей ученице напоминало отношение Шёнберга к Веберну; ср.: Суслин 1996, с. 141—142. Возможно, сходство между начальной идеей квартета и одним из центральных мотивов другого произведения Уствольской — Первой сонаты для фортепиано (1947) — также не является случайным.

главной партии. Давно Шостакович не писал до такой степени облегченных, откровенно «интермедийных» медленных частей.

Финал по форме несколько сложнее первых двух частей. Он содержит довольно обширные вступление (*Moderato*) и заключение (*Andante*), между которыми располагается основной раздел, выдержанный в темпе *Allegretto* и сочетающий в себе черты рондо и сонаты с большой разработкой между вторым и третьим проведениями темы-рефрена. Во вступительном разделе господствует двудольный размер, в основном разделе — трехдольный; в разработке (после ц. 96) и заключительном разделе метр часто меняется. Тема-рефрен (она же тема главной партии) — вальс, скромное и довольно невинное обаяние которого при первом проведении слегка нарушается «ритмами Бориса Тимофеевича» в аккомпанирующих голосах (пример 5.36). По ходу разработки данная ритмическая фигура начинает вести самостоятельное существование, вследствие чего, как обычно у Шостаковича, до известной степени «демонизируется». Под конец разработочного раздела она приобретает значение самостоятельного тематического элемента, который несколько раз агрессивно вторгается в процесс «успокоения» музыки на подступах к репризе (она же — третье проведение рефрена) в ц. 117—118 (пример 5.37). Этот прием предвосхищает более знаменитый случай использования «ритма Бориса Тимофеевича» в аналогичной функции в предпоследней, четвертой части Восьмого квартета (1960). На пространствах разработки (а затем и репризы) несколько раз напоминает о себе еще один старый знакомый — «мотив жалобы». Одно из его центральных проводений (ц. 108) выглядит как реминисценция ключевого момента «интонационного сюжета» Пятой симфонии; о символических коннотациях этого момента, непосредственно предшествующего финальному апофеозу, много говорилось в главе 3 (пример 5.38, ср. с примером 3.17а). В тематизме финала есть и явные реминисценции последней части Восьмой симфонии; в частности, к ее заключению отсылает идиллическая ре-мажорная кода.

Рискну охарактеризовать Пятый струнный квартет как своего рода дайджест некоторых привычных для Шостаковича тематических идей, композиционных приемов и развязок — выполненный мастерски, но не слишком изобретательно и вдохновенно. Квартет оказался последним произведением, которое Шостакович создал, находясь в, так сказать, страдательной позиции по отношению к режиму<sup>131</sup>. До пятого марта 1953 года оставалось совсем немного времени.

<sup>131</sup> Пятый квартет разделил судьбу Четвертого, а также Скрипичного концерта и цикла «Из еврейской народной поэзии» в том смысле, что его публичное исполнение также стало возможным только с началом «оттепели». Впервые он прозвучал в Москве в ноябре 1953 г.; играл Квартет им. Бетховена.

## ГЛАВА 6

### ОТ ДЕСЯТОЙ СИМФОНИИ ДО ДВЕНАДЦАТОЙ СИМФОНИИ

Новая, послесталинская эпоха в музыке началась чуть раньше, чем в литературе. Первой ласточкой «оттепели» принято считать программную статью В. Померанцева «Об искренности в литературе», напечатанную в декабрьском номере журнала «Новый мир» за 1953 год. Но было бы несправедливо не отметить, что еще в ноябрьском номере «Советской музыки» появилась статья А. Хачатуряна, где маститый композитор выдвинул еретические, если не сказать революционные требования: «Настало время для пересмотра установившейся системы учрежденческой опеки над композиторами. Скажу больше: нужно отказаться от негодной практики вмешательства в творческий процесс композитора со стороны работников музыкальных учреждений (очевидно, последнее словосочетание следует понимать как эвфемизм, указывающий на руководство Союза композиторов и на курирующие его партийные инстанции. — Л. А.). Творческую проблему нельзя разрешить канцелярским, бюрократическим способом. <...> Больше доверия художнику — и он будет с еще большей ответственностью и свободой подходить к решению творческих проблем современности». И далее: «Союз композиторов должен обязательно проводить обсуждения новых произведений. <...> Пусть звучит самая острая, принципиальная, нелицеприятная критика. <...> Но пусть все это не носит “директивного” характера и пусть наши музыкальные учреждения не занимаются мелочной опекой композиторов. <...> Союз композиторов не должен принимать на себя функции непогрешимого “оценщика”». И наконец: «Мы твердо стоим на позициях реализма и народности. У нас нет и не может быть споров по вопросам идейного содержания советской музыки. <...> Но разве стиль социалистического реализма не развивается? Разве можно себе представить,

что творчество советских композиторов не будет развиваться в стилистическом отношении, что новые жизненные задачи <...> не будут вызывать поисков новых художественных форм?»<sup>1</sup>

Статья Хачатуряна, почти вызывающе смелая на фоне того, что писалось и печаталось в СССР в годы господства «теории бесконфликтности»<sup>2</sup>, дает некоторое представление об атмосфере, в которой назревало главное событие ранней «оттепели» в музыке — премьера Десятой симфонии Шостаковича ми минор, соч. 93. 17 декабря 1953 года симфония впервые прозвучала в Ленинграде, а 28 декабря — в Москве; оба раза дирижировал Е. Мравинский. К сочинению симфонии — своего первого произведения в данном жанре после вынужденного восьмилетнего перерыва<sup>3</sup> — Шостакович приступил менее чем за полгода до премьеры, в июле 1953 года; последняя точка в партитуре была поставлена 25 октября. В контексте поразительных событий, изменивших страну, новая непрограммная симфония недавнего отщепенца, откровенно перекликающаяся с его же Пятой и Восьмой симфониями и к тому же включающая в свой состав особый «сюжет» о приключениях мотива-монограммы DСH, прозвучала как вызывающий манифест индивидуализма.

В симфонии четыре части: 1. Moderato; 2. Allegro; 3. Allegretto; 4. Andante. Allegro. Первая часть во многих отношениях родственна начальным Moderato-Sätze Пятой и Восьмой, а отчасти и Седьмой симфоний. К ней в основном применимо весьма многое из того, что уже говорилось в связи с этими ее предшественницами (см. соответствующие разделы глав 3 и 4). Здесь также тематические группы экспозиции находятся в отношении относительно умеренного контраста; здесь также разработка богата драматическими перипетиями и в значительной части разворачивается по принципу динамического и психологического crescendo, которое вблизи точки золотого сечения всей части приводит к генеральной кульминации; здесь также реприза, по сравнению с экспозицией, усечена; наконец, здесь также кода велика по объему и складывается из постепенно угасающих реминисценций тем и мотивов главной и побочной партий.

---

<sup>1</sup> Хачатурян 1953, с. 10, 12.

<sup>2</sup> Судя по всему, она вызвала немалый переполох в рядах начетчиков. Немного времени спустя Хачатуряну пришлось отмежеваться от наиболее острых положений своей статьи, которые, по его словам, были восприняты кое-кем как «призыв к отказу от основных принципов социалистического реализма»: Хачатурян 1954, с. 3.

<sup>3</sup> В письме своему ученику К. Караеву от 6 июня 1947 г. Шостакович сообщил о начале работы «над 10-й [симфонией]»: Карагичева 1997, с. 207. Нет никаких оснований считать, что между неосуществленной «Десятой» 1947 г. и реальной Десятой 1953 г. существует какая-либо связь.

Экспозиция распадается на три больших тематических комплекса. Начало первого из них (условно — вступления)<sup>4</sup>, показано в примере 6.1, второго (главной партии) — в примере 6.2, третьего (побочной партии) — в примере 6.3. В отличие от того, к чему мы привыкли по многим другим сонатным формам Шостаковича, все три тематических комплекса выдержаны в одном и том же размере (3/4), но в разных темпах (соответственно, 96, 108 и 120 четвертей в минуту). Надо сказать, что наметившаяся в экспозиции драматургическая линия, связанная с переменами темпа при переходе от одного тематического комплекса к другому, не получает продолжения. С начала разработки (ц. 29) устанавливается темп 108 четвертей в минуту, который сохраняется вплоть до возвращения *tempo primo* в начале коды (ц. 65). Далеко не все дирижеры придерживаются этих авторских метрономических указаний.

Из примера 6.1 следует, что в *Moderato* Десятой симфонии нет структурно выделенного и тематически полноценно оформленного эпиграфа наподобие тех, которыми открывались первые части Пятой и Восьмой симфоний. Место эпиграфа здесь занимает двутакт, отчлененный от последующего изложения паузой. Его содержание ограничивается двумя «субмотивами», в совокупности очерчивающими контуры гармонического ми минора. Из этого простейшего зерна вырастает весь тематический комплекс вступления, и не только он; сопоставление примера 6.1 с примерами 6.2 и 6.3 позволяет заключить, что начальный трихорд заимствуется и разрабатывается темой главной партии, а траектория развертывания темы побочной партии в самом общем плане представляет собой «увеличенный» вариант опробованной в первых двух тактах модели центростремительного расширения изначально заданного диапазона. Забегая вперед, отметим, что интонация восходящего трихорда входит в состав некоторых тем последующих частей симфонии, выполняя, таким образом, до известной степени «лейтмотивную» функцию (правда, нельзя сказать, чтобы эта интонация была так же вездесуща, как известный нам и также трехзвучный мотив-«грудгештальт» Восьмой симфонии).

Симфония начинается с неопределенного, стремящегося к достижению некоей вершины и как бы спотыкающегося движения в низком регистре виолончелей и контрабасов (единственным более или менее очевидным прецедентом этой тематической идеи в творчестве самого Шостаковича служит, как ни странно, начало Второй симфонии — картина «темного хаоса»<sup>5</sup>). Подобный характер движения господствует до конца вступления (ц. 5), которое инструмен-

<sup>4</sup> См.: Орлов 1961, с. 257 и след.; Сабина 1976, с. 304 и след.

<sup>5</sup> Ср.: Фэннинг 1989, с. 10.

товано для одних струнных. Относительную формальную завершенность данному разделу сообщают возвращения исходного двутакта в ц. 2 и 4. Конфигурацию вступления в целом можно представить как последовательность трех волн развертывания этого интонационного зерна, причем внутри каждой из них процесс трансформации исходной идеи так или иначе устремлен в сторону «усугубления» минорности (на основании примера 6.1 читатель может составить представление о том, как это происходит в начале первой волны: в четвертом такте появляется пониженная пятая ступень, в девятом — пониженная вторая). Волны отделены друг от друга интермедиями хорального склада (см. такты 1—8 после ц. 1 и такты 1—5 после ц. 4). Забегая вперед, заметим, что короткие тихие интермедии сходного склада, только инструментованные уже для низких духовых, есть внутри главной партии (такты 1—7 после ц. 14) и незадолго до репризы побочной партии (такты 1—5 после ц. 55). Каждая из этих не предусмотренных сонатной схемой «хоральных» вставок — своего рода нозм<sup>6</sup> — знаменует собой внезапный сдвиг в сферу вневременной, возвышенной созерцательности, побуждающий вспомнить о некоторых медитативных страницах австро-немецкой музыки XIX века. Особенно характерен отрывок после ц. 14, где ансамбль из четырех валторн, трех тромбонов и тубы воспроизводит звучность ансамблей вагнеровских туб в медленных частях поздних симфоний Брукнера — см. пример 6.4 (в более кратком «хорале» из ц. 55 валторны заменены фаготами).

Начало главной партии (ц. 5) отмечено развернутым соло кларнета; контрапунктом к этому соло служит оставшееся от первого раздела равномерное движение четвертями. Драматургия развертывания новой тематической идеи также включает в себя сдвиг от исходного диатонического (в данном случае — натурального) минора к усугубленному минору (пониженная вторая и четвертая ступени в тактах 10—11) и обратно, но в данном случае тема оформляется не как «волна» с зыбкими, не вполне определенными контурами, а как достаточно ясный в структурном отношении шестнадцатитактный период, поддержанный тонической педалью. Главная партия, взятая как целое (от ц. 5 до ц. 17) образует замкнутую дугу, в точке золотого сечения которой (ц. 12) локализована весьма внушительная динамическая кульминация. Логика событий, приводящих к этой локальной кульминации, достаточно обычна для Шостаковича: собственно тема «прорастает» (используя термин В. В. Протопопова) производными, своего рода «побегами»<sup>7</sup>, которые, постепенно ум-

<sup>6</sup> Напомним еще раз, что нозма (греч. «мысль») — это специально выделенный островок аккордовой фактуры в потоке полифонического развертывания.

<sup>7</sup> Другой авторитетный исследователь обозначает аналогичные образования термином «темы-эмбрионы». См.: Бобровский 1961, с. 26 и след.; Он же 1967, с. 360 и след.



ножаясь и образуя производные более далеких порядков, увеличивают меру внутренней конфликтности музыкальной ткани; по достижении кульминации «побеги» мало-помалу свертываются и конфликт «рассасывается». В данном фрагменте необычно лишь то, что под конец раздела, после спада и уже упомянутой хоральной нозмы, наступает достаточно точная реприза первого соло кларнета. Такое строение главной партии необычно для Шостаковича. В первом приближении это так называемая песенная (однотемная трехчастная) форма, которую Шостакович чаще прибегает для побочных партий (в последних он, впрочем, также предпочитает избегать точных повторений).

В побочной партии (после ц. 17) «песенность» внезапно сменяется ярко выраженной «танцевальностью». Ее тема — меланхолический вальс<sup>8</sup>, в мелодической и гармонической структуре которого усугубленный минор присутствует с самого начала; тональность фрагмента, показанного в примере 6.3, логичнее всего было бы определить как си минор с пониженными или расщепленными четвертой, пятой, седьмой, а под конец периода и восьмой ступенями. Значительная часть побочной партии, подобно вступлению и главной партии, построена как более или менее замкнутая целостность: квазирондо с рефреном, несколько раз возвращающимся как в исходной (ц. 20 и 24), так и в других тональностях. В пределах побочной партии есть две волны генерального динамического подъема—спада: между ц. 21 и 24 (то есть еще в сфере господства основной тональности раздела) и между ц. 25 и 28. Технически подъемы и спады на этих участках выполнены с применением того же приема «прорастания» с последующим свертыванием.

Разработочный раздел, а вместе с ним и большая волна *crescendo*, охватывающая пространство между ц. 29 и 47, начинается с возврата к исходному типу движения — блужданию равномерными четвертями в басовом регистре (правда, здесь оно прерывается элементами второй темы главной партии и, по контрасту с начальными тактами симфонии, инструментовано только для низких духовых). Прием «прорастания» нового тематического материала эффективно действует на всем протяжении раздела, сочетаясь с привычным для

---

<sup>8</sup> Ср.: первая, вторая и третья темы экспозиции, «абсолютно не отягощенные орнаментикой или второстепенными деталями, наделены качеством своего рода архетипичности. В своем самом глубинном существе первая тема — это архетип “мысли” (неосязаемые, недифференцированные ритм и артикуляция), вторая тема — архетип “песни” (дыхание деревянного духового инструмента в сопрановом регистре, квазипоэтический метр), третья — архетип “танца” (слиговые пары нот, нанизанные на стандартный вальсовый аккомпанемент)»: Фэннинг 1989, с. 7—8.

разработок Шостаковича приемом «экстраполяции выразительных качеств». В результате совместного действия этих двух приемов в ц. 35 появляется сочетание, показанное в примере 6.5: тяжеломерно инструментованная и, соответственно, лишенная своей первоначальной вальсовой элегантности тема побочной партии, предваренная «мотивом жалобы», который в полном смысле слова «прорастает» из ее начальной интонации. Фоном для этого сочетания служит вариант той мелодической идеи, с которой начиналась симфония. По ходу разработки оно проходит еще трижды — в ц. 36, 41, 43 — с каждым разом меняя тембровое оформление, все больше и больше наливаясь тяжестью и при последнем проведении уподобляясь «потусторонним» предкульминационным страницам первых частей Пятой и Восьмой симфоний, о которых уже так много говорилось (см. пример 6.6, где обращают на себя внимание в особенности тавтологические повторы мотива в *Hauptstimme* и оstinатный ритм ударных). «Мотив жалобы» на этом участке претерпевает многозначительную эволюцию от своей обычной хореической («женской») формы к «мужской», активной форме, в которой средствами фразировки подчеркнуто тяготение слабой доли к сильной (чтобы получить представление о характере эволюции мотива, достаточно сопоставить его варианты, показанные в примерах 6.5 и 6.6).

Итак, разработка части в очередной раз реализует знакомый сценарий постепенной и в конечном счете весьма радикальной «брутализации»<sup>9</sup> исходного тематического материала. В отношении как психологической, так и физиологической убедительности результат не уступает тому, который был достигнут в Пятой и Восьмой симфониях. То, что следует за разработкой, также разворачивается по неоднократно опробованному и, несмотря ни на что, беспроектно эффективному сценарию. На гребне генеральной кульминации громогласно утверждается исходный трихордовый «лейтмотив» (драматургически это эквивалентно кульминационному «Weh! Weh!» Восьмой симфонии); кульминация сменяется долгим спадом, переходящим в усеченную и относительно прозрачно оркестрованную репризу; затем наступает обширная синтетическая кода, отмеченная, в частности, возвращением «мотива жалобы» в его исходном (хореическом) виде (см. такты 11—14 после ц. 67); наконец, фаза завершающего катарсиса (после ц. 69) отмечена постепенным исчезновением элементов «усугубленной минорности» и установлением чистого ми минора. Автор *Moderato-Sätze* Пятой, Восьмой, а теперь и Десятой симфоний мог бы применить к этим свои детищам

<sup>9</sup> Этот грубоватый, но выразительный термин впервые использован Р. Лэйтоном (Layton), автором статьи о симфониях Шостаковича в: Симпсон 1967. Цит. по: Фэннинг 1989, с. 35—36.

известную автохарактеристику А. Веберна: «Одно и то же во множестве различных облиций»<sup>10</sup>. Впрочем, первая часть Десятой, по сравнению с предыдущими симфоническими *Moderato-Sätze* Шостаковича, более нетороплива и экстенсивна — прежде всего потому, что все три главных тематических комплекса экспозиции оформлены в ней как относительно завершенные целостности, в рамках каждой из которых отчетливо выделяется свой рефрен. Многозначительные «ноэмы» подчеркивают тот аспект формы этого *Moderato*, который сближает ее с рондо и тем самым отчасти снижает меру интенсивности сонатной диалектики<sup>11</sup>. К неторопливой повествовательности — скорее, чем к концентрированному драматизму, — располагает и господствующий на протяжении части трехчетвертной размер.

Согласно конвенции, установившейся еще в XIX веке, за *Moderato-Satz* должно следовать оживленное скерцо или интермеццо. «Лендлер» Пятой симфонии, «*Nachtmusik*» Седьмой, марш Восьмой являли собой весьма яркий контраст по отношению к тем *Moderato-Sätzen*, которые им предшествовали. Вторая часть Десятой симфонии, *Allegro*, вносит более шокирующий контраст. Внешний облик ее первых тактов настраивает на музыку того же рода, что и марш из Восьмой симфонии (см. пример 6.7, ср. с примером 4.43е). Здесь, как и там, начальный тематический импульс представляет собой вариант исходного трехзвучного (в данном случае трихордового) «*Grundgestalt*-мотива», поданный в характерном «ритме Бориса Тимофеевича» и грубом четном размере; темп этого *Allegro*, однако, значительно быстрее, чем у аналогичной части Восьмой симфонии<sup>12</sup>, что делает его похожим не столько на марш, сколько на галоп. От начала и до конца части темп остается неизменным, квадратный размер меняется на трехдольный лишь в семи тактах из 356, динамика почти все время держится на форте или фортиссимо. Под влиянием «Свидетельства» в литературе последнего времени утвердился взгляд на вторую часть Десятой симфонии как на музыкальный портрет озверевшего диктатора, крушащего все на своем

<sup>10</sup> Веберн 1975, с. 63.

<sup>11</sup> Ср.: Сабинаина 1976, с. 305.

<sup>12</sup> В опубликованной партитуре Десятой симфонии фигурирует метрономическое обозначение 176 половинных нот в минуту. Д. Фэннинг считает эту цифру результатом опечатки (Фэннинг 1989, с. 39). В знаменитой записи 1967 г. под управлением Г. фон Караяна (DGG Galleria) выдержан темп, равный 176 четвертям в минуту (356 тактов длятся у Караяна чуть больше 4 мин); этот темп представляется оптимальным, поскольку он чрезвычайно быстр, но при этом абсолютно внятен. Напомним, что марш из Восьмой симфонии, согласно партитуре, должен идти в темпе 132 четвертей в минуту (что также значительно скорее темпа, принятого в большинстве записей).

пути<sup>13</sup>. Полемизировать с этим взглядом бессмысленно, однако нельзя не заметить, что в Allegro господствуют знакомые нам тематические элементы с устоявшимися «потусторонними» коннотациями. Помимо вездесущего «ритма Бориса Тимофеевича», жанровых признаков галопа и некоторых менее существенных деталей, следует указать на «мотив насилия», восходящий, как мы помним, к «Леди Макбет Мценского уезда»; он несколько раз внушительно напоминает о себе в ц. 75—76 (см. пример 6.8, ср. с примерами 2.9а—г, а также с «мотивом нашествия» из Седьмой симфонии и некоторыми другими уже встречавшимися конфигурациями), а затем и ближе к концу части, в ц. 92—93. Форма Allegro с большим трудом поддается умозрительному членению на разделы по схеме а—b—а (она воспринимается скорее как единое, нечленимое целое); в начале того раздела, который более или менее соответствует репризе (после ц. 87), тема «галопа» проходит в контрапункте со своим увеличением, выглядящим как некий загадочный диатонический *cantus firmus* — то ли намек на архаический молитвенный напев, то ли очередная «ноэма», смысл которой понятен только посвященным (фрагмент см. в примере 6.9). Несколько раньше, в ц. 82, у фаготов проходит малозаметный намек на *Dies irae* (см. пример 6.9а), в котором можно усмотреть предвосхищение этого *cantus firmus*. Драматургическая роль последнего определяется излучаемой им аурой принадлежности к миру каких-то весомых символических значений; таким образом, он заблаговременно вводит слушателя в атмосферу третьей части, до предела насыщенной многозначительными ассоциациями.

Автобиографический подтекст третьей части, Allegretto, настолько очевиден и настолько часто служил объектом комментариев, что я позволю себе быть кратким. По своей функции Allegretto замещает медленную часть, а по форме представляет собой — в первом приближении — рондо-сонату. Ее схема<sup>14</sup>:

ц. 100 А

ц. 104 В

ц. 110 А<sub>1</sub> (с элементами В)

---

ц. 114 С (помимо новой темы, порученной солирующей валторне, этот раздел содержит инструментованные для струнных реминисценции «ноэм» из первой части. — Л. А.)

---

<sup>13</sup> Ср.: Волков 1979, с. 107. Бойкий британский комментатор придумал для этого «портрета Сталина» неслыханное жанровое обозначение: «грузинский гопак»: Мак-Доналд 1990, с. 206.

<sup>14</sup> Приводится по: Фэннинг 1989, с. 48.

ц. 121 A<sub>2</sub>

ц. 127 B<sub>1</sub> (усеченный)

ц. 129 A<sub>3</sub> (квазиразработка, устремленная к кульминации, на гребне которой возникает напоминание о теме валторны из С)

ц. 139 Кода, основанная на темах С, А, В

Первые вхождения тем А, В и С показаны в примерах 6.10, 6.11, 6.12. Мотив-рефрен А с восходящим поступенным *incipit*-ом (который отчетливо «рифмуется» с начальными интонациями первых тем обеих предыдущих частей) и нисходящей уменьшенной квартой уже встречался в Первом скрипичном концерте и Пятом струнном квартете (см. примеры 5.3 и 5.32). Ядром мотива В служит монограмма DSCH, также предвосхищенная в Первом скрипичном концерте; здесь она появляется на фоне вальсового аккомпанемента и предваряется «ритмом Бориса Тимофеевича», который, наряду с нисходящей уменьшенной квартой ми-бемоль — си-бекар (с проходящим до), обеспечивает ее тематическую преемственность от рефрена. По ходу части рефрен и мотив DSCH ведут себя так, как надлежит тематическим образованиям в рамках динамичной рондосонатной формы, то есть активно взаимодействуют друг с другом, деформируются, распадаются на части, подвергающиеся секвентному развитию и т. д. Что касается третьего мотива, то он, подобно знаменитому мотиву английского рожка из «Облаков» Дебюсси, остается неизменным в высотном и ритмическом (если не считать второстепенных деталей), равно как и в тембровом отношениях; все его 12 вхождений, неравномерно распределенных по тексту части (семь в разделе С, два в A<sub>3</sub> и три в коде), поручены одному и тому же тембру валторны. Этот мотив неоднократно смущал комментаторов своей «сфинксоподобной» загадочностью. Одни усматривали в нем нечто ностальгически-пасторальное, другие — прямую реминисценцию мотива, фигурирующего в ц. 6 Третьей, «Первомайской» симфонии и повторяющего, в свою очередь, начало «Песни о земле» Малера. Все это, однако, не способствовало прояснению смысловой функции валторнового мотива в контексте автобиографической программы части. Стоит процитировать красноречивое высказывание одного из исследователей: «Как было бы удобно, если бы удалось каким-нибудь образом доказать, что мотив EAEDA — это музыкальная подпись, дополнительная по отношению к DSCH»<sup>15</sup>. Наконец, в одной из относительно недавних публикаций были поставлены необходимые точки над *i*; выяснилось, что мотив, о котором идет речь, действительно представляет собой род «музыкальной подписи», а точнее — символическую монограмму

<sup>15</sup> Там же, с. 52.

бывшей ученицы Шостаковича по имени Эльмира (Назирова): E—L(a)—Mi—R(e)—A<sup>16</sup>. В течение 1953-го композитор активно переписывался с Э. Назировой; авторский «ключ» к расшифровке мотива EAEDA содержится в письме от 29 августа<sup>17</sup>.

Обнародование этого документа прояснило картину взаимоотношений главных мотивов Allegretto. Сознвая, что меня могут упрекнуть в вульгаризации музыки, попытаюсь тем не менее описать эту картину на языке символов аналитической психологии К. Г. Юнга<sup>18</sup>. Мотив DSCH представляет мужское, активное, развивающееся и изменяющееся начало, «ян», тогда как мотив EAEDA — женское, пассивное, неизменное начало, «инь». С точки зрения формы в целом мотив-рефрен выглядит как еще не вполне оформившаяся или неполноценная версия мотива DSCH, что подчеркивается его метроритмической двусмысленностью; как отмечает Д. Фэннинг, из-за отсутствия отчетливо выраженных метрических опорных точек по меньшей мере первые 7—8 тактов не воспринимаются слушателем как трехдольные<sup>19</sup> (напомню, что мотив DSCH заявляет о себе в ярко выраженном ореоле вальса). Иначе говоря, «мужские» мотивы А и В, будучи родственными и развивающимися, противопоставляются «женскому» мотиву С, который не имеет с ними ничего общего и к тому же не подлежит развитию. Все мотивы, взятые в совокупности, образуют триаду, аналогичную архетипическому юнгианскому треугольнику «Я»—«анима»—«тень», где «Я» — ядро обладающей самосознанием личности, «анима» (душа) — идеальный женственный аспект психической реальности, а «тень» — низшая, неполноценная, «осколочная», отчасти инстинктивная часть личности. В кульминационной зоне части (ц. 134—136) мотив-«тень», в результате ряда преобразований выродившийся в примитивно выдалбливаемую ритмическую фигуру, весьма картинно пытается раздавить мотив-«Я» своей тяжестью (на юнгианском языке такое вторжение «теневого» содержания психики в сферу сознания называется инвазией), тогда как мотив-«анима» царит над этой борьбой, не принимая в ней участия<sup>20</sup>.

<sup>16</sup> Кравец 1996.

<sup>17</sup> Там же, с. 231.

<sup>18</sup> Современная литература изобилует образцами анализа музыкальных произведений в терминах глубинной психологии (Фрейда, Юнга). Чаще всего эти анализы примитивны и вульгарны. Тем не менее музыковедам, по-видимому, не следовало бы вовсе отказываться от глубинно-психологической методологии, ибо она имеет непосредственное отношение к некоторым фундаментальным общечеловеческим константам мышления и поведения. Свои соображения на эту тему я изложил в статье: Акопян 1999.

<sup>19</sup> Фэннинг 1989, с. 49.

<sup>20</sup> Убедительная и не противоречащая только что изложенной глубинно-психологическая интерпретация третьей части Десятой симфонии выдвинута М. Д. Сабини-

Конфликт, однако, оканчивается ничем. Кода являет собой картину взаимно безразличного сосуществования трех персонажей; адекватным символом неразрешенности конфликта служит последний аккорд, басовый тон которого соответствует тональности обоих «мужских» мотивов, тогда как надстроенное над ним трезвучие — тональности мотива-«анимы» (пример 6.13; замечу в скобках, что по характеру письма этот отрывок обнаруживает известное сходство с некоторыми страницами Дебюсси, чьи формы часто завершаются аналогичными «перечислениями» основных тематических идей в амбивалетном гармоническом контексте и прозрачной, отчетливо дифференцированной фактуре).

Оживленный финал симфонии, предваренный обширным вступлением *Andante*, нередко критиковался за недостаточную ясность концепции или, наоборот, за слишком однозначную концепцию (с точки зрения ортодоксальных советских комментаторов 1950-х, ему недоставало оптимизма, а многим критикам из «большого мира» он казался чрезмерно, по-советски бездумно-жизнерадостным), за слабо выраженную логическую связь с тремя первыми частями, за банальность тематического материала. В этом отношении он разделил судьбу финалов Пятой и Восьмой симфоний, в которых многие критики разных направлений усматривали те же дефекты — либо по отдельности, либо в тех или иных пропорциях. Разбирая Пятую и Восьмую симфонии, я всячески старался подчеркнуть, что финалы обоих этих произведений абсолютно органичны и, следовательно, ни в коей мере не заслуживают подобного рода упреков. Примерно то же можно сказать и о финале Десятой. «Простоватому» тематизму *Allegro* противостоит тематизм медленного вступления с его проникновенными *solī* духовых, которые живо напоминают аналогичные *solī* в первой и предпоследней частях Восьмой симфонии; ближе к концу вступления (ц. 152, дуэт флейты и кларнета) проскальзывает отдаленная реминисценция начального дуэта кларнетов из «Первомайской». Квинтово-секундовые ходы в этом отрывке ассоциативно связаны с мотивом EAEDA и готовят тему *Allegro* с ее характерным восходящим ямбическим зачином (см. пример 6.14). Примерно до точки золотого сечения *Allegro* разворачивается по

---

ной (см.: Сабинина 1997а, с. 217). Отталкиваясь от работы известного в 1920-х гг. психоаналитика И. Ермакова о Гоголе, исследовательница трактует «механические», «назойливые» повторы мотива-монограммы DSCH по аналогии с болезненной склонностью Гоголя «к продолжительному созерцанию себя в зеркале» и многократному повторению своего имени; эта склонность, по Ермакову, связывается «с чувством чуждости, странности, омерзения по отношению к себе» (оставаясь в рамках юнгианской терминологии, можно было бы говорить о патологической тенденции «Я» к самоотождествлению с «тенью»).

обычному для быстрых финалов Шостаковича плану, более или менее в рондо-сонатном русле. Помещенный близ точки золотого сечения кульминационный эпизод являет собой зону господства «принципа удовольствия», воплощенного в виде многоэтажного остинато (к этому мы также успели привыкнуть). Все это, в общем, стандартно и не ново (в духе финала Шестой симфонии и менее интересно, чем в финале Девятой); интересный поворот сюжета возникает в момент генеральной кульминации (ц. 184), когда остинато преодолевается внезапным вторжением мотива DSCH (который в финале пока не напоминал о себе) на предельном фортиссимо. Дальнейшее проходит под знаком активного, настойчивого утверждения этого мотива; его отчетливо выраженный до-минорный колорит служит мощным источником напряжения, поскольку противоречит тенденции к установлению основной тональности симфонии — ми минора — на ее последних страницах (своего пика напряжение достигает в коде, за несколько тактов до конца, где мотив-монограмма становится материалом для остинатной фигуры в партии литавр). Удивительно, что в некоторых современных работах финальное Allegro Десятой симфонии — этот психологически абсолютно правдивый жест мрачного и злорадного торжества (собственно говоря, чего же еще можно было ожидать от Шостаковича в 1953 году?) — все еще квалифицируется как «веселое, простое и полное юмора»<sup>21</sup>.

\* \* \*

В начале 1954 года музыканты Москвы оживленно обсуждали новый опус Шостаковича. Партия сталинистов подвергла симфонию тому, что на их языке именовалось «острой, принципиальной, нелицеприятной критикой». Но на этот раз им не удалось добиться даже «ничьей», каковой, по существу, явился итог дискуссии 1951 года о Прелюдиях и фугах (объект дискуссии был признан в лучшем случае полуудачей, но запрета на его публичное исполнение не последовало). Впервые за несколько лет борцы с формализмом потерпели поражение.

Публикации в журнале «Советская музыка» за 1954 год доносят до нас глухое эхо вызванного симфонией шума. В мартовском и апрельском номерах отметились высокопоставленные чиновники, отвечавшие за идеологическую чистоту музыки: П. Апостолов (в то время сотрудник аппарата ЦК КПСС) и Б. Ярустовский (заведующий сектором культуры ЦК). В статье, озаглавленной «К вопросу о воплощении отрицательного образа в музыке»<sup>22</sup>, П. Апостолов привычно

<sup>21</sup> Майер 1994, с. 346.

<sup>22</sup> Апостолов 1954.



упрекнул Шостаковича в излишнем внимании к мрачным сторонам действительности и в недостаточно развитой способности показывать ее светлые стороны; по Апостолу, «отрицательные образы» Шостаковичу неизменно удаются, тогда как при воплощении положительных образов он, при всей искренности своих намерений, терпит неудачи. Ярустовский, превосходивший Апостола как по занимаемой должности, так и в интеллектуальном отношении, посвятил Десятой симфонии обширную статью<sup>23</sup>, в которой уделил значительное внимание разбору ее тематизма и формы<sup>24</sup>; в установочной же части статьи, мягко критикуя композитора за чрезмерно обостренный показ жизненных противоречий и индивидуализм, Ярустовский тем не менее признает за ним (как и за всяким другим советским художником) право на сомнения и колебания, печаль и грусть, на исповедальный тон и т. п. Резюме статьи гласит: Десятая симфония Шостаковича — произведение, «насыщенное большой мыслью, трепетным дыханием жизни». Важно, что эти слова вышли из-под пера одного из генералов идеологического фронта, сыгравшего, по-видимому, не последнюю роль в событиях 1948 года<sup>25</sup>. Можно себе представить, насколько они обескуражили тех, кто предвкушал очередную атаку на неисправимого индивидуалиста и формалиста.

Кульминацией событий вокруг симфонии стала дискуссия, состоявшаяся в Союзе композиторов и занявшая три дня марта—апреля. Судя по опубликованному отчету, она вызвала живейший интерес музыкальной общественности, «зал Центрального дома композиторов был переполнен»<sup>26</sup>. Дискуссия открылась лаконичным и довольно неуклюжим вступительным словом композитора<sup>27</sup>. Большинство участников прений — а среди них были как ученики Шостаковича и лица, близкие к нему (Л. Данилевич, Ю. Левитин,

---

<sup>23</sup> Ярустовский 1954.

<sup>24</sup> Любопытно, что о мотиве DSCH (который — напомним — прежде в музыке Шостаковича не использовался) Ярустовский пишет как о чем-то весьма прозрачном по смыслу: «Попевка на звуках D—Es—C—H <...> оказывается <...> своеобразным лейтмотивом, характеризующим героя симфонии» (Там же, с. 17). Любопытно также, что валторновый мотив третьей части (мотив-«анима») характеризуется в той же статье как «голос далекого друга» (Там же, с. 18). Очевидно, Шостакович не делал большого секрета из внемузыкального значения этих двух символов.

<sup>25</sup> Судя по тому, что пишут о Ярустовском советские справочники, свой пост в секторе культуры ЦК он занял в 1946 году, когда ему было 35 лет.

<sup>26</sup> Дискуссия 1954, с. 119.

<sup>27</sup> Нарочито самокритичные нотки, которыми изобилует речь Шостаковича, трактуются британским исследователем как тонко рассчитанное издевательство над аудиторией; см.: Фэннинг 1989, с. 6. Я далеко не убежден, что в намерения композитора, действительно, входило нечто подобное.

М. Вайнберг, Г. Фрид, К. Караев, Ю. Свиридов), так и влиятельные фигуры музыкального истеблишмента (Д. Кабалевский, Г. Хубов) — не скупилось на похвалы, пусть с оговорками, которых требовал стандартный ритуал. Враждебная Шостаковичу среда, еще недавно столь могущественная, теперь смогла выдвинуть против него лишь несколько тусклых фигур: с отрицательными отзывами о симфонии выступили знатоки марксистско-ленинской эстетики Ю. Кремлев<sup>28</sup> и В. Ванслов, музыковед К. Розеншильд, чьи публикации 1948—1949 годов отличались агрессивностью, чрезмерной даже по тем временам, и недавний удачливый соперник Шостаковича И. Дзержинский. Отчет о дискуссии, помещенный в «Советской музыке» (которую тогда редактировал Хубов), содержит недовольные комментарии по поводу их речей. Шостакович чувствовал себя победителем, о чем свидетельствует лаконичная фраза из письма И. Гликману от 7 апреля: «Дискуссия прошла оживленно и закончилась в мою пользу»<sup>29</sup>.

Славное начало «оттепели», озаменованное, помимо успеха Десятой симфонии, премьерами Четвертого и Пятого квартетов и надеждами — вскоре сбывшимися — на исполнение еще нескольких «задержанных» опусов<sup>30</sup>, обещало еще более славное продолжение. Однако годы с 1954 по 1958-й оказались наименее плодотворными во всей творческой жизни Шостаковича. Конечно, это отчасти объясняется драматическими личными обстоятельствами — смертью жены и матери, неудачной второй женитьбой. Однако нельзя не заметить, что формально продуктивность Шостаковича оставалась достаточно высокой: между окончанием Десятой симфонии и 1959 годом в его портфеле появилось двенадцать новых номеров опуса<sup>31</sup>. Кризис продуктивности был не столько количественным, сколько качественным. Впрочем, определенный упадок переживала в эти годы вся советская музыка. Наступившая вместе с «оттепелью» ситуация идеологической неопределенности явно оказала на нее расслабляющее воздействие.

---

<sup>28</sup> Три года спустя неутомимый Кремлев повторно выступил с критикой симфонии (Кремлев 1957).

<sup>29</sup> Шостакович—Гликман 1993, с. 107.

<sup>30</sup> Среди других достойных упоминания событий этого периода — присуждение Шостаковичу Международной Сталинской премии за укрепление мира и дружбы между народами (4 сентября 1954 г.) и присвоение ему звания Народного артиста СССР (ноябрь того же года).

<sup>31</sup> В конце 1953 г. появилось Концертино для двух фортепиано соч. 94, в 1958 г. — оперетта «Москва, Черемушки», соч. 105. Для сравнения: между 1941 и 1946 гг. число номеров опуса увеличилось на 14 (Седьмая симфония, соч. 60 — Третий квартет, соч. 73).

Как известно, годы «оттепели» были отмечены постепенным расширением сферы идеологически приемлемого. В 1953—1955 годах в музыкальной прессе начали появляться более или менее положительные отзывы о Малере, Равеле, раннем Стравинском, Бартоке<sup>32</sup>, Хиндемите. В 1957-м «Советская музыка» опубликовала статью, в которой была сделана скромная попытка реабилитировать политональность<sup>33</sup>. В том же году Гленн Гулд представил избранной публике Москвы и Ленинграда фортепианную музыку Веберна, Берга и Кшенека. В концертных залах обеих столиц новую западную музыку заиграли и другие гастролеры; так, в 1958 году французская пианистка Моник Аз (Haas) исполнила пьесы из мессиановского цикла «Двадцать взглядов на Младенца Иисуса», Нью-Йоркский филармонический оркестр под управлением Леонарда Бернштейна сыграл «Вопрос, оставшийся без ответа» Айвза и т. п. В мае 1958 года ЦК КПСС принял документ, отменяющий наиболее одиозные пункты Постановления 1948 года. Конечно, все эти годы партия начетчиков-сталинистов оставалась начеку и то и дело порывалась перейти в контрнаступление<sup>34</sup>. Тем не менее к началу 1960-х атмосфера вокруг новой музыки заметно разрядилась; созрела почва для идеологического оправдания свободной атональности, додекафонии, сериализма и, следовательно, для возникновения нового отечественного музыкального авангарда.

Что касается реальных достижений советских композиторов за первые пять—шесть лет после Сталина, то они выглядят довольно скромно. Хотя премьера балета А. Хачатуряна «Спартак» состоялась в 1956-м, а премьера оперы В. Шебалина «Укрощение строптивой» — в 1957 году, оба названных произведения были завершены тремя или четырьмя годами раньше. Как для Хачатуряна, так и для Шебалина эти премьеры стали последними по-настоящему значительными событиями творческой жизни; после 1953 года ни тот, ни другой не создали ничего выдающегося. Из представителей поколения сорокалетних отличился ученик Шостаковича Г. Свиридов; его вокально-симфоническая поэма «Памяти Сергея Есенина», предвосхитившая так называемую новую фольклорную волну в русской музыке, явилась, пожалуй, самой выдающейся новинкой середины пятидесятых. Менее бесспорное достижение — балет другого видного ученика Шостаковича, К. Караева, «Тропюю грома» (1957), в свое

---

<sup>32</sup> В 1955-м Барток был даже посмертно удостоен Международной Сталинской премии мира.

<sup>33</sup> Скребков 1957.

<sup>34</sup> Ср.: Апостолов 1957, с. 51 и след. Эта статья — атака на формализм и лично на Шостаковича, выполненная в стиле 1948 г. Ср. также другой образец музыкальной публицистики аналогичного рода: Кухарский 1956.

время широко разрекламированный советской печатью. Небезынтересно заявили о себе некоторые более молодые композиторы, в том числе А. Эшпай (Фортепианный концерт, 1954, Скрипичный концерт, 1956), Р. Щедрин (Фортепианный концерт, 1954, балет «Конек-горбунок», 1955), А. Волконский (Струнный квартет, 1955<sup>35</sup>), Б. Чайковский, А. Караманов, Р. Леденев, однако их первые крупные успехи были впереди.

В биографии Шостаковича «оттепельные» годы были отмечены довольно беспорядочными переходами от более или менее серьезно-го творчества к работе на социальный заказ. Качество его продукции, причем на обоих стратегических направлениях, несло при этом серьезные потери. Написанное Шостаковичем за первую послесталинскую пятилетку включает следующие позиции:

Соч. 94 (конец 1953) — Концертино для двух фортепиано ля минор (для учебного репертуара).

Соч. 95 (1954) — музыка к документальному фильму «Единство» («Песня великих рек») (частично заимствована из Десятой симфонии).

Соч. 96 (1947?—1954) — «Праздничная увертюра» для оркестра.

Соч. 97 (1955) — музыка к фильму «Овод» (со знаменитым «Романсом»).

Соч. 98 (1954) — Пять романсов для голоса и фортепиано на слова Е. Долматовского.

Соч. 99 (1955—1956) — музыка к фильму «Первый эшелон» («Целина»).

Соч. 100 (1956) — «Испанские песни», шесть обработок народных песен для меццо-сопрано и фортепиано.

Соч. 101 (август 1956) — Шестой струнный квартет.

Соч. 102 (февраль—май 1957) — Второй концерт для фортепиано с оркестром фа мажор (для учебного репертуара).

Соч. 103 (июнь — начало августа 1957) — Одиннадцатая симфония «1905 год» (к 40-летию Октябрьской революции).

Соч. 104 (1957) — обработка двух русских народных песен для хора а cappella.

Соч. 105 (сентябрь—ноябрь 1958) — «Москва, Черемушки», оперетта в трех действиях<sup>36</sup>.

---

<sup>35</sup> В 1956 г. была написана *Musica stricta* Волконского для фортепиано — первое серийно-додекафонное произведение в истории советской музыки. Своей премьеры (в исполнении М. Юдиной) оно дождалось только в 1961 г., уже после того, как была обнародована еще более радикальная «Сюита зеркал» того же автора.

<sup>36</sup> Следует отметить также, что в 1956 г. Шостакович начал работать над второй, «стерилизованной» редакцией оперы «Леди Макбет Мценского уезда».

Большинство перечисленных опусов представляет в лучшем случае маргинальный интерес. Если не считать Одиннадцатой симфонии, которая примечательна хотя бы своими масштабами, на общем сером фоне выделяются только две свежие страницы: неувядающий «Романс» из «Овода» и «Праздничная увертюра», история создания которой, впрочем, не совсем ясна<sup>37</sup>. Четырехчастный Шестой струнный квартет Соль мажор, соч. 101, — пожалуй, худший из всех до сих пор написанных квартетов Шостаковича. Тематизм всех четырех частей (*Allegretto*; *Moderato con moto*; *Lento*; *Lento*<sup>38</sup>) в основном стандартен и развивается по давно накатанным колеям. На обширных пространствах партитуры вместо реального четырехголосия фигурируют элементарные, преимущественно октавные и терцовые попарные дублировки; кажется, что композитору сплошь и рядом не хватает воображения, чтобы должным образом заполнить пустоты между верхней и нижней партиями. Третья часть квартета выдержана в форме вариаций на оstinatный бас. Тема, с ее внезапным сдвигом в отдаленную тональную сферу и ходами на уменьшенную кварту (см. пример 6.15), выглядит довольно затейливо и обещает небезынтересное продолжение, однако после четвертой вариации (перед ц. 59) вариационное развитие почему-то приостанавливается, а полифония уступает место простоватому го-мофонно-песенному складу, который сохраняется и после возвращения темы в ц. 60. Среди многочисленных оstinatно-вариационных циклов Шостаковича это единственный, не нагруженный трагическим смыслом.

Репутация **Одиннадцатой симфонии** соль минор, соч. 103, выше, чем у Шестого квартета, однако ее эстетическая ущербность также очевидна. Симфония, тематизм которой складывается главным образом из популярных, преимущественно анонимных песен времен революции 1905 года, продолжает батально-программную линию, наиболее ярко представленную в русской музыке увертюрой Чайковского «1812»; сюда же можно добавить и знаменитую музыкальную картину «Франко-прусская война», подробно описанную в пятой главе второй части «Бесов» Достоевского задолго до того, как появился названный опус Чайковского. Понятно, что музыку с та-

---

<sup>37</sup> См. вступительную статью к т. 11 Собрания сочинений Шостаковича (М.: Музыка, 1984), где приводится выдержка из интервью композитора газете «Вечерний Ленинград» от 29 августа 1947 года, свидетельствующая о том, что произведение с тем же названием он собирался обнародовать к 30-летию юбилею Октябрьской революции.

<sup>38</sup> Это формальное обозначение темпа не отражает реальный характер части, которая, по существу, представляет собой типичное финальное *Allegretto*, во многих отношениях перекликающееся с первой частью.

кой родословной нельзя рассматривать как явление того же ряда, что и предыдущие симфонии Шостаковича, в том числе обе «праздничные» симфонии конца двадцатых и Ленинградская.

Программа или, лучше сказать, сюжетная канва симфонии отражает взгляд советской историографии на события 1905 года как на предвестие Октябрьской революции. Диспозиция частей диктуется программным замыслом: 1. «Дворцовая площадь», Adagio; 2. «Девятое января», Allegro; 3. «Вечная память», Adagio; 4. «Набат», Allegro non troppo. Первая часть рисует предгрозовую атмосферу, когда «верхи не могут, а низы не хотят», вторая — шествие обманутого народа к Зимнему дворцу и его расстрел царскими войсками, третья — оплакивание павших, четвертая — революционный порыв, клятву над гробом жертв, уверенность в грядущей победе. В симфонии используются следующие песни: «Слушай!», «Арестант», «Гой ты, царь наш, батюшка», «Обнажите головы», «Вы жертвою пали в борьбе роковой», «Смело, товарищи, в ногу», «Здравствуй, свободы вольное слово», «Беснуйтесь, тираны», «Варшавянка», а также мелодия из оперетты Г. Свиридова «Огоньки» на сюжет из жизни пролетариев до революции. Собственный тематизм Шостаковича ограничивается тем, что М. Д. Сабинаина именует «тематическим комплексом Дворцовой площади»<sup>39</sup>. Этот комплекс включает три элемента; все они появляются в первых же тактах симфонии, которые показаны в примере 6.16. Первый элемент — хорал, имитирующий церковное пение (символ «гапоновщины»?), второй — перечасный хоралу (си-бемоль против си-бекара) мотив литавр, в состав которого входит уменьшенная кварта, третий — фанфара засурдиненной трубы с «мотивом жалобы» на вершине.

Моменты появления каждой из тем абсолютно предсказуемы. В первой части господствует «комплекс Дворцовой площади»; на его фоне цитируются только тюремные песни «Слушай!» и «Арестант» (музыкальные символы России-тюрьмы). Мирной манифестации рабочих во второй части соответствуют свободные вариации на напев «Гой ты, царь наш, батюшка», в процесс развертывания которых несколько раз предостерегающе вклинивается фанфара из «Дворцовой площади» (с ц. 34), а затем интонационно родственный ей мотив «Обнажите головы» (с ц. 41). Интермедия между моментом остановки шествия и моментом вторжения злой силы (то есть царских карателей) отмечена возвращением «комплекса Дворцовой площади» с его семантикой тревожного ожидания (ц. 69). Само вторжение (после ц. 71) изображено посредством свободного фугато на тему с уменьшенной квартой, производную от мотива литавр из

<sup>39</sup> Сабинаина 1976, с. 332 и след.

«Дворцовой площади». Ружейные залпы имитируются барабанной дробью. Кульминация сцены расстрела (ц. 89—90) увенчана мотивом «Обнажите головы»; в конце части восстанавливается косная атмосфера начала симфонии. Тематический инвентарь третьей, траурной части составляют песни «Вы жертвою пали в борьбе роковой» (главная тема)<sup>40</sup>, «Здравствуй, свободы вольное слово» (побочная тема), «Обнажите головы» (кульминационная тема); определенное значение имеют и интонации песен «Смело, товарищи, в ногу» и «Гой ты, царь наш, батюшка». Финал открывается цитатой из песни «Беснуйтесь, тираны», позднее появляются мелодии песен «Смело, товарищи, в ногу», «Варшавянка», бодрая песенка из оперетты Свиридова, фанфара из «Дворцовой площади», мотив «Гой ты, царь наш, батюшка»; отсутствие семантически внятного плана в этом чередовании цитат указывает, надо полагать, на тот хаос и разброд в умах, вследствие которого революция 1905 года не была доведена до победы. Кульминация (на мотив «Гой ты...», как в первой половине второй части) сменяется мертвенным хоралом из «Дворцовой площади», на фоне которого английский рожок соло интонирует «Обнажите головы» (ц. 163); этот эпизод (*Adagio*) совершенно явно отсылает к траурному соло фагота в начале репризы первой части Ленинградской симфонии и к элегическому монологу английского рожка в аналогичном месте первой части Восьмой. Быстрый последний раздел финала (с ц. 167) основан на контрапункте тем «Гой ты...» и «Обнажите головы», причем первая из этих тем — в полном соответствии с логикой программы — постепенно вытесняется второй. Тематизм заключительного апофеоза с колоколом (после ц. 176) состоит из мотива «Обнажите головы» и интонации, производной от начального мотива литавр, но с заменой уменьшенной кварты соль—до—бемоль на большую терцию соль—си—бикар. Чередование мажорной и минорной нисходящих терций продолжается до последних тактов симфонии, которая завершается тоническим унисоном; таким образом подчеркивается равновесие «положительного» и «отрицательного» итогов 1905 года.

Велик соблазн уподобить Одиннадцатую симфонию Шестому квартету и объявить ее худшей из всех до сих пор созданных симфоний Шостаковича. Структурная и семантическая элементарность исходного тематизма сочетается в ней с элементарностью форм его развития. По существу, во всей симфонии есть только один эпизод, выписанный в более или менее сложной симфонической форме, а

<sup>40</sup> Дважды десятилетиями раньше Шостакович использовал этот напев в сцене похорон героя из второй серии фильма «Великий гражданин» — романтизированной биографии С. Кирова.

именно фугато, с которого начинается эпизод столкновения толпы с полицией из второй части. В остальном симфония выглядит как серия иллюстраций к каким-то воображаемым живым картинам или как гигантски разросшаяся версия тех «кинопартитур», которые Шостакович импровизировал в юности, когда работал пианистом-иллюстратором в ленинградских кинотеатрах. Впрочем, было бы несправедливо отказать первым двум частям в весьма серьезных достоинствах, присущих хорошей иллюстративной музыке. Несомненной суггестивной силой обладает достигнутый в первой части эффект спонтанного мерцания тематических единиц на фоне инертной оркестровой ткани. По-видимому, именно его имела в виду А. Ахматова в своем отклике на симфонию: «У него (Шостаковича. — Л. А.) революционные песни то возникают где-то рядом, то проплывают вдалеке в небе... вспыхивают как зарницы... Так и было в 1905 году. Я помню»<sup>41</sup>. Сцена расстрела и следующая за ней картина «мертвого поля» по степени своей непосредственной, почти физиологической убедительности вполне сопоставимы с «громкими» и «тихими» генеральными кульминациями прежних больших симфоний Шостаковича. Конечно, ходульный пафос третьей и четвертой частей сегодня воспринимается как соцреалистический китч; в связи с этими частями едва ли приходится говорить о мифологической первозданности идеи, которая одушевляла Вторую, Третью, Седьмую симфонии, в значительной мере компенсируя их эстетическую уязвимость. Однако в 1957 году Одиннадцатая симфония пришлась ко двору, так как напомнила о досталинских, пролеткультовских идеалах социалистического искусства, которые за годы господства теории бесконфликтности оказались отодвинуты далеко в тень.

Отношение «оттепельного» Шостаковича к идейному наследию советского пролетарского искусства досталинского периода — интересный сюжет, на котором стоит остановиться. Для начала напомним, что Пролеткультом называлась организация, основанная незадолго до Октябрьской революции марксистом-теоретиком старой формации А. Богдановым (1873—1928) и ставившая своей целью создание новой, подлинно пролетарской культуры, свободной от буржуазных влияний. Поначалу Пролеткульт функционировал независимо от исполнительной власти. После того как Ленин подверг теоретические постулаты Пролеткульта критике, структуры этой организации были интегрированы в систему Наркомпроса и к середине 1920-х перестали играть заметную роль в культурном процессе. Знамя пролетарского культуртрегерства было подхвачено более динамичными, ориентированными на практическую деятель-

---

<sup>41</sup> Герштейн 1998, с. 456—457.



ность организациями типа Российской ассоциации пролетарских писателей (РАПП), Ассоциации художников революционной России (АХРР) и, конечно, РАПМ. Хотя рапмовцы всячески отмежевывались от связей с Пролеткультом<sup>42</sup>, идеология обеих организаций строилась на единой основе, которая включала по меньшей мере два принципиально важных момента. Во-первых, в качестве единственно безупречного строительного материала для здания будущей советской музыки признавались «боевые революционные песни», рожденные классовым сознанием пролетариата и противопоставленные «буржуазному искусству»<sup>43</sup>. Во-вторых, история мира рассматривалась сквозь призму непримиримой борьбы между мрачным прошлым пролетариата и его светлым будущим; соответственно, огромное внимание уделялось прославлению мучеников, отдавших жизнь в этой борьбе.

Молодой Шостакович относился к творчеству представителей РАПМ с неизменной иронией. Возможно, со временем эта ирония уступила место другим, более сложным чувствам. Нет нужды лишний раз говорить о том, что многие интеллигенты, пережившие сталинизм, идеализировали двадцатые годы как яркую, романтическую эпоху, когда страной управляли люди убежденные, честные и относительно просвещенные, вера в возможность построить новый мир на руинах отжившего прошлого была всеобщей и искренней, а «энтузиазм» был не просто лицемерным пропагандистским штампом, а широко распространенным состоянием умов и душ. «Прочь от Сталина, назад (или вперед?) к Ленину» — этот невысказанный лозунг «оттепели» разделялся не только либеральной прослойкой в советском руководстве, но и многими, очень многими мыслящими людьми. В пустоте, возникшей после внезапного и мгновенного крушения идеологической надстройки сталинизма, идеологемы эпохи «бури и натиска» большевизма зазвучали неожиданно свежо и даже, можно сказать, романтично. Пропитанная ими Одиннадцатая симфония появилась точно вовремя — подобно тому, как вовремя появились Пятая, Седьмая, Десятая симфонии, также ответившие на весьма важные и глубинные потребности аудитории. Власти по достоинству оценили симфонию, наградив ее автора Ленинской премией и тем самым наконец официально признав его «лучшим и талантливейшим» среди живущих советских композиторов<sup>44</sup>. Не приходится сомневаться, что симфония завоевала сим-

<sup>42</sup> См., например: Лебединский 1931б, № 3—4, с. 7—9.

<sup>43</sup> Ср.: Келдыш 1931, с. 29.

<sup>44</sup> Стоит напомнить, что Ленинские премии были учреждены в 1956 г. не просто как альтернатива Сталинским (таковой стали Государственные премии), а как высшая награда за самые выдающиеся научные и художественные заслуги, которая ни при каких обстоятельствах не могла присуждаться повторно одному и тому же лицу.

патии не только начальства, но и просвещенной части советской публики (о том, что она нравилась А. Ахматовой, мы уже знаем). Пользуясь языком современных философствующих журналистов, эффект, произведенный симфонией, можно назвать «актуализацией некоторых существенных российских контекстов»; эхо этого эффекта оказалось довольно длительным и привело к возникновению легенды о том, что заявленное в программе симфонии Кровавое воскресенье 9 января 1905 года — не более чем эвфемизм, за которым скрывается подавление венгерского восстания 1956 года советскими танками<sup>45</sup>.

«Роман» Шостаковича с идейным наследием 1920-х годов имел продолжение. Нарушая хронологию повествования, заметим, что ему обязан своим возникновением один из самых странных опусов Шостаковича: аранжировка двух хоровых фресок ведущего рапмовского композитора А. Давиденко<sup>46</sup> для смешанного хора и большого симфонического оркестра (соч. 124, 1962). Шостакович явно придавал этой работе определенное значение, поскольку снабдил ее номером опуса (при том, что выполненная тогда же оркестровка «Песен и плясок смерти» Мусоргского осталась непронумерованной<sup>47</sup>). Понятно, что за работу над хорами Давиденко Шостакович взялся не по принуждению, а по свободному выбору. Простые конъюнктурные соображения в данном случае не могли играть роли, ибо в 1962 году воскрешение Давиденко не обещало «воскресителю» сколько-нибудь заметных лавров. Обращение маститого Шостаковича к творчеству композитора, которого он в молодости открыто презирал<sup>48</sup>, — факт, вписывающийся, как мне кажется, в некую вполне логичную систему. Со стороны Шостаковича это был

---

Первым лауреатом премии среди композиторов стал Прокофьев (1957, посмертно), вторым — Шостакович (1958), за ним последовали А. Хачатурян и В. Соловьев-Седой (1959), Г. Свиридов (1960), К. Караев (1967), Т. Хренников (1974), О. Тактакишвили (1982), Р. Щедрин (1984) и А. Эшпай (1986). Статус лауреата Ленинской премии гарантировал его обладателю высшую степень привилегированности (случай М. Ростроповича, получившего премию в 1964 г., а 10 лет спустя фактически выдворенного из СССР, — исключение, лишь подтверждающее правило).

<sup>45</sup> См., например: Орлов 1996; Лебединский 1990. Впрочем, известный режиссер Тони Палмер (автор посвященного Шостаковичу фильма «Свидетельство») недавно заявил, что в Одиннадцатой симфонии предугаданы ужасы Косово (см.: BBC Music Magazine, 1999, July, p. 42). Ассоциация с Венгрией оправдана разве что в подобном метафорическом смысле.

<sup>46</sup> Хоры Давиденко — «На десятой версте» и «Улица волнуется» — были включены в коллективную ораторию «Путь Октября» (1927), которая упоминалась в главе 3 настоящей книги.

<sup>47</sup> Заметим, moreover, что номер опуса (124) соответствует не году создания обработок, а году их первого исполнения (1964).

<sup>48</sup> Ср. письма Шостаковича В. Шебалину от 1931 г.: Хентова 1996а, с. 129.

жест достаточно демонстративный и в своем роде, пожалуй, не конформистский. Позволю себе предположить, что эволюция Шостаковича в сторону забытой рамповской веры осуществлялась не без влияния Льва Николаевича Лебединского (1904—1992) — бывшего чекиста<sup>49</sup>, члена партии с 1919 года, друга и первого биографа Давиденко<sup>50</sup> и многолетнего руководителя РАПМ<sup>51</sup>, который в какой-то момент появился в близком окружении Шостаковича и оставался в нем до 1969 года<sup>52</sup>.

Сам Лебединский всячески акцентировал свою дружескую близость к Шостаковичу<sup>53</sup>; его мемуары о Шостаковиче нередко цитируются в современной западной литературе как источник, безусловно заслуживающий доверия. В воспоминаниях вдовы Лебединского, опубликованных в год его смерти, он изображается как бескорыстный борец за революционные идеалы и ненавистник Сталина<sup>54</sup>. Именно Лебединский был одним из соавторов лозунга «одемянивания музыки», о котором мы вспоминали в главах 1 и 2 настоящей книги. Тексты Лебединского, печатавшиеся в то время, когда он состоял в руководстве РАПМ, оставляют впечатление злобных и безграмотных политических доносов<sup>55</sup>; своей агрессивностью они заметно выделяются на фоне прочей, в том числе рапмовской, музыкально-критической продукции того времени. Известно, что большая часть идеологических штурмовиков поколения Лебединского была выкошена в годы Большого террора; те же, кто выжил, составили после 1953-го передовой отряд противников сталинизма, а позднее и его «ревизионистской», брежневской версии<sup>56</sup>. В своей ненависти к покойному диктатору они оказались неожиданными союзниками либеральных интеллигентов, но если в мировоззренческом багаже последних все еще царил некоторый беспорядок, то у первых не было сомнений относительно того, где нужно искать положительную альтернативу сталинскому наследию. Маловероятно, чтобы Шостакович воспринимал эту альтернативу абсолютно всерьез,

---

<sup>49</sup> Лебединский работал в ЧК во время гражданской войны, о чем черным по белому сказано в его *curriculum vitae*, озаглавленном «Композитор-комсомолец»: Ш. 1924, с. 21.

<sup>50</sup> Лебединский 1935.

<sup>51</sup> Стоит заметить, что его старший брат Юрий Николаевич Либединский (так!) (1898—1959) входил в состав руководства РАПП.

<sup>52</sup> О причинах разрыва Шостаковича и Лебединского (из-за несогласия последнего с философской концепцией Четырнадцатой симфонии) см.: Уилсон 1994, с. 352.

<sup>53</sup> Лебединский 1990.

<sup>54</sup> Конисская 1992, с. 101—102.

<sup>55</sup> См. в особенности: Лебединский 1924; Он же 1931а, б.

<sup>56</sup> Характерный портрет одного из представителей этого поколения, бывшего рапповца И. С. Макарьева, см. в: Орлова—Копелев 1990, с. 49 и след.

зато вполне можно предположить, что опыт 1936—1948 годов научил его по-иному смотреть на время, когда люди еще во что-то верили, и то, во что они верили, еще чего-то стоило. Стоит вспомнить подходящие к случаю — впрочем, довольно кощунственные — строки Гейне:

Я никогда не любил вас, боги,  
Потому что не любил я греков,  
И даже римляне мне ненавистны.  
Но жалость и святая боль сострадания  
Наполнили сердце,  
Когда я увидел вас там, наверху,  
Забутые боги.<...>  
Когда я вспоминаю, как трусливы и лживы  
Вас победившие боги —  
Власть захватившие ныне, унылые боги,  
Злорадные боги в смиренных овечьих шкурах, —  
Я сдержать не могу угрюмую злобу,  
Я готов разрушать новые храмы  
И бороться за вас, старых богов <...>  
Я сам готов упасть на колени  
И молитвенно руки сложить<sup>57</sup>.

Если верить Лебединскому, он имел непосредственное отношение к опусу, который создавался, по-видимому, в 1957 году по горячим следам Второго съезда Союза композиторов СССР и ввиду своей неприемлемости для советской цензуры был обнародован только в годы перестройки. Речь идет о сатирической кантате для четырех басов (или баса соло), хора *ad libitum* и фортепиано, известной под названием «Антиформалистический раек» (где слово «раек» очевидным образом отсылает к Мусоргскому). Текст кантаты, написанный Шостаковичем и Лебединским(?), в пародийном ключе воспроизводит выступления высоких партийных функционеров о музыке. Если не считать Ведущего, действующих лиц трое: Единичин, Двойкин и Тройкин. Под Единичиным подразумевается Сталин, под Двойкины — Жданов, под Тройкиным — Шепилов, который в 1957 году был секретарем ЦК КПСС и в этом качестве выступил с речью на композиторском съезде. Юмор строится на том, что буквальные или почти неискаженные цитаты из подлинных речей названных деятелей, пропагандистские штампы сталинского времени, расхожие характеристики музыкальной классики легкомысленно распеваются на мелодии «Сулико», лезгинки, «Калинки». Этот посредственный образец остроумия в духе еще не родившегося телевизионного КВН не добавляет сколько-нибудь интересных новых штрихов к портрету Шостаковича. Если бы «Раек» был сочинен в 1948 году, в дни ждановских разносов или вскоре после них, он мог

<sup>57</sup> Из стихотворения «Боги Греции», перевод П. Карпа.

бы представлять определенный интерес хотя бы как свидетельство незаурядной дерзости и смелости опального композитора. Но в контексте 1957 года «Рак» смотрится мелко<sup>58</sup>. Репутация Шостаковича как выдающегося музыкального юмориста выиграла бы, если бы в один прекрасный день выяснилось, что не только слова, но и музыку «Райка» сочинил бывший «композитор-комсомолец» Лебединский.

\* \* \*

Мы уже успели привыкнуть к тому, что творческая эволюция Шостаковича являет собой довольно своеобразный контрапункт к политической и идеологической истории СССР. В самые безнадежные годы сталинского террора из-под пера композитора выходили произведения бесспорно высокого достоинства, а то и настоящие шедевры вроде Пятой симфонии. С другой стороны, во времена, куда более благоприятные для творчества, он сумел выдавить из себя в лучшем случае тяжеловесный, кое-как сработанный цикл музыкальных комиксов. Едва ли увенчавшая этот цикл Ленинская премия принадлежала к числу тех лавров, которые могли бы принести подлинное творческое удовлетворение автору все еще запрещенных «Носа», «Леди Макбет», Четвертой симфонии.

Как в свое время Прокофьев, Шостакович сумел преодолеть кризис во многом благодаря вдохновляющему влиянию М. Л. Ростроповича. В июле 1959-го, словно встряхнувшись после творческого полусна, Шостакович начал писать для Ростроповича **Первый концерт для виолончели с оркестром** ми-бемоль мажор, соч. 107, — произведение, которое, не будучи шедевром, тем не менее приближается к обычным для бывшего Шостаковича стандартам изобретательности и мастерства (в этом смысле концерт сопоставим с Виолончельной сонатой, соч. 119, и Симфонией-концертом, соч. 125, Прокофьева). Партитура концерта предусматривает сравнительно скромный оркестр двойного состава, без труб, тромбонов и арф (но с челестой); из ударных присутствуют только литавры. Концерт четырехчастен: 1. *Allegretto*; 2. *Moderato*; 3. *Cadenza*; 4. *Allegro con moto*.

Наиболее удачна первая часть концерта, в некоторых отношениях напоминающая начальное *Allegro* Пятого струнного квартета. Обе первые части выдержаны в ясной сонатной форме с разработкой; как в квартете, так и в концерте облик *allegro* всецело определяется удачно найденной исходной тематической идеей, которая задает мощный динамический импульс последующему развитию. На-

---

<sup>58</sup> Соображения о времени создания «Райка» изложены в предисловии М. Якубова к партитуре, опубликованной московским издательством DSCH (1995). По ряду причин 1957 год представляется автору предисловия наиболее вероятной датой.

помним, что в квартете начальная тема складывалась из двух характерных для стиля Шостаковича элементов — восходящих хроматических «жестковатых ходов» и мотива с уменьшенной квартой (см. еще раз пример 5.32). Что касается концерта, то в нем фигурирует другая, но столь же характерная контрастная пара, показанная в примере 6.17: тонально неустойчивому мотиву виолончели, который также содержит уменьшенную кварту, но на этот раз в составе своего рода ложного минорного трезвучия (функционально это «трезвучие» идентично «аккорду судьбы» из вагнеровского «Кольца нибелунга», процитированному в финале Пятнадцатой симфонии — см. ниже, пример 8.9), противопоставляется вносящая тональную определенность фигура в «ритме Бориса Тимофеевича» у деревянных духовых. По ходу части конструктивное ядро первого из этих двух элементов — «ложное трезвучие» — подвергается многообразным, часто весьма радикальным деформациям в вертикальной плоскости (растяжению, сжатию и т. п.), однако даже самые отдаленные варианты исходной идеи сохраняют с ней сильную ассоциативную связь; метод работы с начальным мотивом побуждает вспомнить то, что было сказано выше о феномене «интервальной музыки» (см. главу 3, разбор первой части Пятой симфонии и параллель с Большой фугой Бетховена). Упорство, проявляемое исходной фигурой из четырех нот, которая то и дело возвращается в своем первоначальном виде, уподобляет ее мотиву DSCH из третьей части Десятой симфонии. Пожалуй, аналитикам было бы удобно, если бы в один прекрасный день выяснилось, что мотив G—Fes—Ces—B — это еще одна музыкальная криптограмма, по своему символическому смыслу родственная DSCH.

Уменьшенная кварта сохраняет за собой функцию важнейшего конструктивного интервала не только в главной, но и в побочной партии (начальный мотив которой, кстати, составлен из тех же нот, что и DSCH, но в другом порядке — пример 6.18). Характерно, что в побочной партии такты в четном и трехдольном размерах чередуются, тогда как главная выдержана в четном метре (как мы помним, принцип метрического контраста между главной и побочной партиями уже был многократно опробован в сонатных *allegri* Шостаковича, в том числе в первой части Пятого квартета). Одна из главных «изюминок» части заключается в том, что в репризе функция протагониста переходит к валторне; большая часть побочной партии репризы представляет собой дуэт валторны (*Hauptstimme*) и виолончели (*Nebenstimme*) при молчащем оркестре. Это одно из немногих мест концерта, где Шостакович не варьирует свои прежние приемы и находки, а придумывает что-то по-настоящему новое.

Вторая, медленная часть концерта (ля минор) — экскурс в сферу возвышенной напевности, к которому так располагает природа виолончели. Активно эксплуатируется выразительность, присущая, условно говоря, контратеноровому и теноровому регистрам инструмента. Более мрачные сферы затрагиваются в квазиразработочном, драматическом эпизоде, который окружает точку золотого сечения. На подступах к кульминации части (перед ц. 54) довольно неожиданно возникает тень фугато из второго акта «Носа» (пример 6.19, ср. с примером 1.39). В коде виолончель забирается в третью октаву; на этой заоблачной высоте ее флажолеты соединяются с тембром челесты. В разреженной атмосфере коды с особой выразительностью вырисовывается коллизия, важная для всего концерта: мотиву виолончели, включающему уменьшенную кварту<sup>59</sup>, отвечает его «выпрямленный», очищенный от тональной двусмысленности вариант у челесты (см. пример 6.20).

После каденции, построенной, подобно аналогичному разделу Первого скрипичного концерта, по принципу неуклонного *accelerando* и *crescendo*, наступает финал, который — вновь по аналогии с Первым скрипичным концертом — можно было бы назвать бурлеской. По характеру музыки и по форме эта «бурлеска» не отличается от многих предыдущих финалов Шостаковича: рондо с двумя контрастными эпизодами и апофеозом «принципа удовольствия» в кульминации, вершина которой (здесь — перед ц. 77) отмечена неоднократным проведением «мотива жалобы». Сразу после этого возвращается фигура из четырех нот, с которой начиналась первая часть, и весь остаток финала посвящен ее победному утверждению. Пикантность интонационной фабуле финала придает то, что в рефрене рондо мельком цитируется любимая Сталиным грузинская песня «Сулико» (см. пример 6.21)<sup>60</sup>; интонации этой злосчастной мелодии регулярно напоминают о себе до самого конца части. На последней странице коды мотив G—Fes—Ces—B подавляет и побеждает мотив «Сулико»; тем самым баланс финала уподобляется итогу Десятой симфонии, которая, как мы помним, завершалась торжеством мотива DSCH.

\* \* \*

Непосредственно за Виолончельным концертом последовал Седьмой струнный квартет фа-диез минор, соч. 108. Это небольшое

<sup>59</sup> Интонационно он родствен мотиву фугато из второй части Одиннадцатой симфонии, однако с точки зрения драматургической функции между обоими мотивами нет ничего общего.

<sup>60</sup> По словам М. Ростроповича, сам он не замечал этой цитаты до тех пор, пока ему не указал на нее автор; см.: Уилсон 1994, с. 323.

произведение, посвященное памяти жены Шостаковича, сочинялось весной 1960 года. Квартет трехчастен: 1. *Allegretto*; 2. *Lento*; 3. *Allegro—Allegretto*. Первая часть — возможно, по образцу Третьего квартета — выдержана в сравнительно облегченной манере (к ней, как и к первой части Третьего квартета, подходит процитированная выше рекомендация композитора: «исполнять не лихо, а нежно»). Основная тяжесть падает на финал, с обширным фугато, возвращением начальной темы первой части в момент генеральной кульминации (здесь Шостакович повторяет прием, использованный в Виолончельном концерте) и большой ностальгической кодой в ритме медленного вальса. С точки зрения музыкального языка квартет вносит мало нового; необычны разве что кластеры во вступительных пассажах финала (пример 6.22) и резкие политональные параллелизмы в кульминации финала, придающие специфический колорит этому воспоминанию о теме первой части (пример 6.23 — ср. с началом первого *Allegretto* в примере 6.23а). В целом квартет ясен по форме, благородно-сдержан по тону и не располагает к какой бы то ни было экзегетике<sup>61</sup> — в отличие от огромного большинства «оттепельной» и более поздней продукции Шостаковича, в которой элементы «домашней семантики» разрослись до масштабов целой системы более или менее прозрачных аллюзий.

Характеризуя значительную часть советского литературного творчества послесталинской эпохи, поэт А. Найман назвал его «символизмом наоборот». Поэтика последнего — это «поэтика намека» (в отличие от поэтики символизма истинного — «поэтики тайны»)<sup>62</sup>. «Поэт намеков имел <...> преданную ему, им самим воспитанную аудиторию, которая прекрасно разбиралась, о каком политическом событии или лице речь идет в стихах, посвященных рыбной ловле: “мальки” означали молодежь, “сети” — цензуру»<sup>63</sup>. Термин «поэтика намека» великолепно подходит для характеристики весьма внушительной части наследия Шостаковича. Символизм, воплощенный в «говорящих» конфигурациях наподобие «мотива жалобы», монограмм, цитат, жанровых реминисценций и т. п., — это в значительной мере «символизм наоборот». Устойчивые символы Шостаковича служат не обогащению и расширению поля семантических интерпретаций музыки, а его редукции. Возможно, таково свойство символов в музыке вообще. Если поэтические символы уводят в сторону от конкретности, то музыкальные символы высту-

<sup>61</sup> Подробный и содержательный анализ квартета см. в статье: Тевосян 1976. Автор, в частности, обращает внимание на привилегированное значение уменьшенной кварты в ладовых и тематических структурах квартета.

<sup>62</sup> Ср.: Найман 1989, с. 220.

<sup>63</sup> Там же.



пают как островки более или менее конкретных значений в море семантических неопределенностей. Но и в музыке символ — нечто иное, чем «намеки». Мотив-символ, интегрированный в сложную структуру симфонического целого, — не то же, что аналогичный мотив в композиции центонного типа или в композиции с признаками внемузыкального сюжета, движение которого определяется чередованием и взаимодействием подобного рода тематических образований. Собственно говоря, такой мотив уже не заслуживает наименования символа. В связи с ним правильнее было бы говорить о достаточно элементарной метонимии: песня «Арестант» указывает на Россию-тюрьму, «Сулико» — на Сталина, еврейские мотивы — на общественную позицию автора... В отличие от метонимий, к которым так охотно прибегал молодой Шостакович в «Афоризмах» и «Носе» (см. главу 1), подобного рода аллюзии указывают на реалии общественной жизни, внешние по отношению к музыке и искусству. Они вносят в музыку элемент гражданской озабоченности, тем самым превращая ее в одну из форм либеральной публицистики.

Хорошо известно, что в период «оттепели» (так же, как и позднее, в период «перестройки») особенно большой резонанс среди интеллигенции имели литературные произведения скромного художественного достоинства, но зато поднимающие общественно важные проблемы; характерный пример — роман В. Дудинцева «Не хлебом единым», напечатанный в 1956 году. Понятно, что ввиду цензурных условий их авторы были вынуждены широко оперировать всяческими «намекami», рассчитанными на проницательного и сочувствующего читателя. Нет оснований сомневаться в том, что Шостакович, будучи именно таким читателем, относился к литературе этого рода с большим вниманием. Более того, все прошлое Шостаковича предрасполагало к тому, чтобы он включился в неуклонно крепнущий хор критических голосов. Исполнить свою партию в этом хоре ему помогли накопленный со времен «Леди Макбет Мценского уезда» и Четвертой симфонии инвентарь значащих мотивных конфигураций и опыт создания бестекстовых сюжетных композиций, в том числе центонного типа, наподобие Одиннадцатой симфонии.

Характерным образцом оттепельного «критического реализма» стал вокальный цикл «Сатиры» («Картинки прошлого») для сопрано и фортепиано, соч. 109 (июнь 1960 г.). Он состоит из пяти романсов: «Критику», «Пробуждение весны», «Потомки», «Недоразумение», «Крейцера соната». Тексты принадлежат Саше Черному — поэту-сатирикону, необычайно популярному в 1900—1910-х годах. После революции Саша Черный эмигрировал и в 1932 году умер во Франции. В сталинском СССР его имя было под запретом. Первый «отте-

пельный» сборник стихов Саши Черного (с предисловием К. Чуковского) вышел в свет только в 1960 году. Разумеется, язвительные комментарии Саши Черного к вечным российским неурядицам воспринимались читающей публикой как весьма актуальные. Так, стихотворение «Потомки» (1908) вызывало мгновенные ассоциации с ленинско-сталинско-хрущевскими обещаниями коммунистического рая:

Наши предки лезли в клетки  
И шептались там не раз:  
«Туго, братцы... Видно, дети  
Будут жить вольготней нас».

Дети выросли. И эти  
Лезли к клетке в грозный час  
И вздыхали: «Наши дети  
Встретят солнце после нас».

Нынче так же, как вовеки,  
Утешение одно:  
Наши дети будут в Мекке,  
Если нам не суждено.

Даже сроки предсказали:  
Кто лет двести, кто пятьсот,  
А пока лежи в печали  
И мычи, как идиот.

Разукрашенные дули,  
Мир умыт, причесан, мил...  
Лет чрез двести! Черта в стуле!  
Разве я Мафусаил?<...>

Я хочу немножко света  
Для себя, пока я жив;  
От портного до поэта —  
Всем понятен мой призыв...

А потомки... Пусть потомки,  
Исполняя жребий свой  
И кляня свои потемки,  
Лупят в стенку головой!

В стихотворении «Крейцера соната» (1909) юмористически обыгрываются другие, но также весьма устойчивые комплексы русского интеллигента:

Квартирант сидит на чемодане  
И задумчиво рассматривает пол:  
Те же стулья, и кровать, и стол,  
И такая же обивка на диване,  
И такой же «бигус» на обед, —  
Но на всем какой-то новый свет...

Блещут икры полной прачки Феклы.  
Перегнулся сильный стан во двор.  
Как нестройный, шаловливый хор,  
Верещат намыленные стекла,  
И заплаты голубых небес  
Обещают тысячи чудес.<...>

Квартирант и Фекла на диване.  
О, какой торжественный момент!  
«Ты — народ, а я — интеллигент, —  
Говорит он ей среди лобзаний, —  
Наконец-то, здесь сейчас вдвоем,  
Я тебя, а ты меня — пойдем...».

Подбор стихотворений для «Сатир» дает полное представление о том, какую дозу вольномыслия мог позволить себе художник склада и положения Шостаковича в 1960 году. Подзаголовок цикла — «Картинки прошлого» — призван успокоить цензуру и одновременно подсказать «своему» слушателю, что в романах, предлагаемых его вниманию, есть острые актуальные подтексты. В короткой первой части, «Критику», автор шутливо дистанцируется от своего язвительного alter ego. Рискованные «подмигивания» сосредоточены в нечетных частях цикла, тогда как в четных юмор носит вполне цензурный характер. Музыка романсов иллюстративна, местами дадаистически проста; включение элементов более или менее сложного языка — альтерированных гармоний и т. п. — также служит иллюстративным целям (как в неумеренно чувственном монологе декадентствующей «поэтессы бальзаковских лет» из «Недоразумения»). По качеству музыки «Сатиры» лишь незначительно превосходят «Раек». «Пробуждение весны» основано на мотивах из «Весенних вод» Рахманинова, а «Крейцера соната» открывается прямой цитатой из Бетховена; это уже не метонимии, а элементарные тавтологии, уместные разве что в развлекательной музыке самого непритязательного толка (можно ли представить себе, чтобы, скажем, Яначек процитировал Бетховена в своем Первом струнном квартете, навеянном впечатлениями от «Крейцеровой сонаты» Л. Толстого?). Тем не менее (а может быть, именно благодаря своей эстетической непритязательности) «Сатиры» достигли своей цели: их премьера<sup>64</sup> стала заметным общественным событием и, по свидетельству И. Гликмана, вызвала определенный шум: «официальные лица были крайне недовольны романсом “Потомки”, а сухари-пуристы <...> упрекали Шостаковича в легкомыслии, непозволительном озорстве и дурном вкусе. Правда, такого рода суждения в печать не попали, но они были час-

<sup>64</sup> Солистка — Г. Вишневская (которой посвящен цикл), партия фортепиано — М. Ростропович.

тично известны Дмитрию Дмитриевичу»<sup>65</sup>. Я готов присоединить свой голос к хору этих «сухарей-пуристов», ибо сожалею, что великий мастер «пустосмещения» — этого метафизического и многозначного рода юмора — в очередной раз не удержался от так называемой сатиры, которая в действительности есть не что иное, как «тенденциозное комикование банального материала», как выразился М. С. Друскин по поводу полицейской сцены из «Леди Макбет».

\* \* \*

Между легковесными «Сатирами» и следующим опусом, трагическим **Восьмым струнным квартетом** до минор, соч. 110, посвященным «Памяти жертв фашизма и войны» (июль 1960 г.), пролегает пропасть. Но почти столь же глубока пропасть между квартетом и прежними большими трагическими концепциями Шостаковича — Пятой, Восьмой, Десятой симфониями. Там повествовательный элемент если и присутствовал, то не навязывал себя слушателю, будучи растворен в сложных, богатых диалектическими связями структурах симфонической формы. В квартете же повествовательность — пусть не до такой степени, как в Одиннадцатой симфонии, но также довольно явственно — выдвигается на первый план; в качестве строительного материала избираются цитаты-метонимии, и слушание музыки превращается в сплошной процесс отгадывания «намёков», которые кроются как за самими этими цитатами, так и за их близкими и отдаленными сопряжениями. Композитор с первых же тактов методично настраивает своего слушателя именно на такой модус восприятия. Мало-мальски сообразительный слушатель непременно усмотрит многозначительную аллюзию в том, что произведение, официально посвященное памяти жертв фашизма и войны<sup>66</sup>, открывается каноном на мотив-монограмму DSCH. Дальше ассоциативная цепочка разворачивается сама собой: Шостакович был жертвой не «фашизма и войны», на которые указывает посвящение, а сталинизма и ждановщины — значит, программная идея, лежащая в основе квартета, носит не только антинацистский, но и антикоммунистический характер. К тому же, как хорошо известно, квартет писался в преддверии вступления Шостаковича в КПСС, куда его втянули чуть ли не насильно<sup>67</sup>; данное биографическое обстоятель-

---

<sup>65</sup> Шостакович—Гликман 1993, с. 167.

<sup>66</sup> Стоит отметить, что квартет сочинялся в Дрездене, куда Шостакович был командирован для работы над музыкой к антивоенному советско-восточногерманскому фильму режиссера Л. Арнштама «Пять дней — пять ночей». Советские комментаторы отмечали, что в квартете отразились впечатления композитора от зрелища дрезденских развалин.

<sup>67</sup> См. Шостакович—Гликман 1993, с. 160—161.

ство выглядит более чем достаточным аргументом в пользу догадки о том, что у квартета есть «двойное дно». «Поэтика намека» празднует свой триумф, оставляя мало места для подлинной многозначности, для «тайны». Нетрудно представить себе потрясение первых слушателей квартета: их, успевших привыкнуть к бюрократически регламентированным формам самовыражения, эта предельно искренняя исповедь мэтра не могла не взволновать до глубины души. Необычайная популярность квартета отчасти объясняется привлекательностью «поэтики намека» для широкой публики, которой во все времена больше нравилось обнаруживать подтверждение тому, о чем она и так догадывалась, нежели открывать для себя новое. То, что Восьмой квартет великолепно отвечает этой потребности, несомненно. Но входит ли он в число действительно лучших творений Шостаковича? — я в этом не уверен.

Наличие у квартета скрытой автобиографической программы удостоверяется письмом Шостаковича Гликману от 19 июля 1960 года: «<...> Если я когда-нибудь помру, то вряд ли кто напишет произведение, посвященное моей памяти. Поэтому я сам решил написать такое. Можно было бы на обложке так и написать: “Посвящается памяти автора этого квартета”»<sup>68</sup> (показательно, что о жертвах фашизма и войны в этом письме, написанном спустя четыре дня после завершения партитуры, не сказано ни слова). Квартет — первая из «автоэпитафий» Шостаковича, отдаленный предыкт к коде его творческой жизни. Серия «апофеозов»<sup>69</sup> в честь самого себя будет продолжена Четырнадцатой и Пятнадцатой симфониями, Пятнадцатым струнным квартетом, Сюитой на слова Микеланджело, Сонатой для альта и фортепиано. Как нам предстоит убедиться, во всех этих произведениях особую роль играют цитаты из более ранних партитур самого Шостаковича или из музыки других авторов (с другой стороны, они необязательно основаны на «поэтике намека»).

Дальше в письме к Гликману приводится тематический инвентарь нового опуса. «Основная тема квартета ноты D. Es. C. H., т. е. мои инициалы. В квартете использованы темы моих сочинений и революционная песня “Замучен тяжелой неволей”. Мои темы следующие: из 1-й симфонии, из 8-й симфонии, из Трио, из виолончельного концерта, из Леди Макбет. Намеками использованы Вагнер (Траурный марш из «Гибели богов») и Чайковский (2-я тема 1-й час-

---

<sup>68</sup> Там же, с. 159.

<sup>69</sup> Напомним, что во Франции начала XVIII в. «апофеозами» назывались инструментальные произведения, посвященные памяти выдающихся музыкантов. Примеры: трио-сонаты Ф. Куперена памяти А. Корелли (1724) и Ж.-Б. Люлли (1725).

ти 6-й симфонии). Да: забыл еще мою 10-ю симфонию. Ничего себе окрошка»<sup>70</sup>. По правде говоря, мотивы из Вагнера и Чайковского в квартете малозаметны и практически не распознаются; более отчетливо слышны мотивы из некоторых других сочинений Шостаковича.

Восьмой квартет пятичастен: 1. Largo, 2. Allegro molto, 3. Allegretto, 4. Largo, 5. Largo (все части следуют друг за другом *attacca*). Об этом произведении писали достаточно много; не вижу смысла занимать внимание читателя его специальным музыковедческим разбором. Укажу только на то, каким образом распределяются цитаты и другие важные тематические образования между частями квартета.

Мотив DSCH присутствует во всех пяти частях. Помимо него, лейтмотивную функцию выполняет одна из немногих незаимствованных тем, в явной форме появляющаяся в первой, второй и пятой частях (несколько вхождений см. в примерах 6.24а, б, в), а отдаленными намеками — также и в двух остальных частях. Нисходящая секундовая интонация этой темы иногда «прорастает» хорошо нам знакомым «мотивом жалобы»; как видно из примера 6.24в, квартет завершается именно этим мотивом. В начале первого Largo (такты 7—10 после ц. 1) у альты проходит тень марша из первой части Первой симфонии<sup>71</sup>: смутное воспоминание о безоблачной юности. В ц. 4 появляется еще одна тень из прошлого — интонация темы главной партии первой части Пятой симфонии. Цитата из Первой симфонии повторяется ближе к концу части (перед и после ц. 10).

Вторая, «военная» часть, внезапно прерывающая «мирное» течение первой, построена преимущественно на ритмах и интонациях Токкаты из Восьмой симфонии и на той теме из финала Трио, соч. 67, которую традиционно принято толковать как «пляску смерти». «Токкатный» элемент функционирует как главная, а еврейская по колориту тема из трио — как побочная тема части; семантика этого противопоставления — причем в контексте не «приватного», а официального посвящения квартета — более чем прозрачна и не нуждается в комментариях.

Третья часть выполняет функцию скерцо; в ней господствует ритм вальса, на который накладывается обаятельная мелодия, основанная на мотиве DDSCH (Дмитрий Дмитриевич?). В середине части (ц. 42) вальс прерывается резким вторжением на редкость плоского и неуместного мотива в ритме марша (пример 6.25); я почти готов усмотреть в этом сочетании нот — F—As—C — начало слова

<sup>70</sup> Шостакович—Гликман 1993, с. 159.

<sup>71</sup> Напомним, что этот марш восходит к еще более раннему Трио, соч. 8 — см. главу I.

«fasc(ism)<sup>72</sup>» (почему бы нет?). Следующая цитата (ц. 43) — динамичный начальный мотив Первого виолончельного концерта. Как конфигурация F—As—C, так и мотив из концерта продолжают напоминать о себе до конца части (а мотив из концерта присутствует и в следующем за ней Largo). В самом конце третьей части проходит мотив *Dies irae*, а грубое вторжение «ритма Бориса Тимофеевича», которым открывается четвертая часть, представляет собой реминисценцию финала Пятого квартета (конец третьей и начало четвертой частей показаны в примере 6.26, ср. с примером 5.37). В четвертой части присутствуют еще две цитаты: песня «Замучен тяжелой неволей» и ариозо «Сережа, хороший мой...» из последнего акта запрещенной «Леди Макбет»; семантика этого конгломерата цитат также довольно прозрачна и не требует комментариев.

Что касается пятой части, то в ней цитат, кажется, нет. Вся она построена на мотиве DSCH, втором лейтмотиве и теме, производной от него; эпизод канонического склада после ц. 70 ассоциативно связывает конец квартета с его началом. Последние такты (см. еще раз пример 6.24в) напоминают коду Четвертой симфонии с ее невероятно длинным тоническим органным пунктом на той же ноте до; но если симфония завершалась внезапным тональным сдвигом (квартой a'''—d'''' в партии челесты), обещавшим продолжение и, быть может, просветление где-то в воображаемом пространстве по ту сторону партитуры, то квартет не оставляет слушателю никаких надежд. Это отсутствие всякого намека на просветление и есть, пожалуй, самый выразительный из всех «намеков» квартета.

Как бы мы ни относились к эстетическим достоинствам Восьмого квартета, невозможно отрицать, что это выдающийся человеческий документ. В свете того, что нам известно о житейской и творческой биографии автора квартета, господствующее в нем настроение резиньяции совершенно понятно и вызывает искреннее сопереживание. Непонятно другое: какие резоны побудили Шостаковича написать очередной крупный опус, **Двенадцатую симфонию** ре минор, соч. 112, снабженную подзаголовком «1917 год» и посвященную памяти Ленина? Завершенная спустя год после квартета, в августе 1961 года, эта симфония уверенно выигрывает у своей предшественницы звание худшей из всех симфоний Шостаковича. Программные наименования ее четырех частей отмечают собой четыре канонических этапа навязшей в зубах легенды о семнадцатом годе: 1. «Революционный Петроград [весны—лета 1917 года]» (*Moderato—Allegro*); 2. «Разлив» (*Adagio*); 3. «Аврора» (*Allegro*); 4. «Заря человечества» (*Allegro—Allegretto—Moderato*). По нынешним време-

<sup>72</sup> Или, в немецкой орфографии, Fasc(hismus).

нам такая программная канва выглядит в лучшем случае как материал для пародии в духе соц-арта. Некоторые современные комментаторы, упорно не желая верить в серьезность намерений Шостаковича, готовы предложить сколь угодно фантастические интерпретации Двенадцатой симфонии в терминах «эзопова языка» и «поэтики намека»<sup>73</sup>. Но симфония не выглядит ни как сосуд с двойным дном, ни тем более как пародия. Это тяжеловесная железобетонная конструкция, в создание которой было вложено примерно столько же творческого воображения, сколько в строительство другого монумента начала шестидесятых — Кремлевского Дворца съездов.

Давно (еще с конца 1930-х гг.<sup>74</sup>) обещанная Шостаковичем «Ленинская симфония» обернулась большим мыльным пузырем. Мы уже имели возможность убедиться, что даже в «Песни о лесах» есть несколько вполне живых страниц. В Двенадцатой же симфонии такие страницы отсутствуют напрочь. Позволим себе перефразировать слова Пастернака о Маяковском 1920-х: это Шостакович «никакой, несуществующий»<sup>75</sup>. Хотя ленинградская и московская премьеры симфонии были обставлены с большой помпой (одна из них была приурочена к открытию, другая — к закрытию знаменитого XXII съезда КПСС, призванного окончательно отвергнуть наследие «культы личности» и восстановить «ленинские нормы» жизни)<sup>76</sup>, новый опус Композитора № 1 Советского Союза не снискал успеха даже на уровне официальных оценок: симфония не удостоилась никаких наград. Вопрос о том, зачем Шостаковичу нужна была эта авантюра (ведь он наверняка сознавал, что мало-мальски интеллигентные слушатели воспримут «Ленинскую симфонию» как проявление малодушия, а то и прямого подлобострастия перед высоким начальством), остается открытым.

Случай Двенадцатой симфонии выглядит особенно нелепо в свете письма, которое Шостакович адресовал Гликману 26 февраля 1960 года, то есть за несколько месяцев до начала работы над ней. В этом довольно пространным документе обращает на себя внимание следующая многозначительная фраза: «Никому нельзя <...> простить аморальный, лакейский, душевно-лакейский *opus*». И далее: «Я думаю, что автор оратории получит награду, уже хотя бы потому,

---

<sup>73</sup> Характерный пример — Хитоцуянаги 1997. Красноречиво уже само заглавие этой статьи японской исследовательницы (усмотревшей в симфонии скрытый антисталинский подтекст): «Новый лик Двенадцатой».

<sup>74</sup> Ср.: Хентова 1985, с. 485.

<sup>75</sup> См. автобиографический очерк Пастернака «Люди и положения» (главка 12).

<sup>76</sup> Ленинградская премьера под управлением Е. Мравинского прошла 1 октября, московская премьера под управлением К. Иванова — 15 октября.



что он встал в один ряд с такими мастерами, как В. Кочетов, А. Софронов, К. Симонов, и другими выдающимися представителями искусства социалистического реализма»<sup>77</sup>. Комментарий Гликмана к процитированному фрагменту гласит: «О какой оратории идет речь, выяснить не удалось»<sup>78</sup>. Между тем совершенно очевидно, что речь в данном случае может идти только о «Патетической оратории» Г. Свиридова, написанной на слова «никакого, несуществующего» Маяковского 1920-х. В апреле 1960 года Свиридов, действительно, получил за нее Ленинскую премию. Шостакович, как член Комитета по Ленинским премиям, отстаивал свиридовского конкурента К. Караева, представившего на соискание награды балет «Тропюю грома», однако оказался в меньшинстве<sup>79</sup>. Надо полагать, письмо Гликману было написано вскоре после того, как Шостакович понял, куда склоняются весы. Неприязнь Шостаковича к оратории Свиридова объяснима; вместе с тем трудно отрицать, что среди «аморальных» опусов искусства социалистического реализма это далеко не худший образец. В «лакейской, душевно-лакейской» симфонии самого Шостаковича нет даже того минимума привлекательности, который отличает награжденную премией ораторию его бывшего ученика.

Двенадцатая симфония — низшая точка эволюции (или, лучше сказать, инволюции) Шостаковича как художника, выполняющего социальные заказы на советскую тематику. История Шостаковича как «идеологически наиболее советского»<sup>80</sup> из всех композиторов СССР началась, как мы помним, с необычайно оригинальной и изобретательной Второй симфонии. Третья симфония, пусть не столь удачная, также красноречиво свидетельствовала о яркой индивидуальности ее автора. В оратории «Песнь о лесах», хотя и написанной по принуждению, были яркие, рельефные, броские штрихи. Актив Одиннадцатой симфонии составляет прежде всего ее первая часть, в которой Шостакович, сам того не подозревая, перекликается с Айвзом. В Двенадцатой же Шостакович вплотную приблизился к самым одиозным «представителям искусства социалистического реализма».

---

<sup>77</sup> Шостакович—Гликман 1993, с. 154.

<sup>78</sup> Там же, с. 155.

<sup>79</sup> Ср.: Карагичева 1997, с. 206.

<sup>80</sup> Еще раз см. заметку: Шостакович 1930, с. 11.

## ГЛАВА 7

### ОТ ТРИНАДЦАТОЙ СИМФОНИИ ДО ЧЕТЫРНАДЦАТОЙ СИМФОНИИ

Следующим опусом Шостаковича стала **Тринадцатая симфония** си-бемоль минор, соч. 113, для баса, унисонного хора басов и большого оркестра<sup>1</sup>. Все пять частей симфонии вокальны; автор стихов — Евгений Евтушенко. Заголовки частей: 1. «Бабий Яр» (Adagio); 2. «Юмор» (Allegretto); 3. «В магазине» (Adagio); 4. «Страхи» (Largo); 5. «Карьера» (Allegretto). Как сообщает официальный источник, «мысль о создании нового сочинения возникла у Шостаковича после знакомства со стихотворением Евтушенко “Бабий Яр”, опубликованным в “Литературной газете” 19 сентября 1961 года. Вначале оно было задумано как одночастная симфоническая поэма “Бабий Яр”. Клавир был закончен 27 марта (дата на последней странице рукописи), а партитура — 21 апреля 1962 года. Именно в таком виде композитор первоначально зафиксировал это сочинение в рукописном перечне собственных произведений: ““Бабий Яр”, симфоническая поэма для баса, басового хора и оркестра, ор. 113”. <...> Однако впоследствии замысел нового произведения значительно разросся. <...> В июле 1962 года Шостакович, написав еще четыре части, превратил одночастную поэму в симфонию. “Бабий Яр” стал ее первой частью. Для второй, третьей и пятой частей композитор выбрал стихотворения из сборника Евтушенко “Взмах руки” (М., 1962). Стихотворение, положенное в основу четвертой части симфонии (“Страхи”), поэт сочинил по просьбе Шостаковича на тему, им предложенную. <...> Как показывают даты, проставленные автором

<sup>1</sup> Судя по письму Шостаковича И. Гликману от 18 ноября 1961 г., вскоре после завершения Двенадцатой симфонии у него был своего рода кризис идей. За короткое время он успел закончить струнный квартет, однако остался им «очень недоволен» и «в припадке здоровой самокритики» сжег рукопись (Шостакович—Гликман 1993, с. 168). Если бы этот квартет не погиб столь бесславной смертью, он носил бы порядковый номер девять.

на страницах рукописи, вторая часть (“Юмор”) была завершена 5 июля, третья часть (“В магазине”) — 9 июля, четвертая часть (“Страхи”) — 16 июля и пятая (“Карьера”) — 20 июля. Таким образом, сочинение четырех частей потребовало меньше времени, чем создание первой части»<sup>2</sup>.

Автор книги «Бодался теленок с дубом», чья великая историческая миссия начиналась примерно тогда же, когда Шостакович приступил к работе над Тринадцатой симфонией, описал свое творческое поведение в терминах военного дела как некую тактико-стратегическую операцию. Военная терминология легко приложима и к поведению многих других художников, сумевших использовать идеологические послабления оттепельного времени как своего рода пространство для маневра. С этой точки зрения решение Шостаковича вступить в творческий альянс с Евтушенко выглядит как весьма своевременный, сильный и эффективный тактический ход. В культурном пейзаже начала 1960-х поэт, годившийся Шостаковичу в сыновья (родился в 1933 г.), был фигурой, выражаясь по-современному, знаковой. Звезда Евтушенко с тех пор изрядно померкла, и нынешнему читателю довольно трудно уяснить себе его подлинное историческое значение — которое, впрочем, весьма метко и в меру саркастически охарактеризовано в недавней небезынтересной книге о духовном мире шестидесятников. Стоит привести пространную цитату из этого труда.

«Главным поэтом эпохи был Хрущев. <...> Стихов он не писал, но был поэтом в высшем смысле, дав творческий импульс, выражавшийся в простых, как и подобает истинной поэзии, словах: “Нынешнее поколение советских людей будет жить при коммунизме!”. <...> Хрущев был главным поэтом эпохи. А ее поэтический конспект составил Евгений Евтушенко. <...>

Потрясающая общественная чуткость Евтушенко направляла его на слабые участки фронта борьбы за новое. <...> Хотя высшие поэтические достижения Евтушенко остались в области интимной лирики, он рожден был не для звуков сладких и молитв, а именно для житейского волненья. Его, как и Маяковского, увлекала стихия преобразований. При этом Евтушенко, будучи поэтом более скромного дарования, в каждый момент полностью контролировал свои поступки.

Моя поэзия, как Золушка,  
забыв про самое свое,  
стирает каждый день, чуть зорюшка,  
эпохи грязное белье.

---

<sup>2</sup> Из предисловия «От редакции» к 7-му тому Собрания сочинений Шостаковича (М., Музыка, 1984).

В этой декларации все честно и верно — в первую очередь, удручающее качество поэзии. Поэзия Евтушенко все чаще забывала про самое свое, все больше ее влек конспект эпохи. Поэт находил адекватные задачи дня, формулировки, не упуская ничего важного и значительного.

Советский Союз увлеченно следил за событиями на Кубе:

Фидель, возьми меня к себе  
солдатом Армии Свободы!

Проникновение западной массовой культуры волновало умы:

Что мне делать с этим парнишкой,  
с его модной прической парижской,  
с его лбом без присутствия лба,  
с его песенкой “Али-баба”?

Интеллигенция воевала с ретроградами за передовое искусство:

Мы лунник в небо запустили,  
а оперы в тележном стиле.

Страна потрясена хрущевскими разоблачениями и страшится повторения сталинизма, и Евтушенко пишет в “Наследниках Сталина”:

И я обращаюсь к правительству нашему с просьбою:  
удвоить, утроить у этой плиты караул...

Ширится и растет борьба с бездельниками и тунеядцами:

Закон у нас хороший есть:  
“Кто не работает — тот не ест!”

Молодежь живо интересуется Западом:

Этой девочке ненавистен  
мир — освищенный моралист.  
Для нее не осталось в нем истин.  
Заменяет ей истины — “твист”.

Всегда болезненна была для России проблема еврейства и антисемитизма:

Ничто во мне про это не забудет,  
“Интернационал” пусть прогремит,  
когда навеки похоронен будет  
последний на земле антисемит.

Этому стихотворению Евтушенко обязан своей мировой славой. “Бабий Яр” был моментально переведен на все языки мира. Крупнейшие газеты мира дали сообщение о “Бабьем Яре” на первых

страницах. <...> Западный мир, в котором отношение к евреям стало пробным камнем цивилизации, пришел в восторг. Буквально за один день Евтушенко стал всемирной знаменитостью. <...> Скромная публикация в “Литературной газете” 19 сентября 1961 года сделала Евтушенко суперзвездой.

Алексей Марков, напечатавший в газете “Литература и жизнь” отповедь “Бабьему Яру”, вынужден был отменить свои поэтические вечера из боязни физической расправы. <...> Космополит Евтушенко мог торжествовать — он стал народным трибуном. Именно тогда его стали критиковать, ругать, поносить по-настоящему. И именно тогда на его выступление однажды пришли 14 тысяч человек. Именно тогда он выступал по 250 раз в год. <...> Это была слава.

В отличие от Есенина, который хотел “здрав штаны, бежать за комсомолом”, Евтушенко сам вел комсомол и всю передовую общественность страны. <...> Один западный корреспондент, замороженный трибунным чтением Евтушенко, сказал, что он мог бы возглавить временное правительство. Наверное, это так — но лишь по форме, не по содержанию. По содержанию Евтушенко преобразователем и революционером не был. Он шел в фарватере эпохи, которая требовала лозунга. И толпа, которая всегда слышит громогласный призыв, а не отданный вполголоса приказ, смотрела снизу вверх на своего лидера — поэта.

И лидер так же нуждался в аудитории, как и она в нем. Его строки рассчитаны на прочтение вслух. Это ораторские речи, слегка зарифмованные <...> Трудно представить себе, что тогдашние поэты изучали античные риторик, но действовали они именно в соответствии с их указаниями. “Оценить речь, основанную на знании, есть дело образованных, а здесь, перед толпой, это невозможно. Здесь мы непременно должны вести доказательства и рассуждения общедоступным путем”<sup>3</sup>.

Нам не слепой любви к России надо,  
а думающей, пристальной любви!

— это было доступно.

Установка на риторику, на помощь трибун давала немедленные результаты, разочаровывая будущих читателей. И тут все предусмотрел Аристотель: “Речи ораторов, даже если они имели успех, кажутся неискусными в руках; причина этого та, что они пригодны только для устного состязания”. В соответствии с законами риторики заботы о точности и красоте стиля были не только необязательны, но и излишни — как не следует заботиться о прорисовке каждого листика при изображении отдаленного леса. <...>

<sup>3</sup> Античные риторик. — М., 1978, с. 17—18.

Евтушенко не продался и не предал идеалы. Он и не мог их предать, потому что его идеалом было максимальное соответствие обществу, полное растворение в нем. Наоборот — общество предало Евтушенко, потому что перестало нуждаться в трибунах. <...>

В Большой Советской Энциклопедии про Евгения Евтушенко сказано: «В лучших стихах и поэмах Е. с большой силой выражено стремление постигнуть дух современности».

Это правда. Слишком безусловна была зависимость поэта от эпохи»<sup>4</sup>.

Иосиф Бродский, во многих отношениях единомышленник П. Вайля и А. Гениса, будто бы откликнулся на «перестроечное» выступление Евтушенко против колхозов следующими словами: «Если он против, я — за»<sup>5</sup>. Шутка не Бог вещь какая остроумная, однако смысл ее понятен: дозволенное фрондерство евтушенковского образца — явление столь же убогое и уродливое, «слюнявое и плюгавое», что и махровая советская ортодоксия. Быть может, с какой-то высокой, отдаленной и абстрактной точки зрения это действительно так. Но реальному восприятию советских людей начала шестидесятых — в том числе и Шостаковича — небрежно зарифмованные выступления Евтушенко против юдофобии, сталинизма, карьеризма, в защиту юмора и достоинства советской женщины явились как нечто новое и в высшей степени смелое. Взявшись за сочинение музыки на стихи Евтушенко, Шостакович приобщился к шумной славе поэта, со всеми вытекающими отсюда последствиями — такими как сложности с организацией премьеры симфонии и ее дальнейших исполнений<sup>6</sup>, заговор молчания вокруг симфонии в советской прессе<sup>7</sup>, необходимость менять исходный словесный текст<sup>8</sup>, нако-

<sup>4</sup> Вайль и Генис 1998, с. 30—36.

<sup>5</sup> Довлатов 1995, т. 3, с. 321.

<sup>6</sup> Они настолько подробно освещены в литературе, что мы можем позволить себе не останавливаться на этом сюжете. Подробный отчет см. в: Хентова 1993, с. 72 и след. См. также: Шостакович—Гликман 1993, с. 174 и след.; Уилсон 1994, с. 355 и след.; Катаев 1997.

<sup>7</sup> Этот заговор длился три года. Первое упоминание симфонии в журнале «Советская музыка» — Данилевич 1965; первая развернутая аналитическая статья о ней — Орджоникидзе 1967.

<sup>8</sup> С точки зрения критиков-ортодоксов, основная вина автора «Бабьего Яра» заключалась в чрезмерном внимании к еврейскому вопросу. Чтобы стихотворение могло быть переиздано, Евтушенко пожертвовал двумя строфами о страданиях евреев, заменив их стихами об интернациональной солидарности. Вместо первоначального: «Мне кажется, сейчас я иудей — / вот я брежу по Древнему Египту. / А вот я на кресте распятый гибну, / и до сих пор на мне следы гвоздей! <...> И сам я как сплошной беззвучный крик / над тысячами тысяч убиенных, / я каждый здесь расстрелянный старик, / я каждый здесь расстрелянный ребенок» во второй редакции «Бабьего Яра» («Литературная газета», 6 января 1963 г.) фигурируют следующие строки: «Я тут

нец, возвращение симпатий той части интеллигенции, которая была разочарована Двенадцатой симфонией и другими излишне откровенными реверансами композитора в сторону высокого начальства. М. В. Юдина, чей моральный и артистический авторитет всегда был непререкаем, писала о совместной работе Шостаковича и Евтушенко, не скрывая благоговейного восторга: «Было у нас великое событие — 13-я симфония Д. Д. Ш. Опять он стал близким, родным, своим. <...> Стихи Е. [евтушенко] вознесены ею на ту же громадную высоту, но они и сами великолепны своим обобщением и своей меткостью. Рассказать это немыслимо... Это про нас и для нас, но и для всех и для Вечности... Я была поистине счастлива <...>. В общем — если угодно — эта симфония даже, м[ожет] б[ыть] и не для нас, людей, это про нас, от нас, это коленопреклоненная Молитва к Божией Матери Всех Скорбящих Радость. Вероятно, он-то об этом и не помышлял, но не в этом суть. Он это сказал — за всех»<sup>9</sup>.

На фоне этого и многих других документов, красноречиво свидетельствующих о том, чем была Тринадцатая симфония для ее первых слушателей, любая нынешняя попытка непредвзято оценить ее эстетические качества неизбежно будет отмечена печатью равнодушно-гнобизма<sup>10</sup>. И все же, стоит нам отвлечься от легенды Тринадцатой симфонии, как мы непременно заметим, что, хотя стихи Евтушенко, несомненно, вдохновили Шостаковича на впечатляющую, значительную симфоническую концепцию, ее выполнение грешит какой-то странной неаккуратностью, если не сказать неряшливостью. Что и говорить, стихи Евтушенко вознесены Шостаковичем «на громадную высоту»<sup>11</sup>; но, увы, они оказывают на музыку Шо-

---

стою, как будто у криницы, / дающей веру в наше братство мне. / Здесь русские лежат и украинцы, / лежат с евреями в одной земле. <...> Я думаю о подвиге России, / фашизму преградившей путь собой, / до самой наикрохотной росинки / мне близкой всею сущю и судьбой». В СССР симфония публиковалась и исполнялась с этим текстом. В настоящее время исходный текст восстановлен в своих правах.

<sup>9</sup> Из письма М. и П. Сувчинским от 28 декабря(?) 1962 г., опубликовано в журнале «Музыкальная Академия», 1997, 4, с. 113. Много лет спустя другой музыкант с безупречной общественной репутацией, С. А. Губайдулина, вспоминала о своей реакции на то же событие: «Тринадцатую симфонию Шостаковича мы все приняли с энтузиазмом. Это не только выдающееся музыкальное явление, но и громадный, я бы сказала, отважный поступок автора в плане социальном: сгусток идей, которые носились в воздухе»: Холопова и Рестаньо 1996, с. 29—30.

<sup>10</sup> И. Гликман, вторя самому Шостаковичу, фактически а priori квалифицирует любую такую попытку как «чистоплюйство» (Шостакович—Гликман 1993, с. 199).

<sup>11</sup> Своеобразная апология Евтушенко содержится в одном из писем Шостаковича своему ученику Б. Тищенко, который критиковал поэта за чрезмерную склонность к простейшим морализаторским формулам. Защищая Евтушенко, Шостакович приводит образцы таких формул, которые, по его мнению, можно повторять бесконечно, не боясь, что они устареют: «Гений и злодейство — вещи несовместные», «Не убий»,

стаковича обратное влияние, из-за чего она также время от времени «забывает про самое свое».

Тринадцатая симфония пятичастна, и это обстоятельство побуждает к поиску параллелей среди прежних пятичастных циклов Шостаковича. По справедливому мнению К. Майера, наиболее явная параллель — Восьмая симфония<sup>12</sup>. Как и Восьмая, Тринадцатая открывается обширной медленной частью, по продолжительности звучания почти равной остальным четырем частям, вместе взятым. Кульминационные эпизоды первых частей как Восьмой, так и Тринадцатой симфоний отмечены радикальным переосмыслением исходного тематического комплекса, его превращением в образ напористой «потусторонней» силы (впрочем, как мы уже знаем, аналогичный путь проходят главные темы и в других *Moderato-Sätze* Шостаковича). Как и в Восьмой симфонии, в Тринадцатой три последние части следуют друг за другом *attacca* (впрочем, то же относится и к Девятой симфонии, а также к Третьему струнному квартету). Финалы как Восьмой, так и Тринадцатой симфоний решены в форме рондо-сонаты с фугато во второй половине и завершаются на умиротворенной, пасторальной ноте. Между симфониями есть и другие, менее заметные черты сходства.

Как обычно, на фоне общего особенно отчетливо видны различия. Если говорить только о первых частях обеих больших пятичастных симфоний, основное различие заключается в том, что «Бабьему Яру» далеко до той меры внутреннего единства и концентрации, которая отличает *Adagio* Восьмой. Дело в том, что форма части вырастает непосредственно из структуры стихотворения Евтушенко; последнее же разделено на четверостишия (с единственным вклинившимся шестистишием) и содержит повторяющиеся мотивы. Размышления от первого лица (строфы 1—2, 7—8, 12—15) перемежаются в нем отрывками, в которых поэт отождествляет себя с жертвами юдофобии: Дрейфусом (строфа 4 — единственная шестистрочная), безымянным мальчиком из Белостока (строфы 5—6), Анной Франк (строфы 9—11)<sup>13</sup>. В результате часть разворачивается по схеме, близкой рондо (с пропущенным рефреном между первым и вторым эпизодами и с развернутой кодой). Соответственно, качество больших

---

«Не пожелай вола, осла, жены своего ближнего», «Бытие определяет сознание»; свое письмо он завершает словами: «Я горжусь за человечество, что его великие сыны родили такие великие мысли» (Шостакович—Тищенко 1997, с. 19). Характерно, что рядом с цитатами из Пушкина и Библии в этом перечне «великих мыслей» фигурирует марксистская пропись.

<sup>12</sup> Майер 1994, с. 412—413.

<sup>13</sup> В исходной редакции стихотворения цепочка подобных «самоотождествлений» начиналась уже со второй строфы («Мне кажется, сейчас я иудей...» — см. выше).



и малых «скоб», скрепляющих симфоническое целое, оказывается здесь иным, чем это было в прежних, более сложно и изобретательно сконструированных сонатных *Moderato-Sätze* Шостаковича.

Рефрен рисует некий обобщенный образ — если угодно, образ Бабьего Яра<sup>14</sup>. Он выдержан в темпе *Adagio* и тональности си-бемоль минор и проходит трижды. Его проведения перемежаются эпизодами, в которых на авансцену выходят Дрейфус («Мне кажется, что Дрейфус — это я...», с ц. 3, ре мажор), безымянный мальчик («Мне кажется, я мальчик в Белостоке...», с ц. 5, соль минор) и Анна Франк («Мне кажется, я — это Анна Франк...», с ц. 13, ми мажор). Второй эпизод разворачивается в более скором темпе, чем первый, третий — в более скором, чем второй. Максимально быстрый темп достигается в чисто оркестровом кульминационном разделе, который наступает сразу после монолога, идущего от имени Анны Франк (ц. 20). Затем, на гребне кульминации, возвращается рефрен (ц. 21), и медленный темп вместе с исходной тональностью неизбежно утверждаются до конца части. В целом схема рондо выглядит следующим образом: рефрен, *Adagio* си-бемоль минор, — 1-й эпизод («Дрейфус») ре мажор, — 2-й эпизод («мальчик в Белостоке»), *Più mosso* соль минор, — рефрен, *Adagio* си-бемоль минор, и короткий переход на материале 2-го эпизода, — 3-й эпизод («Анна Франк»), *Allegretto* ми мажор, и оркестровая генеральная кульминация *doppio movimento*, — рефрен, *Adagio* си-бемоль минор, медленно переходящий в код.

В тематическом наполнении этой схемы активно участвуют хорошо знакомые нам мотивы из прежних произведений Шостаковича. Исходное интонационное зерно рефрена — восходящий минорный трихорд — явно ведет свое происхождение от той идеи, которой открывалась Десятая симфония (пример 7.1, ср. с примером 6.1). Впрочем, у нее есть и другие предшественницы, в том числе тема Прелюдии си-бемоль минор (в форме чаконь) из соч. 87. В последнем проведении рефрена напоминание о прелюдии превращается в почти точную цитату; в ней не упущен и украшавший тему прелюдии выразительный сдвиг в диззную сферу (пример 7.2, ср. с примером 5.29). Намеченный здесь дуализм си-бемоль минора и ре мажора подтверждает свою значимость в торжественной коде части, после резюме: «Я всем антисемитам как еврей, и потому я настоящий русский!» Композитор удерживается от того, чтобы завершить часть на мажорной ноте.

Второй тематический элемент рефрена, хроматический мотив параллельных квинт (см. еще раз пример 7.1, такты 6 и след.), оригина-

<sup>14</sup> Сабина 1976, с. 371.

нален и весьма выразительно оттеняет диатонику первого мотива. В остальном, однако, Шостакович не злоупотребляет оригинальными идеями, предпочитая цитировать уже опробованные им же самим знаки, всякий раз сохраняя за ними привычную семантику. Так, в эпизодах с Дрейфусом и белостокским мальчиком фигурируют отчетливо акцентированный «мотив насилия» (два его вхождения см. в примере 7.3а, два — в примере 7.3б) и «мотив жалобы» (особенно явственно — во фразе мальчика «Я, сапогом отброшенный, бессильный, напрасно я погромщиков молю...», пример 7.4). Начало картины погрома отмечено повышенной концентрацией ямбических восходящих кварт (пример 7.5; фигура восьмыми у гобоев и фаготов здесь же вполне может рассматриваться как вариант «мотива Носа» — см. еще раз примеры 1.34 и 1.35 и пояснения к ним). Фраза «бей жидов, спасай Россию!» (эпизод с мальчиком, такты 2—4 после ц. 7) сопровождается «ритмом Бориса Тимофеевича». Другие прогнозируемые вхождения «мотива насилия» — во втором проведении рефрена, на словах «как подло» (пример 7.6), и в оркестровой кульминации после эпизода с Анной Франк, где использование этого мотива вписывается в набор приемов, стандартный для всех «пустосторонних» кульминаций Шостаковича (пример 7.7). Начало эпизода с Анной Франк (трехдольный размер, плавные мелодические линии у низких струнных, тональность ми — см. пример 7.8) отсылает к начальному периоду Десятой симфонии. Несколько ниже (после ц. 16) конфликт добра и зла привычно изображается средствами полиметрии: идиллическая трехдольность подавляется неумолимой двудольной (военно-маршевой) стихией. Усугубленный минор, обороты с уменьшенной квартой — хорошо знакомый нам инвентарь так или иначе идет в дело. При этом — никаких уступок еврейскому колориту (любая «этнография» в данном контексте неизбежно отдавала бы безвкусицей), зато при переходе от «белостокского» эпизода ко второму проведению рефрена (9 тактов до ц. 9) искажено цитируется песня «Ах вы, сени, мои сени», порученная мрачным тембрам фаготов, тромбонов и тубы. Тембровую атмосферу части определяет прежде всего сочетание низких мужских голосов с низкой медью, фаготами, литаврами, низкими кларнетами и арфами; в функции лейттембра используются настроенные в тоническую квинту колокола — эхо «набата» из Одиннадцатой симфонии. Атмосфера величественного и сурового ритуала дополнительно сгущается при третьем проведении рефрена (после кульминации, со слов «Над Бабьим Яром шелест диких трав», ц. 22) благодаря появлению нового тематического элемента — повторяющихся траурно-маршевых пунктирных фигур. Незамысловатые, но эффективные гармо-

нии (изображая силы зла, Шостакович не пренебрегает и вполне «сонористическими» секундами и септимами в басовом регистре — см. ц. 3, 5, 12, 16) и длительное пребывание в тональностях (внутри большинства разделов формы тональных отклонений нет) придают изложению лапидарность, весомость, рельефность. Одним словом, в музыку «Бабьего Яра» вложено ровно столько рутины, сколько нужно для достижения непосредственного ораторского эффекта. Неудивительно, что она произвела такое неизгладимое впечатление на своих первых слушателей. Критиковать ее за такие недостатки, как простоватость рондообразной конструкции и некоторая (под стать стихам) аморфность вокальной партии, бессмысленно; то, что на фоне более художественных концепций Шостаковича кажется недостатком, в контексте шестьдесят второго года — когда «заботы о тонкости и красоте стиля были не только необязательны, но и излишни» — явилось оптимальным решением.

Вторая и третья части симфонии, «Юмор» и «В магазине», написаны на тексты, которые даже по меркам Евтушенко отличаются исключительно низким качеством<sup>15</sup>. Тем самым изрядно обесценивается и их музыка, которая, впрочем, содержит живые, колоритные штрихи. В «Юморе» использован набор характерных для Шостаковича «бурлескных» приемов. Здесь, как и во многих быстрых интермедийных частях<sup>16</sup> прежних циклов Шостаковича, преобладают темы с квартовым зачином и нарочито механистическим аккомпанементом (одна из них, впервые появляющаяся в середине части, ц. 51, представляет собой прямую цитату романа «Макферсон перед казнью» из соч. 62, тема которого, как мы помним, восходит к еще более давним первоисточникам — Первому фортепианному концерту и музыке к пьесе «Условно убитый»). Стихия механической повторяемости, воплощающая «принцип удовольствия», в кульминациях пронизывает всю оркестровую вертикаль, что придает музыке хорошо знакомый оттенок «пустосмещения». Усилению гротескного элемента служит и тенденция к сочетанию бело- и черно-клавишной сфер в пределах сжатого пространства (показательны первые же такты «Юмора», устанавливающие ладовую атмосферу, которая сохранится до конца части — см. пример 7.9). По форме часть довольно сложна; составляющие ее эпизоды (в одних преобладает трех-, в других — четырехдольный, в третьих — переменный размер) складываются в весьма свободную разновидность рондо. К числу семантически значимых моментов принадлежит реминис-

<sup>15</sup> Впрочем, Шостакович относился к «В магазине» с восторгом. См. его письмо И. Гликману от 14 июля 1962 г. (Шостакович—Гликман 1993, с. 179).

<sup>16</sup> По причинам, о которых уже говорилось выше, я в очередной раз предпочитаю не использовать термин «скерцо».

ценция «Бабьего Яра» после слов: «Его голова отрубленная торчала на пике стрельца» (перед ц. 47, пример 7.10, ср. с примером 7.1; «взвизгивания» высоких деревянных духовых здесь же явно отсылают к «Тиллю Уленшпигелю» Р. Штрауса). Другой яркий и также многозначительный момент — предвосхищение части «В магазине» на словах «Всем видом покорность выказывал...» (ц. 56, пример 7.11).

Впрочем, у начальной темы «В магазине» (пример 7.12) есть и более отдаленный первоисточник в опере «Леди Макбет Мценского уезда» (ср. пример 2.11 и пояснения к нему). Возможно, реминисценция мотива, характеризующего любимую героиню Шостаковича, имеет здесь некий глубинный и многозначный смысл: ведь часть «В магазине» задумана как прославление героической женщины Советской России. На протяжении части существенную роль играет обращение этого мотива (см. начальные такты примера 7.13, где показано нарастание перед кульминацией близ точки золотого сечения); с этой конфигурацией нам предстоит встретиться и в Четырнадцатой симфонии, где она будет играть в высшей степени символическую роль. На гребне кульминации возникает «мотив жалобы» (см. конец того же примера) — ход, давно уже ставший для Шостаковича стандартным. Зато ближе к концу появляется штрих необычайной выразительности: полнотонный плагальный каданс, в данном контексте подобный Аминю<sup>17</sup> (см. пример 7.14; это единственное место во всей симфонии, где хор поет *divisi*).

Внезапно вырвавшись на новый уровень художественности, музыка удерживается на нем еще некоторое время. Как уже упоминалось, следующая часть симфонии, «Страхи», написана на стихи, сочиненные Евтушенко специально «по просьбе Шостаковича на тему, им предложенную»<sup>18</sup>. Тема эта — необходимость преодоления мерзостей сталинизма. Как лицо, непосредственно причастное к появлению стихотворения на свет, Шостакович может — пусть в самом отдаленном и приблизительном смысле — считаться его соавтором. Во всяком случае, трудно сомневаться в том, что волновавшая Шостаковича тема воплощена в стихах Евтушенко в достаточно полном согласии с мыслями и представлениями композитора. Хотя бы поэтому стоит привести «Страхи» целиком:

Умирают в России страхи,  
словно призраки прежних лет,  
лишь на паперти, как старухи,  
кое-где еще просят на хлеб.

<sup>17</sup> Ср.: Майер 1994, с. 415.

<sup>18</sup> Судя по письму И. Гликману от 9 июля 1962 г., «Страхи» были одним из пяти стихотворений Евтушенко, написанных специально по просьбе Шостаковича для Тринадцатой симфонии (Шостакович—Гликман 1993, с. 178).

Я их помню в власти и силе  
при дворе торжествующей лжи.  
Страхи всюду, как тени, скользили,  
проникали во все этажи.

Потихоньку людей приручали  
и на все налагали печать:  
где молчать бы — кричать приручали,  
и молчать — где бы надо кричать.

Это стало сегодня далеким.  
Даже странно и вспомнить теперь  
тайный страх перед чьим-то доносом,  
тайный страх перед стуком в дверь.

Ну, а страх говорить с иностранцем?  
С иностранцем-то что, а с женой?  
Ну, а страх безотчетный остаться  
После маршей вдвоем с тишиной?

Не боялись мы строить в метели,  
Уходить под снарядами в бой,  
Но боялись порою смертельно  
разговаривать сами с собой.

Нас не сбили и не растлили,  
и недаром сейчас во врагах  
победившая страхи Россия  
еще больший внушает страх.

Страхи новые вижу, светлея:  
страх неискренним быть со страной,  
страх неправдой унижить идеи,  
что являются правдой самой;

страх фанфарить до одуренья,  
страх чужие слова повторять,  
страх унижить друзей недоверьем  
и чрезмерно себе доверять.

И когда я пишу эти строки  
и порою невольно спешу,  
то пишу их в единственном страхе,  
что не в полную силу пишу.

Об идейном смысле этих стихов мы поговорим чуть ниже. Пока же обратим внимание на самую, пожалуй, многозначительную особенность музыки Шостаковича к ним: начальная тема части (пример 7.15) — это атональный ряд, сконструированный почти по всем правилам шенберговской додекафонии. «Почти» — только потому, что тонов в этом ряде не двенадцать, а одиннадцать: десять в мелодии и один, комплементарный, в басу. Придирчивый взгляд за-

метит единственное нарушение принципа неповторяемости тонов: проходящее ре в седьмом такте. Во всех остальных отношениях тема на редкость стильна. В ней нет эстетически компромиссных регулярностей, намекающих на тот или иной известный жанр или на традиционные прототипы сонатно-симфонического тематизма<sup>19</sup>, а ее тембровый наряд, по-видимому, вообще беспрецедентен для симфонической музыки. Приступая к музыкальному изображению идеи страха, Шостакович более чем выразительно напомнил о необходимости преодолеть самый главный из всех страхов советского композитора: страх перед атональностью и, шире, перед новыми реалиями большого мира музыки, все настойчивее заявлявшими о себе по эту сторону железного занавеса. Включив в свою симфонию атональную тему, он совершил в своем роде яркий, демонстративный жест<sup>20</sup>.

Неповторимая суггестивность начальных тактов (тема тубы в них взаимодействует с линией басов, оставшейся в виде следа от «В магазине» — см. еще раз пример 7.15) распространяет свое воздействие на добрую половину части, соответствующую первым пяти строфам стихотворения Евтушенко. Музыка этой половины, взятая сама по себе, превосходна. Пользуясь словами М. Юдиной, она возносит стихи Евтушенко — пожалуй, самые удачные (или, как мог бы сказать Лев Толстой, наименее неудачные) из всех, использованных в симфонии, — поистине «на громадную высоту». Развертывание начального импульса происходит свободно, не сковываясь предустановленными формальными схемами. Квазидодекафонная тема вскоре исчезает из оркестровой ткани, уступая место другим, тонально более определенным конфигурациям, которые сменяют друг друга с причудливой непредсказуемостью. Густая атмосфера страха воссоздается, можно сказать, почти импрессионистским методом, побуждая вспомнить одну из любимых идей Дебюсси: «Я приду к музыке, действительно освобожденной от мотивов или же образованной из одного непрерывного мотива, который никогда не возвращается в первоначальной форме»<sup>21</sup>. Музыка, к которой пришел здесь Шоста-

---

<sup>19</sup> Критику мелодики «промежуточного», внутренне противоречивого типа, додекафонной только по своим внешним признакам, а по эстетической сущности тяготеющей к традиционному типу сонатно-симфонического тематизма, см. в классической статье: Денисов 1986в, с. 141 и след.

<sup>20</sup> Демонстративность этого жеста особенно хорошо видна на фоне гнусных выволочек, которые устраивал журнал «Советская музыка» Андрею Волконскому — первому советскому композитору, осмелившемуся обнародовать свои додекафонные опыты. См.: Аноним 1961, с. 89; Аноним 1963, с. 7. Характерно, что оба материала (в первом из них досталось и М. Юдиной, героически включившей музыку Волконского в свою программу) вышли без подписи.

<sup>21</sup> См.: Денисов 1986б, с. 99.

кович, характеризуется непрерывно обновляющейся тканью и обилием выразительных деталей; указывать на них нет смысла — для этого пришлось бы переписывать всю партитуру. Отметим, впрочем, «мотивы жалобы» у валторны после слов «при дворе торжествующей лжи» (пример 7.16) и у труб после слов «и молчать — где бы надо кричать» (пример 7.17). Второй случай — напоминание о зловещем «комплексе Дворцовой площади» из Одиннадцатой симфонии (ср. пример 6.16) и более отдаленная реминисценция одной из ключевых идей амбивалентной коды финала Пятой симфонии (ср. пример 3.17а).

Увы, стоит Евтушенко (со слов «Не боялись мы строить в метели»), а вслед за ним и Шостаковичу перейти от «негатива» к «позитиву», как качество музыкального материала роковым образом падает. Эпизод, соответствующий шестой и седьмой строкам стихотворения (*Sostenuto* после ц. 110), решен в форме примитивнейшего марша в духе песни «Смело, товарищи, в ногу» (в части «Юмор» уже фигурировала ее реминисценция после слов «шагал он частушкой-простушкой / с винтовкой на Зимний дворец», ц. 65). Сдвиг в до-диез мажор на словах «Страхи новые вижу, светлея» (*Allegro*, пятый такт после ц. 112) выполнен, под стать самим этим словам, с удручающей банальностью, а в кульминационной зоне между ц. 114 и 115 оркестр, если воспользоваться изящным выражением поэта, «фанфарит до одуренья» (не вижу смысла приводить нотные примеры, любознательный читатель сам заглянет в партитуру). После всего этого напоминание о теме «В магазине» под конец части воспринимается лишь как пустая формальность.

Удивительно ли, что «модуляция» от реальных страхов человека под гнетом деспотического государства к выдуманным «страхам» верноподданного советского патриота оборачивается для музыки Шостаковича утратой эстетических достоинств? Мог ли Шостакович до конца всерьез относиться к содержанию второй половины стихотворения Евтушенко, к уверению, что «нас не сбили и не растлили», к выражению преданности идеям, «что являются правдой самой»? Мог ли он не ощущать всей гнусности строк: «и недаром сейчас во врагах / победившая страхи Россия / еще больший внушает страх»<sup>22</sup>? Ясно, что Шостакович, с его уникальным опытом возвышений и падений, не имел особых оснований разделять «оттепельный» энтузиазм поэта; его музыка к «Страхам» свидетельствует об этом так красноречиво, как только возможно. Подобно лакмусовой бумажке, «Страхи» обнаруживают истинное качество так называ-

---

<sup>22</sup> Ср. лаконичный неофициальный отзыв Шостаковича об этом стихотворении Евтушенко: «<...>В нем есть первая половина, которая меня почти полностью устраивает. Есть много хорошего и во второй половине»: Шостакович—Гликман 1993, с. 178 (письмо от 9 июля 1962 г.).

емого инакомыслия Шостаковича. Его формула проста, груба и, увы, слишком стандартна для советской действительности: активная ненависть к сталинизму плюс отсутствие восторга по поводу того, что пришло ему на смену, плюс тот характерный компонент советского менталитета, который можно выразить поговоркой «с волками жить — по-волчьи выть». Той меры «инакости», которая содержится в подобном образе мышления, было достаточно, чтобы произвести фурор в уже хорошо подготовленном общественном сознании начала шестидесятых; вместе с тем она оказалась вполне совместима с аранжировками хоров Давиденко (мы уже обсуждали их в предыдущей главе), симфонической поэмой «Октябрь», хоровым циклом «Верность», «Маршем советской милиции»<sup>23</sup> и другими проявлениями советского конформизма, о которых лучше не вспоминать<sup>24</sup>.

Как уже было сказано, финал Тринадцатой симфонии, «Карьера», во многих отношениях родствен финалу Восьмой. Оба финала открываются внезапной модуляцией в просветленный мажор и аналогичны по форме (рондо-соната с фугато перед генеральной кульминацией и с постепенным успокоением в коде) драматургической функции (в обоих случаях финал знаменует собой преодоление конфликтов, перевод симфонического повествования в относительно спокойный, умиротворенный план), господствующему размеру (3/4). Правда, если до мажор последних тактов Восьмой симфонии не был замутнен абсолютно ничем, то в последних тактах Тринадцатой на тянущееся си-бемоль-мажорное трезвучие накладывается высокий ля-бемоль у челесты: отдаленное эхо «вопроса, оставшегося без ответа» из финала Четвертой симфонии. В отличие от остальных частей Тринадцатой симфонии в финале зерна, так сказать, отделены от плевел: проведения пластичного и обаятельного по тематизму рефрена (все они инструментованы по-разному и всякий раз — на удивление деликатно), центральное фугато и кода поручены только оркестру, тогда как на долю солиста и хора остаются преимущественно стандартно-бурлескные эпизоды и фрагменты без ярко выраженного тематического профиля. В результате качественный музыкальный материал распределяется по тексту рондо относитель-

---

<sup>23</sup> Судя по письму И. Гликману от 28 декабря 1955 г., было время, когда сама мысль о создании подобного опуса казалась Шостаковичу неприемлемой. В этом письме Шостакович выражает свою солидарность с суждением Чехова, которое в его вольном пересказе звучит так: «Писатель никогда не должен быть помощником полиции и жандармерии». См.: Шостакович—Гликман 1993, с. 117.

<sup>24</sup> Вопросу об отношении Шостаковича к советской власти посвящена богатая литература. Во Введении я уже вкратце коснулся этого вопроса. Не вижу смысла обсуждать его дальше. В своем отношении к режиму композитор был не более проницателен и принципиален, чем подавляющее большинство его мало-мальски вменяемых сограждан.



но равномерно и почти не заглушается раздражающе плохими словами<sup>25</sup>.

Исследователи и комментаторы любят делить симфонии Шостаковича на группы. Среди более или менее устоявшихся, признанных группировок — Вторая и Третья («праздничные»), Четвертая, Пятая, Шестая (симфонии о тридцатых), Пятая, Восьмая, Десятая (непрограммные, трагически-философские), Седьмая, Восьмая, факультативно также Девятая («военные»). Мне кажется, что симфонии Шостаковича «оттепельного» времени — Одиннадцатая, Двенадцатая и Тринадцатая — также довольно естественно складываются в своего рода трилогию. Это симфонии-жесты. Все они написаны без особой заботы «о тонкости и красоте стиля», о богатстве языка и новизне приемов (единственные исключения — начало «Дворцовой площади» и начало «Страхов»), зато с отчетливо выраженной заботой о том, чтобы обозначить свою общественную позицию. Достоинства каждой из них в значительной степени определяются привлекательностью той идеологической установки, которую она воплощает.

\* \* \*

Шесть лет жизни Шостаковича, отделившие друг от друга Тринадцатую и Четырнадцатую симфонии, были заполнены физическими страданиями (он много раз попадал в больницы, в конце мая 1966 г. перенес инфаркт, в сентябре 1967 г. сломал ногу), путешествиями, участием в самых разнообразных общественно-политических и художественных мероприятиях и весьма интенсивным творчеством. За это время он сочинил девять произведений крупной формы: вокально-симфоническую поэму, два инструментальных концерта, четыре струнных квартета, сонату и большой вокальный цикл<sup>26</sup>. Поэма «Казнь Степана Разина» (опять на стихи Евтушенко)

---

<sup>25</sup> В связи со словесным текстом «Карьеры» хотелось бы обратить внимание на то, что поэт, кажется, смутно представляет себе суть драмы, приключившейся с Галилеем. Читатель, заглянув в партитуру или в сборник стихов Евтушенко «Взмах руки», поймет, что я имею в виду.

<sup>26</sup> Среди осуществленных тогда же работ меньшего масштаба выделяются вокальные миниатюры, предназначенные для молодого баса Е. Нестеренко: 5 романсов, соч. 121, на слова из юмористического журнала «Крокодил» и забавное и трогательное «Предисловие к полному собранию моих сочинений и краткое размышление по поводу этого предисловия», соч. 123, на слова Пушкина и собственные. На юбилейные даты государственного значения Шостакович откликнулся дважды, написав Увертюру на русские и киргизские народные темы, соч. 115 (в честь 100-летия вхождения Киргизии в состав России, 1963) и симфоническую поэму «Октябрь», соч. 131 (в честь 50-летия Октябрьской революции, 1967; в функции побочной темы здесь использована мелодия из музыки к фильму «Волочаевские дни», соч. 48, 1936—1937).

стоит в этом ряду особняком; в ней Шостакович, обратившись к «стилю русс»<sup>27</sup> и тем самым дав бой Г. Свиридову на его поле<sup>28</sup>, терпит явное поражение. В остальных же партитурах Шостакович, пользуясь банальным выражением, предстает во всеоружии своего мастерства. Другое дело, что по большей части они не вносят ничего нового в то, что мы уже и так знаем о его искусстве.

Всей своей творческой жизнью Шостакович доказал, что он не принадлежит к композиторам типа, скажем, Брукнера или Мессиа-на (Марина Цветаева назвала бы их «композиторами без истории»), у которых каждый новый опус выступает лишь как очередная реализация одной и той же парадигмы. Артистическая биография Шостаковича долгие десятилетия являла собой череду неординарных и часто неожиданных поступков; именно поэтому столь многие его произведения окружены устойчивой аурой своего рода легендарности, способной воздействовать на общественное сознание значительно сильнее, чем эстетические качества музыки как таковой. Что касается партитур, появившихся в промежутке между Тринадцатой и Четырнадцатой симфониями, то на фоне главных творений Шостаковича они (пожалуй, лишь за одним достойным исключением) выглядят прозаично — в лучшем случае как добротные изделия, вышедшие из-под опытного, но несколько усталого, нередко едва ли не равнодушного пера.

Особенно показательны пятичастный **Девятый струнный квартет** ми-бемоль мажор, соч. 117 (май 1964), четырехчастный **Десятый струнный квартет** ля-бемоль мажор, соч. 118 (июль 1964), трехчастный **Второй концерт для виолончели с оркестром** соль минор, соч. 126 (весна 1966), трехчастный **Второй концерт для скрипки с оркестром** до-диез минор, соч. 129 (1967). Каждая из этих партитур вызывает ощущение *déjà entendu*. Все те же бесконечные «активные ритмы суммирования», наделенные зловещим или агрессивным смыслом («ритм Бориса Тимофеевича») или приобретающие гротескно-

---

Перечень дополняют партитуры к нескольким фильмам, в том числе к знаменитому «Гамлету» Г. Козинцева (соч. 116, 1964) и к «Софье Перовской» Л. Ариштама (соч. 132, 1967), и инструментовка «Песен и плясок смерти» Мусоргского и Концерта для виолончели с оркестром Шумана (первая была осуществлена для Г. Вишневской, вторая — для М. Ростроповича).

<sup>27</sup> Характеристика принадлежит самому Шостаковичу, см.: Шостакович—Гликман 1993, с. 197 (письмо от 15 сентября 1964 г.).

<sup>28</sup> Поэма была начата, по-видимому, в августе 1964 г. 16 июля Шостакович писал И. Гликману из Дилижанского дома творчества композиторов: «Ежедневно по два, три раза кручу [на магнитофоне] “Курские песни” и поражаюсь их неслышной красоте» (Там же, с. 195). Не думаю, чтобы между впечатлением от вокально-симфонического цикла Свиридова и решением взяться за создание вокально-симфонической поэмы не было никакой связи.

скерцозную окраску — как в «мотиве Вильгельма Телля», который вошел в словарь Шостаковича начиная с Шестой симфонии (ср. пример 3.28). Те же хорошо знакомые чередования ходов на малую секунду и малую терцию от одной и той же ноты и на малую секунду и малую терцию к одной и той же ноте. Те же простые, отчетливо ритмизованные формулы аккомпанемента (преимущественно в четных метрах). Фигуры качания. Игра натуральных и пониженных (реже повышенных) ступеней. Ходы на уменьшенную кварту с последующим обратным движением на малую секунду. Трехзвучные мотивы, подобные «грундгештальту» Восьмой симфонии (с двумя крайними нотами одной и той же высоты и средней, отстоящей от них на секунду вверх или вниз, причем акцент обычно приходится на третью ноту). Другие короткие, броские мотивы с ярко выраженной центростремительной конфигурацией. «Темы жестковатых ходов». Темы, «чреватые пассакальей»<sup>29</sup> (в медленных, серьезных частях<sup>30</sup>). Драматургические волны, устремленные к кульминациям в точках золотого сечения. Максималистский — «на разрыв аорты» — пафос этих кульминаций. Обстоятельная разработка тем в рондо-сонатных финалах, концовки которых непременно возвращают к тематизму предшествующих частей. Нарочитая простоватость главных тем финалов. Одним словом, мотивно-тематические структуры, формальные схемы, композиционные развязки в названных произведениях то и дело отсылают к тому, что уже было, — но не столько к большим и малым художественным открытиям прежнего Шостаковича, сколько к тому инвентарю, который в лучшие времена служил лишь питательной средой для таких открытий. Стоит появиться какой-нибудь благодарной, многообещающей тематической идее, как она либо довольно быстро засоряется стандартными оборотами, либо мало-помалу превращается в нечто со стертыми, невыразительными контурами (показательный случай — начальная тема второй, медленной части Скрипичного концерта и ее развитие).

Новое прорывается лишь изредка и в малых дозах. Так, в обоих квартетах и Скрипичном концерте приобретенный недавно опыт приближения к двенадцатитоновости неоднократно напоминает о себе пассажами — часто из нот одинаковой длительности, — включающими по 10—12 неповторяющихся звуковысот. Индивидуальность Второго виолончельного концерта в значительной степени определяется использованием блатной песенки «Бублики» в качестве одной из тем

---

<sup>29</sup> Так М. Д. Сабинаина характеризует начальную мысль Десятой симфонии и, шире, темы распространенного у Шостаковича типа, несущие в себе «образный тонус и свойства изложения» пассакальи. См.: Сабинаина 1976, с. 302.

<sup>30</sup> Третья часть Десятого квартета, *Adagio*, представляет собой настоящие вариации на остинатный бас.

второй части и немилосердной «инфляцией» этой же мелодии в кульминационной зоне финала. Собственно говоря, в подобном «мовизме» нет ничего особенно нового, однако перед этим Шостакович довольно долго воздерживался от прямого введения китча в свои крупные инструментальные партитуры. Еще одна изюминка концерта — размеренный перестук ударных (*legno*, том-том, малый барабан и ксилофон) на фоне долгого органного пункта в тихой коде финала; конечно же, это реминисценция коды второй части Четвертой симфонии. Другой образец сравнительно содержательной автоцитаты — дуэт скрипки и валторны в конце первой части Скрипичного концерта, напоминающий об оригинальной развязке первой части Первого виолончельного концерта. Вот, пожалуй, все, что хотелось бы сказать на этих страницах об опусах 117, 118, 126 и 129.

Более оригинален **Одиннадцатый струнный квартет фа минор**, соч. 122 (январь 1966), посвященный памяти скрипача квартета им. Бетховена В. П. Ширинского. Он состоит из семи небольших частей с жанровыми подзаголовками: 1. Вступление *Andantino*; 2. Скерцо *Allegretto*; 3. Речитатив *Adagio*; 4. Этюд *Allegro*; 5. Юмореска *Allegro*; 6. Элегия *Adagio*; 7. Заключение *Moderato*. Это своего рода новые «Афоризмы». Ясно, что по духу они далеки от экстравагантного опуса 13. Великолепная находка — инфантильная по своему внешнему облику тема Скерцо с ее идеально размеренным первым восьмитактом и неподражаемо спотыкающимся ритмом ближе к концу (см. пример 7.18). Безусловно самая выразительная из всех тем квартета, она появляется и в умиротворенном Заключении (отсюда тянутся нити к финальному катарсису Сюиты на слова Микеланджело, соч. 145).

К этому же отрезку творческой биографии Шостаковича относятся три опуса, в которых двенадцатитоновость<sup>31</sup> присутствует уже не просто как свойство отдельных тем или пассажей, но как важная, далеко не эпизодическая структурная идея. Речь идет о «Семи стихотворениях А. Блока», Двенадцатом струнном квартете и Сонате для скрипки и фортепиано. «**Семь стихотворений А. Блока**» для сопрано и фортепианного трио, соч. 127 (начало 1967), — второй вокальный

---

<sup>31</sup> «Двенадцатитоновость» в широком смысле (додекатоника) определяется как «система мышления, основанная на автономии каждой из 12 высот». В относительно развитых случаях (в том числе в тех, с которыми нам предстоит иметь дело на этих страницах) можно говорить о «технике 12-тоновых рядов», где «ряд — горизонтальное последование неповторяющихся высот (или с минимальными повторениями), которое используется как мелодическое построение и не является единственным источником звуковой ткани»: Курбатская 1996, с. 32, 34. Понятно, что двенадцатитоновость и техника двенадцатитоновых рядов — это еще не серийная техника и не додекафония.

цикл Шостаковича, написанный для Г. Вишневской, и первое обращение композитора к серьезной поэзии серебряного века. Части цикла различаются по составу исполнителей. В первой части («Песня Офелии») пение сопровождается только виолончелью, во второй («Гамаюн, птица вещая») — только фортепиано, в третьей («Мы были вместе») — только скрипкой, в четвертой («Город спит») — виолончелью и фортепиано, в пятой («Буря») — скрипкой и фортепиано, в шестой («Тайные знаки») — скрипкой и виолончелью и, наконец, в седьмой («Музыка») — всеми тремя инструментами. Все три части, в которых не фигурирует фортепиано, — «Песня Офелии», «Мы были вместе» и «Тайные знаки» — отличаются той идеальной простотой, секрет которой доступен только большим мастерам; в них напоминает о себе творец японских романсов, соч. 21<sup>32</sup>. В частях 2, 4, 5 преобладает скорее поверхностная, внешняя выразительность, достигаемая по большей части грубоватыми средствами. Финал цикла, «Музыка», занимает место между этими двумя крайностями. В его последних тактах довольно неожиданно цитируется тема последней, ре-минорной Фуги из соч. 87 (пример 7.19, партия фортепиано, ср. с примером 5.31), никак не подготовленная всем предшествующим тематическим материалом романсов. Не совсем ясно, как понимать эту цитату, особенно в свете заключительных строк стихотворения Блока: «Прими, Владычица вселенной, / Сквозь кровь, сквозь муки, сквозь гроба / Последней страсти кубок пенный / От недостойного раба» (стоит заметить, что никогда прежде Шостакович не писал музыку на стихи, обращенные к высшим силам).

Самое интересное место блоковского цикла — тема, открывающая «Тайные знаки» (пример 7.20) и по ходу романса повторяющаяся еще дважды, в виде интерлюдии между первой и второй строфами и в виде постлюдии. При первом проведении эта тема поручена виолончели, при втором — скрипке; под конец романса она проходит в каноне у обоих инструментов. Ее начало есть не что иное, как полный двенадцатитоновый ряд. Ассоциация двенадцатитоновой парадигмы с пугающими «тайными знаками», о которых идет речь в стихотворении Блока, естественно воспринимается как развитие идеи, впервые нашедшей свое выражение в «Страхах» из Тринадцатой симфонии, где почти двенадцатитоновая тема представляла, в общем, то же смысловое поле. Итак, если у Листа («Фауст-симфония») и Р. Штрауса («Так говорил Заратустра») двенадцатитоновость связывалась с топосом, обобщенно говоря, учености, то у Шостаковича она указывает на нечто чуждое и жуткое, заставляющее, по сло-

<sup>32</sup> Тексты которых, кстати, имеют определенное отношение к поэзии серебряного века: ведь они взяты из известной антологии А. Брандта, опубликованной в 1912 году.

вам Блока, «закрывать от страха глаза», на «черный сон», который «тяготеет в груди» и наводит на мысли о близости «предначертанного конца». Дальнейшее развитие эта тенденция к своеобразной семантизации двенадцатитоновости получит в Четырнадцатой симфонии.

**Двенадцатый струнный квартет Ре-бемоль мажор, соч. 133 (1968)**, знаменует очередной шаг на пути к освоению двенадцатитоновости. Квартет состоит из двух частей, *Moderato* и *Allegretto* (внутри каждой части темп неоднократно меняется). Это единственный — если не считать ранних Прелюдии и Скерцо, соч. 11, для струнного октета — двухчастный камерно-инструментальный цикл Шостаковича. Первая часть (продолжительностью менее восьми минут) выступает в нем как вступительная, вторая (свыше пятнадцати минут) — как главная<sup>33</sup>. Эзотерический по характеру музыки квартет, наряду с японскими романсами, Пятью фрагментами для оркестра, соч. 42, Второй фортепианной сонатой, остается одной из «золушек» наследия Шостаковича. Эстетически это самое интересное произведение из тех, которые возникли в промежутке между Тринадцатой и Четырнадцатой симфониями; вместе с тем в нем нет ничего такого, что могло бы привлечь интерес мало-мальски широкой аудитории.

Основную формальную идею квартета — или, если угодно, его основное художественное открытие — можно определить как создание и разрешение напряжений между двенадцатитоновой и тональной парадигмами. Эта идея преформирована в «эпиграфе» к первой части, который представляет собой двенадцатитоновую линию, завершающуюся аккуратным кадансом в тональности ре-бемоль (пример 7.21). В первой части отчетливо различаются две партии: главная, тональная (она непосредственно вырастает из кадансовой формулы эпиграфа и по ходу развертывания спорадически «съезжает» обратно на двенадцатитоновые рельсы, но только в сопровождающих голосах) и побочная, где преобладает двенадцатитоновость. Главная партия выдержана в четырехдольном размере и темпе *Moderato*, побочная — в трехдольном размере и темпе *Allegretto*. Тема побочной партии показана в примере 7.22. Эта изломанновальсовая мысль довольно откровенно отсылает к декадентскому венскому бульону, из которого некогда кристаллизовалось творчество первых додекафонистов<sup>34</sup>; кроме того, в ней есть что-то общее с начальной темой (*Hauptstimme*) Скрипичного концерта А. Шёнберга,

---

<sup>33</sup> Любопытно, что сенсационный по тому времени Струнный квартет В. Люто-славского (1964) также состоит из двух частей, первая из которых так и называется — «Вступительная часть» (*Introductory movement*), тогда как вторая — «Главная часть» (*Main movement*).

<sup>34</sup> Ср.: Пульчини 1988, с. 178.

также аккуратно расчлененной на четыре равные по объему и сходные по ритму фразы. Впрочем, если у Шёнберга полный двенадцатитоновый спектр возникает в результате сложения главного и сопровождающих голосов, то двенадцатитоновость Шостаковича — явление чисто мелодическое. Нет нужды напоминать, что двенадцатитоновые мелодические линии Шостаковича не упорядочены по серийному принципу.

Разработка в первой части квартета отсутствует. Ее заменяет своего рода ложная реприза главной партии, предваренная эпиграфом, изложенным на полтона выше; соответственно, раздел в целом выдержан в тональности ре. Здесь появляются «ритмы Бориса Тимофеевича» — почти единственные во всем квартете гости из прошлого. Дальнейшее происходит по предсказуемой схеме: возврат к бемольной тональности, реприза обеих партий (зеркальная) и кода, в которой, после завершающего проведения эпиграфа в исходной тональности, противопоставленные друг другу парадигмы не без труда, на зловещем фоне «ритмов Бориса Тимофеевича», приходят к примирению (последние такты части показаны в примере 7.23).

Все это — лишь прелюдия ко второй части, поразительно не похожей ни на что из написанного Шостаковичем до сих пор и поэтому оставляющей аналитика в некотором недоумении. Первая мысль этой части (пример 7.24) разворачивается скорее в духе Бартока. Трелями трех верхних инструментов охватывается половина хроматического спектра (от си-бемоль до ми-бемоль со всеми полутонами), тогда как вторая половина дополняется в мелодических фразах виолончели (технически это не слишком далеко отстоит от того, что делает Барток, скажем, в третьей, медленной части своего Четвертого струнного квартета). Здесь мы встречаемся уже не с простейшей, чисто мелодической формой двенадцатитоновости, а с ее более интересной и богатой формой, не исключающей повторений — своего рода анафор, — служащих усилению экспрессии. На протяжении части оба компонента начальной темы — трели и фигура из четырех шестнадцатых плюс пятая нота большей длительности — многообразно разрабатываются в пространстве между двенадцатитоновым и тональным полюсами. Время от времени тема напоминает о себе в формах, более или менее похожих на исходную, функционируя, таким образом, как рефрен рондо. Центральным эпизодом этого — впрочем, довольно условного — рондо служит *Adagio*, в начале которого фундаментальный для всего квартета дуализм тональной и двенадцатитоновой парадигм приобретает форму чередования двенадцатитонового монолога виолончели и тонального хора остальных инструментов (первые проведения монолога и хора показаны в примере 7.25). Стоит заметить, что в кульмина-

ции эпизода (после ц. 57) Шостакович не удерживается от многократного повторения еще одного гостя из прошлого — «мотива жалобы» (см. пример 7.26). Следующий эпизод — обстоятельная (пожалуй, слишком обстоятельная) реприза главной партии первой части в основной тональности. Заключительный раздел возвращает к тематизму рефрена, который здесь окружен разного рода реминисценциями и посторонними элементами. В конце этого раздела и всего квартета фундаментальное противоречие наконец приходит к разрешению через полный совершенный каданс основной тональности, для убедительности повторенный дважды (см. последнюю страницу партитуры — пример 7.27). Таким образом, концовка квартета предстает как многократно разросшееся завершение эпиграфа, что сообщает всей конструкции целостность и логическую оправданность.

Итак, в Двенадцатом квартете Шостакович предпринял редкий для себя опыт воплощения абстрактной концепции, по возможности освобожденной от признаков повествовательности. Дуализм тональности и двенадцатитоновости присутствует и в следующем опусе Шостаковича, трехчастной Сонате для скрипки и фортепиано, соч. 134 (1968), посвященной Д. Ойстраху в честь его 60-летия<sup>35</sup>. Соната сухая, схоластичнее и, как следствие, скучнее квартета. Двенадцатитоновость в ней не имеет ни явного семантического (как в «Тайных знаках»), ни явного драматургического (как в квартете) обоснования. Двенадцатитоновые ряды часто формируются в результате нарочито некрасивого «искривления» изначально диатонической перспективы. Характерна побочная тема первой части (Andante), показанная в примере 7.28. Вплоть до восьмого звука она разворачивается в рамках настолько ясного ре мажора, что последние четыре ноты, дополняющие звукоряд до полного двенадцатитонного спектра, выглядят как неуклюжий, чисто формальный довершок. Не слишком интересны и другие тематические идеи сонаты, в том числе тема вариаций третьей части (пример 7.29), также эклектически сочетающая тональность (первые четыре «белоклавишных» такта) и двенадцатитоновость в довольно невыразительном, ритмически вялом воплощении: двенадцатитоновый ряд выглядит здесь не как живая, внутренне дифференцированная мелодическая линия, а как некое чисто формальное «перечисление» звуков. Из знакомых оборотов особенно часто встречается «ритм Бориса Тимофеевича», настойчиво напоминающий о себе не только в побочной партии первого Andante (см. еще раз пример 7.28), но и на протяжении всей второй части, Allegretto, где он привычно служит одним из

<sup>35</sup> Написанный годом раньше Второй скрипичный концерт также предназначался на 60-летие Д. Ойстраха, однако Шостакович ошибся в датах (Д. Ойстрах родился 30 сентября 1908 г.).



основных средств для создания демонически-бурлескной «потусторонней» атмосферы. На фоне прочей музыки Шостаковича 1960-х годов соната выделяется разве что исключительной технической сложностью обеих партий. Максимум виртуозности достигнут в фортепианной и скрипичной каденциях, которые вместе представляют собой четырнадцатую вариацию финала, состоящего в общей сложности из 16 вариаций со вступлением и заключением. В остальном это произведение так же прозаично, как и большинство его предшественников, начиная с опуса 117, и никаких новых горизонтов не открывает<sup>36</sup>.

\* \* \*

У композитора, достигшего вершин славы, были весомые поводы для недовольства собой. В период между опусами 126 (Второй виолончельный концерт) и 127 (цикл на стихи Блока) Шостакович направил И. Гликману письмо со следующей безжалостной самохарактеристикой: «Разочаровался я в самом себе. Вернее, [убедился] в том, что я являюсь очень серым, посредственным композитором. <...> Дважды мне делалась реклама («Леди Макбет Мценского уезда» и 13-я симфония). Реклама, очень сильно действующая. Однако же, когда все успокаивается и становится на свое место, получается, что и “Леди Макбет”, и 13-я симфония фук, как говорится в “Носе”»<sup>37</sup>.

Еще более выразительно письмо тому же адресату, написанное примерно полтора года спустя, в период сочинения Скрипичной сонаты:

«Завтра мне исполнится 62 года. Люди в таком возрасте любят пококетничать, отвечая на вопрос “если бы вновь родились, то как бы провели ваши 62 года, как и эти?” — “Да, конечно, были неудачи, были огорчения, но в целом я провел бы эти 62 года так же”.

Я же на этот вопрос, если бы он мне был поставлен, ответил бы: “Нет! Тысячу раз нет!”»<sup>38</sup>

Немного времени спустя это экзистенциальное «нет!» объективировалось в следующем опусе Шостаковича, **Четырнадцатой симфонии**, соч. 135. Симфония, завершенная 2 марта 1969 года, предназначена для сопрано, баса и камерного оркестра и состоит из одиннадцати вокально-инструментальных частей: 1. *De profundis*, Adagio (слова Федерико Гарсиа Лорки); 2. «Малагенья», Allegretto (слова его же); 3. «Лорелея», Allegro molto — Adagio (слова Клеменса Брен-

<sup>36</sup> Мне совершенно непонятно, почему Л. Н. Раабен считает эту, в общем, довольно густую и напряженную (с любой точки зрения) партитуру с угрюмым смысловым «многогочием» в конце «моцартовски ясной» (Раабен 1977, с. 49).

<sup>37</sup> Шостакович—Гликман 1993, с. 225—226 (письмо от 3 февраля 1967 г.).

<sup>38</sup> Там же, с. 243 (письмо от 24 сентября 1968 г.).

тано<sup>39</sup>); 4. «Самоубийца», Adagio (слова Гийома Аполлинера); 5. «Начеку», Allegretto (слова его же); 6. «Мадам, посмотрите!», Adagio (слова его же); 7. «В тюрьме Санте», Adagio (слова его же); 8. «Ответ запорожских казаков константинопольскому султану», Allegro (слова его же); 9. «О Дельвиг, Дельвиг!», Andante (слова Вильгельма Кюхельбекера); 10. «Смерть поэта», Largo (слова Райнера Мария Рильке); 11. «Заключение», Moderato (слова его же)<sup>40</sup>. В частях 1 и 7—9 солирует бас, 2, 4, 5 и 10 — сопрано. В частях 3, 6, 11 поют оба солиста (в последней — дуэтом). Части 2—4, 5—7, 8—9 и 10—11 идут *attacca*.

По словам Шостаковича, Четырнадцатая симфония была вызвана к жизни его желанием уделить внимание второй из двух вечных тем — теме смерти<sup>41</sup>. Композитор сознавал, что симфония явилась синтезом всего его зрелого творчества, что все написанное им за «последние многие годы» было лишь «подготовкой к этому сочинению»<sup>42</sup>. Насколько можно судить по дошедшим до нас смутным отголоскам, некоторые из первых слушателей симфонии были ею неприятно удивлены. «Среди русской интеллигенции Четырнадцатая симфония вызвала споры. Шостаковича много критиковали за мрачное, пессимистическое отношение к смерти, за то, что он отвергает религиозное утешение. <...> Среди тех, кто выразил несогласие с позицией Шостаковича, был и писатель Александр Солженицын. Ирина Шостакович вспоминает, что писателя возмутило включение в симфонию стихов Аполлинера “В тюрьме Санте”. <...> По словам Солженицына, Аполлинер провел в тюрьме всего лишь несколько дней<sup>43</sup>, и его страдания — ничто по сравнению со страданиями миллионов мучеников советских тюрем и лагерей»<sup>44</sup>.

<sup>39</sup> Во всех источниках автором текста этой части значится Г. Аполлинер; между тем его «Лорелея» — не оригинальное стихотворение, а перевод баллады немецкого поэта-романтика, опубликованной в 1801 г. Для своей симфонии Шостакович взял перевод перевода; считать его произведением Аполлинера нелогично.

<sup>40</sup> Авторы переводов: И. Тынянова (*De profundis*), А. Гелескул («Малагенья»), М. Кудинов (стихи Аполлинера, в том числе «Лорелея»), Т. Сильман (стихи Рильке). Переводы М. Кудинова довольно слабы и неточны, переводы Т. Сильман также далеки от идеала. Судя по буклету к компакт-дису Decca 425 074-2 (автор Timothy Day), Шостакович авторизовал исполнение всех текстов на языках оригинала. На диске Decca (дирижер Б. Хайтинк, солисты Ю. Варади и Д. Фишер-Дискау, запись 1980 г.) запечатлена именно эта версия, причем в «Лорелее» использован не французский перевод Аполлинера, а немецкий оригинал Брентано. Единственный недостаток данного исполнения — плохая русская дикция у Фишера-Дискау (в «О Дельвиг, Дельвиг!»).

<sup>41</sup> Письмо И. Гликману от 19 марта 1969 г.: Шостакович—Гликман 1993, с. 252. Тут же Шостакович юмористически добавляет, что первой вечной теме, любви, он уже «уделил внимание хотя бы в “Крейцеровой сонате” на слова Саши Черного».

<sup>42</sup> Там же.

<sup>43</sup> По обвинению в краже «Джоконды» из Лувра.

<sup>44</sup> Уилсон 1994, с. 418—419.

Едва ли стоит полемизировать с этой явно неадекватной критикой Четырнадцатой симфонии. Можно предполагать, что инерция ожидания новых «намесков» оказала в данном случае дезориентирующее влияние: на фоне открытой публицистичности Тринадцатой симфонии тираноборческие и антивоенные коннотации отдельных частей Четырнадцатой действительно могли показаться случайными, невинными, имеющими мало отношения к духовному и экзистенциальному опыту советской аудитории. Что касается «атеистического» содержания симфонии, то оно, вероятно, отождествлялось с пассивной резиньяцией или, хуже того, с достаточно циничным мировоззренческим вызовом — возможно, с определенного рода «жеманфишизмом»<sup>45</sup>, не чуждым Шостаковичу и в прежние времена, а теперь, в ситуации безвременья поздних шестидесятых, переродившимся в нечто весьма соблазнительное и социально пагубное. Вопрос о том, что за всем этим может крыться какая-то более глубокая, отнюдь не профанная метафизика, кажется, никем не ставился.

Четырнадцатая симфония — этот конгломерат разнородных фрагментов, приведенный к загадочному единству, — не поддается убедительной интерпретации с точки зрения «поэтики намека». Имеющий уши слышит, что в ней есть некая тайна, предполагающая — если воспользоваться известными терминами Данте Алигьери — интерпретацию не столько «буквальную», «моральную» (для «поэтики намека» этих двух модусов было бы более чем достаточно) или даже «аллегорическую», сколько «анагогическую»<sup>46</sup>. Попытаемся приблизиться к разгадке анагогического — иначе говоря, глубинного символического — смысла этого произведения.

По словам самого композитора, главными историческими прототипами Четырнадцатой симфонии были «Песни и пляски смерти»

---

<sup>45</sup> От французского *je-m'en-fichisme*, что можно приблизительно перевести как «наплевательское отношение ко всему на свете». Этот выразительный термин был в ходу среди русской интеллигенции первых десятилетий нашего века.

<sup>46</sup> Пользуясь подходящим поводом, напомним соответствующее место из Дантова «Пира» (Трактат второй, I) — эту основу основ герменевтики: «Писания могут быть поняты и должны с величайшим напряжением толковаться в четырех смыслах. Первый называется буквальным [и это тот смысл, который не простирается дальше буквального значения вымышленных слов, — таковы басни поэтов. Второй называется аллегорическим]; он таится под покровом этих басен и является истиной, скрытой под прекрасной ложью. <...> Третий смысл называется моральным, и это тот смысл, который читатели должны внимательно отыскивать в писаниях на пользу себе и своим ученикам. <...> Четвертый смысл называется анагогическим, то есть сверхсмыслом или духовным объяснением писания; он остается [истинным] также и в буквальном смысле и через вещи означенные выражает вещи наивысшие, причастные вечной славе» (перевод А. Габричевского). См. также Письмо XIII к Кан Гранде делла Скала.

Мусоргского и «Песнь о земле» Малера. Позволю себе предположить, что на духовную эволюцию Шостаковича в период между Тринадцатой и Четырнадцатой симфониями мог воздействовать и внезапный наплыв новых музыкальных впечатлений из «большого мира». Представляется, что на Четырнадцатую легла тень по меньшей мере четырех значительных, насыщенных метафизическим смыслом музыкальных новинок, с которыми Шостакович познакомился (или, во всяком случае, имел реальную возможность познакомиться) именно в годы, предшествовавшие созданию этой партитуры. Прежде всего это, конечно, «Военный реквием» Бриттена на текст католической заупокойной мессы и стихи У. Оуэна (1962). Любовь Шостаковича к этому произведению засвидетельствована многочисленными источниками. Концепция Четырнадцатой симфонии, посвященной Бриттену, с определенной точки зрения выглядит как осознанный, тщательно продуманный и полемически заостренный ответ Шостаковича на ту концепцию человеческого бытия, которая нашла свое отражение в «Военном реквиеме» (сказанное я постараюсь пояснить ниже). Еще один источник, возможно, не оставивший Шостаковича равнодушным, — «Вытканые слова» (*Paroles tissées*) Лютославского на стихи французского поэта Ж.-Ф. Шабрена (1965). Помимо темы смерти (которая трактуется Шабреном в сюрреалистическом ключе, отдаленно напоминающем поэтику Гарсиа Лорки), симфонию Шостаковича сближает с циклом Лютославского инструментальный состав: оба произведения написаны для ансамбля струнных (17 инструментов у Лютославского, 19 у Шостаковича) и ударных. Далее, Шостакович мог не просто знать достаточно популярную в то время ораторию Пендерецкого *Dies irae* (1967), но и обратить особое внимание на примененный в ней оригинальный прием формирования сквозной драматургической линии из стихов разных, ничем между собой не связанных поэтов.

На одной из новинок второй половины 1960-х годов в ее возможной связи с Четырнадцатой симфонией хотелось бы остановиться особо. Речь идет о последнем крупном произведении Стравинского — «Заупокойных песнопениях» (*Requiem Canticles*). Мне неизвестно, существуют ли какие-либо свидетельства в пользу того, что Шостакович в 1969 году уже знал «карманный Реквием» Стравинского, опубликованный и впервые исполненный двумя годами ранее. Как бы то ни было, в своей Четырнадцатой симфонии Шостакович повторил, *mutatis mutandis*, одно из художественных открытий «Заупокойных песнопений» Стравинского. Суть этого открытия — воспроизведение характерных оборотов из собственных опусов прошлых лет в

новой, двенадцатитоновой среде, освоение которой началось у обоих композиторов в поздний период творчества<sup>47</sup>. Как у Стравинского, так и у Шостаковича этот прием естественным образом воспринимается как метафора прощального взгляда, обращенного вспять, на прожитую и исчерпавшую себя жизнь. Двенадцатитоновость служит остранению или очуждению знакомых мотивов.

В Четырнадцатой симфонии двенадцатитоновость, как некая навязчивая идея, дает о себе знать во всех частях, за исключением девятой, «О Дельвиг, Дельвиг!», и одиннадцатой, «Заключение». Излишне было бы искать в двенадцатитоновости Четырнадцатой симфонии какую-то продуманную формообразующую систему наподобие серийной техники (от последней заимствуется разве что прием инверсии, изредка используемый в звукоизобразительных целях, — см. части 2, 7, в связи со словами: «смерть вошла <...> ушла»; «хожу вперед, назад <...>»). Множество двенадцатитоновых рядов, разбросанных по партитуре, не сводятся к общему знаменателю. Их относительно грубая дифференциация приводит к следующему результату: в частях 2, 5 (особенно в инструментальной партии), 8 заметны прежде всего ряды с преобладанием кварт и/или квинт, в особенности сцепленных или смежных, тогда как в частях 1, 3, 4, 7, 10 — ряды с преобладанием секунд и терций (секст). Ряды первого типа связаны в основном с топосами, условно говоря, холодного безразличия, уродства, бессмысленности смерти, тогда как ряды второго типа — с топосами живых человеческих эмоций, скорби, печали, сострадания. Характерно, что в семантически подходящих контекстах ряды первого типа используются также в частях 3 (см. 5 тактов после ц. 32 на словах «даже вид мой внушает мне мысли о смерти») и 7 (инструментальный канон-интерлюдия, выполняющий явно иллюстративную функцию<sup>48</sup>).

Несколько рядов первого типа приведено в примерах 7.30а—е, второго типа — в примерах 7.31а—и. Пример 7.30а — часть 2, после ц. 10; 7.30б — там же, после ц. 11; 7.30в — часть 3, после ц. 32; 7.30г — часть 5, рефрен; 7.30д — там же, после ц. 71; 7.30е — часть 7, после ц. 91. Далее, пример 7.31а — часть 1, начало, ср. также часть 10; 7.31б — часть 3, после ц. 26; 7.31в — там же, после ц. 50; 7.31г — часть 4, после ц. 60; 7.31д — там же, после ц. 62; 7.31е — часть 5, по-

<sup>47</sup> В «Заупокойных песнопениях» достаточно отчетливо распознаются по меньшей мере следующие реминисценции: в *Tuba Mirum* — «Царь Эдип», в оркестровой Интерлюдии — «Симфонии памяти Дебюсси», в *Rex Tremendae* — третья часть «Симфонии Псалмов», в оркестровой Постлюдии — «Свадебка».

<sup>48</sup> Согласно одной из интерпретаций, этот канон струнных *col legno* и *pizzicato* создает «колорит тюремной тишины, нарушаемой какими-то зловещими шорохами»: Арановский 1979, с. 259.

сле ц. 70; 7.31ж — часть 7, начало; 7.31з — там же, после ц. 96; 7.31и — там же, после ц. 103. Эти примеры далеко не исчерпывают всего множества двенадцатитоновых структур симфонии.

Двенадцатитоновые ряды создают среду, в которой функционирует множество мотивов, имеющих символическое значение для творчества Шостаковича в целом. Практически все они нам уже хорошо знакомы. Здесь необходимо еще раз напомнить об этих мотивах, указать на некоторые перекрестные ссылки. По ходу изложения мы будем приводить лишь самые необходимые нотные примеры, в остальных случаях отсылая читателя непосредственно к партитуре (Собрание сочинений. Т. 8. М.: Музыка, 1980).

*Часть 1, De profundis.* Первый важный мотив-символ появляется в первом же такте симфонии (см. пример 7.31а). По своей структуре это квинтэссенция минорности, столь характерной для музыкального языка Шостаковича. Ближайшее развитие мотива выдержано в усугубленно-минорной парадигме, и лишь к пятому такту становится ясно, что складывающаяся мелодическая линия — не что иное, как двенадцатитоновый ряд. На протяжении части ряд, «выросший» из усугубленного минора, несколько раз повторяется в полном или усеченном виде, сообщая музыке семантическую ауру, свойственную именно рядам второго типа. В тактах 5—6 начальный мотив, данный уже в обращении, выглядит как цитата первых слов «Леди Макбет Мценского уезда»: «Не спится больше» (ср. пример 2.11а). Характерно, что ключевые слова данной части — «Сном вековым уснули». Ср. также почти идентичный мотив в части 11 перед ц. 136 на словах «Она (то есть смерть. — Л. А.) на страже».

За один такт перед ц. 4 появляется еще один важный мотив-символ (пример 7.32а). Последовательность устремленных вверх кварты и сексты (как правило, с последующим ходом вниз) восходит к «Леди Макбет Мценского уезда» — см. еще раз примеры 2.13а—е. Она же фигурирует в финале Девятого квартета, пассакалье из Десятого квартета, «Тайных знаках» из блоковского цикла. Вокруг этого характерного мотива (равно как и его варианта с тритоном вместо сексты — см. коду третьей части Четвертой симфонии, «Ночь» из Сюиты на стихи Микеланджело) складывается достаточно выразительное ассоциативное поле, которое в главе 2 было условно обозначено как топос неосуществленного или недостижимого стремления; эта семантика подтверждается в частях 3, 4, 9 (в меньшей степени 2), где тот же мотив используется неоднократно.

Такты 5—6 после ц. 4 (дуэт контрабасов) решены в ритме, условно говоря, сарабанды, что можно трактовать как весьма отдаленное

предвосхищение одного из многозначительных мотивов части 10 (см. ниже).

Такт 1 перед ц. 6 — еще один случай использования устремленного вверх мотива кварты + секста.

Такты 5—6 после ц. 6 — единственная во всей части широко распетая фраза («чтоб их не забыли люди»); ее можно трактовать как «обогашенный», фигурированный вариант того же мотива (пример 7.326).

Таким образом, в первой части есть по меньшей мере два мотива-символа: мотив, в наиболее концентрированном виде представляющий идею минорности, и мотив, составленный из восходящих кварты и сексты. Условно обозначим их, соответственно, как «мотив сна» и «мотив недостигнутого стремления».

*Часть 2, «Малагенья».* В этом отрывке нетрудно усмотреть отдаленную реминисценцию прежних опытов Шостаковича по воссозданию испанского колорита (Скерцо Фортепианного квинтета и Фортепианного трио соч. 67, испанский танец из музыки к фильму «Овод»). «Малагенья» — один из немногих у позднего Шостаковича примеров инфляции бытового музыкального жанра. Как мы помним, в свое время этот прием был особенно выразительно использован в финале Фортепианного трио соч. 67; по-видимому, не случайно «Малагенья» несколько раз отсылает к одному из его мотивов (см., в частности, последний такт перед ц. 11)<sup>49</sup>.

В ц. 10 начальные слова части — «смерть вошла» — интонируются в виде восходящей кварты G—C, которую в данном случае можно рассматривать как особого рода «экстраполяцию» стандартного хода от доминанты к тонике. Такой ход — устойчивый для Шостаковича символ императивной безликой силы (еще раз см. коду финала Пятой симфонии, крайние части Девятой и т. п.; то же в некоторых контекстах — например в теме нашествия из Седьмой симфонии — может относиться и к восходящей квинте). В контексте Четырнадцатой симфонии эта императивная сила может быть уверенно отождествлена с главным действующим лицом произведения — смертью.

В ц. 10 и ниже многократный «вход» и «уход» смерти, о котором говорится в стихотворении Гарсиа Лорки, изображается в оркестре чередованием основного и обращенного вариантов одного и того же двенадцатитонового ряда. Семантика словесного текста однозначно диктует использование ряда первого типа (то есть с преобладанием кварт; см. примеры 7.30а, б).

Перед ц. 19 появляется хорошо знакомый нам «мотив жалобы», тактом ниже эта же фигура повторяется на другой высоте (пример 7.33).

<sup>49</sup> На эту реминисценцию обращено внимание в: Сабинаина 1976, с. 412.

Итак, во второй части вводятся два мотива-символа: восходящая кварта и «мотив жалобы». Еще один важный символ — «мотив недостигнутого стремления» (см. такт 5 после ц. 14, такты 9 и следующие после ц. 19) — перешел сюда из первой части.

*Часть 3, «Лорелея».* Героиня части по духу родственна Катерине Измайловой. Среди господствующих в этой части мотивов-символов выделяются «мотив недостигнутого стремления» и «мотив жалобы». Среди двенадцатитоновых рядов, за немногими симптома-тическими исключениями (главное из которых было отмечено выше, пример 7.30в), преобладают ряды второго типа.

В большой инструментальной интерлюдии, наступающей после ц. 35, появляется конфигурация, почти идентичная еще одному знакомому мотиву-символу — «мотиву насилия» (пример 7.34). По своей семантике этот лейтмотив, восходящий, как мы помним, к «Леди Макбет Мценского уезда», полностью соответствует центральной идее баллады Брентано—Аполлинера: общепринятая мораль есть насилие над свободной волей. Затем (после ц. 36) «мотив насилия» вступает в контрапункт с темой, в рамках которой «мотив недостигнутого стремления» соединяется с «мотивом жалобы» (см. пример 7.35<sup>50</sup>). То, как это сделано, заставляет вспомнить сцену ареста в конце третьего акта «Леди Макбет» и, особенно, картину жестокого «подавления» мотива DSCH в кульминации третьей части Десятой симфонии.

Через три такта после ц. 40 «мотив недостигнутого стремления» впервые появляется у голоса на словах: «На скале той...»

Отрывок после ц. 42 (слова: «чтоб свое отражение я увидела снов»), возможно, отсылает к фа-диез-мажорному эпизоду любовной сцены из второго акта «Леди Макбет Мценского уезда».

Перед и после ц. 46 фигурирует короткий (10 тактов) инструментальный канон, демонстративной близкостью темы (здесь — строго двенадцатитоновой) напоминающий об экстравагантных опытах раннего Шостаковича (во Второй симфонии, «Носе», Четвертой симфонии).

---

<sup>50</sup> В связи с вариантом «мотива недостигнутого стремления» EAF (см. такт 4 примера 7.35) возможна достаточно фантастическая интерпретация, на которой я ни в коей мере не настаиваю, но которая могла бы произвести определенное впечатление в свете нынешней моды на расшифровку музыкальных криптограмм и поиск символических интертекстуальных связей. Мотив EAF — ракоход мотива FAE («Frei aber einsam», «свободен, но одиноко»), который, как известно, был избран в качестве motto для известной коллективной скрипичной сонаты А. Дитриха, Р. Шумана и И. Брамса, посвященной Й. Йоахиму (1853). Почему бы не предположить, что Шостакович мог сознательно прибегнуть к криптограмме «Einsam aber frei», которая в контексте жизни и судьбы не только его героини, но и его самого окрашивается в столь выразительные цвета?



После ц. 47 и до конца части господствуют два элемента: тянущиеся пустые квинты и «мотив недостигнутого стремления». Их сопоставление — имея в виду предполагаемую функцию совершенных консонансов как одного из символов смерти — представляется семантически прозрачным. В тянущихся и наслаивающихся друг на друга квинтах можно усмотреть реминисценцию одного из главных лейтмотивов берговской Лулу — этой духовной сестры Катерины Измайловой и Лорелеи, воплощающей, подобно им, трагический аспект «вечной женственности».

Перед ц. 50, на последних словах части — «свой солнечный локон» — возникает мотив DSCH с проходящим тоном D.

*Часть 4, «Самоубийца»*, предваряется соло виолончели, интонирующей двенадцатитоновый ряд второго типа (см. пример 7.31в). Содержательно эта часть вытекает из «Лорелеи» и отчасти возвращает к De profundis, что находит свое отражение в отборе мотивов-символов и двенадцатитоновых структур (двенадцатитоновая среда в «Самоубийце» создается только рядами второго типа). Обращает на себя внимание начальная тема у голоса, которой в дальнейшем предстоит выполнить функцию рефрена части (пример 7.36). Она выведена из мотива DSCH с проходящим D, которым завершалась третья часть, и отчетливо ассоциируется с «мотивом сна» из первой части. Заметны также «мотив недостигнутого стремления» (такты 3—4 после ц. 59 на словах «что так сильно [страдает]») и «мотив жалобы» (такт перед ц. 60 на словах «[на ложе] червивом», такты 4—6 после ц. 60 у скрипок). Музыкальное оформление слов «а третья корнями мне рот раздирает» после ц. 61 живо напоминает фразу «и нет у меня голубка дорогого и милого» из третьей картины «Леди Макбет» (в «Катерине Измайловой» на этом месте фигурируют другие слова: «Нету гнезда у меня, как у птички»).

*Часть 5, «Начеку»*. Эта часть, насыщенная гротескными военномаршевыми ритмами, контрастна предыдущей во всем, включая типологию преобладающих двенадцатитоновых рядов. Ряды первого типа играют в ней доминирующую роль (см. примеры 7.30г, д). Ряды второго типа на словах «И вот поэтому хочу я стать красивой» и «Пусть ярким факелом грудь у меня горит» (после ц. 70) возникают именно в тот момент, когда их использование диктуется смысловым движением текста. Столь же предсказуемо их сменяет ряд со смежными квартами в следующей фразе, «модулирующей» в более зловещую ассоциативную сферу: «Пусть опалит мой взгляд заснеженные нивы, пусть поясом могил мой будет стан обвит». На словах «То пробил час любви» (такты 6—7 после ц. 75) использован «мотив не-

достигнутого стремления» в варианте с тритоном вместо сексты. Роль одного из рефренов части играет трансформированный «мотив жалобы» (пример 7.37).

*Часть 6, «Мадам, посмотрите».* Здесь особое внимание обращают на себя восходящие гаммы у ксилофона и отвечающие им нисходящие гаммы у контрабасов после ц. 84 (пример 7.38). По существу, это характерные для стиля Шостаковича восьмиступенные ладовые звукоряды, подробно описанные А. Н. Должанским; без них картина остранения Шостаковичем собственного творчества была бы неполна.

*Часть 7, «В тюрьме Санте».* Начальная тема — последовательность двух двенадцатитоновых рядов, где второй ряд представляет собой точную инверсию первого (см. пример 7.31ж; как видим, в рядах преобладает гаммообразное движение, то есть они принадлежат ко второму типу). Семантика инверсии раскрывается ниже, на словах (после ц. 99): «...хожу вперед, назад».

После ц. 91 — инструментальный канон, по своей формальной идее напоминающий экстравагантный гокет дворников из второго акта «Носа» (а также еще более ранний и простой образец — канон из фортепианного цикла «Афоризмы»). Тема гокета складывается из нескольких сменяющих друг друга двенадцатитоновых рядов, на этот раз преимущественно первого типа (см. пример 7.30е).

После ц. 96 гокет прерывается, сменяясь новой двенадцатитоновой темой, основанной на ряде второго типа; в ее ритмической структуре можно усмотреть признаки «мотива насилия» (см. пример 7.31з). Заметим, что в составе этой темы есть ход F—Ges—Es—D: транспонированный мотив DSCH.

После ц. 101 появляется «мотив жалобы» — вначале на словах «всемогуший Боже», а затем (септимой выше и в увеличении) на словах «сжался, сжался!» (пример 7.39). Эта же интонация, наряду с родственным ей «мотивом сна», играет существенную роль в оркестровом *crescendo*, подводящем к кульминации части (перед и после ц. 103).

К концу части, после ц. 105, двенадцатитоновая среда рассеивается, уступая место диатонике с отчетливо выраженным тональным центром фа. Это просветление атмосферы, несомненно, находится в символической связи с ключевыми топосами последней строфы стихотворения Аполлинера: «свет», «разум»<sup>51</sup>. Понятно, что pedalная

<sup>51</sup> В русском переводе М. Кудинова эта строфа передана весьма неточно, сохранен лишь общий пафос «просветления». Буквальный перевод: «День уходит; и вот в тюрьме / загорается лампа. / Мы одни в моей камере: / чудный свет, милый разум» (Le jour s'en va voici que brûle / Une lampe dans la prison / Nous sommes seuls dans ma cellule / Belle clarté chère raison).

квинта, служащая здесь утверждению тональности, имеет совершенно иной смысл, чем квинта в концовке «Лорелеи». Инструментальный отыгрыш части — реминисценция зловещего канона из ее середины.

*Часть 8, «Ответ запорожских казаков константинопольскому султану».* Хотя начальная тема части содержит не 12, а 11 тонов (см. пример 7.40), она явно тяготеет к двенадцатитоновым рядам первого типа. С обличительным пафосом стихотворения Аполлинера естественно корреспондируют ряды именно этого — условно говоря, семантически негативного — типа. Более того, они закономерно связываются с другим столь же семантически негативным элементом — «ритмом Бориса Тимофеевича».

Вообще говоря, восьмая часть Четырнадцатой симфонии особенно богата отсылками к другим партитурам Шостаковича. Читатель обнаружит многие из них самостоятельно. Отметим только один момент, особенно выразительно иллюстрирующий суть обсуждаемого нами художественного открытия симфонии, а именно такты 8—10 после ц. 110. Тема, открывающаяся напоминанием о «мотиве Носа» и помещенная здесь в двенадцатитоновую среду (см. пример 7.41), в разных вариантах уже встречалась в Первом скрипичном концерте (ср. пример 5.3), Пятом струнном квартете (пример 5.32), Allegretto Десятой симфонии (пример 6.10), симфонической поэме «Октябрь», Скрипичной сонате.

После ц. 113 «ритм Бориса Тимофеевича» гротескно соединяется с «мотивом жалобы» (пример 7.42). Это явная реминисценция антракта перед полицейской сценой третьего акта «Леди Макбет Мценского уезда».

«Ответ константинопольскому султану» — единственная часть Четырнадцатой симфонии, прямо поддающаяся интерпретации в терминах «поэтики намека». Подлинная личность «султана» ни для кого не была загадкой. Ассоциации с «Леди Макбет Мценского уезда» и Десятой симфонией — опусами, которые так или иначе связаны с фигурой Сталина, — представляются особенно выразительными.

*Часть 9, «О Дельвиг, Дельвиг!»* — единственная, где вообще нет двенадцатитоновых рядов и, соответственно, нет эффекта остраниения. Тональность части — ре-бемоль мажор. Из сквозных лейтмотивов присутствуют: «мотив недостигнутого стремления» в инструментальных отыгрышах перед ц. 119 и ц. 123; «мотив жалобы» на словах «О Дельвиг, Дельвиг!» за три такта до ц. 121; «мотив сна» — в инструментальных партиях на протяжении пяти тактов после ц. 122.

*Часть 10, «Смерть поэта».* Ее начало с «мотива сна» возвращает к первой части. После ц. 127, при словах «но это знание угасало и возвращалось в равнодушие дня», появляется «мотив недостигнутого стремления» с септимой вместо сексты. Основной новый тематический элемент — си-минорный хоральный рефрен, в котором есть нечто от сарабанды (пример 7.43). В 1974 году Шостакович отчасти прояснил смысл этой «сарабанды», процитировав ее в «Ночи» — девятой части Сюиты на стихи Микеланджело, соч. 145. Имея в виду это авторское истолкование *post factum*, мы можем условно обозначить соответствующую парадигму как «мотив вечного сна» или «мотив статуи»<sup>52</sup>.

*Часть 11, «Заключение»*, трудна для истолкования. В ней нет ни полных двенадцатитоновых рядов, ни сколько-нибудь показательных случаев использования мотивов-символов, известных по предыдущим частям. С другой стороны, в ней нет и тональности; целое заканчивается резко диссонирующим созвучием, характер «подачи» которого, можно сказать, начисто отрицает саму идею финальности. От поэзии Рильке, неизменно глубокой и многозначной, нацеленной на поиск «потайной, узкой полоски человеческого между потоком и камнем, текучестью и застылостью»<sup>53</sup> здесь остается одна только элементарная дегуманизированная формула. Никогда прежде Шостакович не завершал свои циклы столь отрывистым, резким, вызывающим жестом.

\* \* \*

Обзор осязаемых, поддающихся анализу характеристик Четырнадцатой симфонии, вплоть до типологии мотивов-символов и способов их включения в музыкальную ткань, подводит к мысли о том, что в этом произведении — столь демонстративно нарушающем нормы принятого жанрового, эстетического, морального этикета (в том числе и этикета, диктуемого «поэтикой намека»), сосредоточенном на топосах нереализованности, дезинтеграции и распада, — выразила себя та сторона личности Шостаковича, которая в кате-

---

<sup>52</sup> Ср. вольное сопоставление мотива сарабанды из финала Седьмой симфонии с «Медным всадником»: Бобровский 1967, с. 380. В ритме сарабанды написан также романс «Город спит» — четвертый из блоковского цикла. Заметим, что К. Майер связывает си-минорный мотив из «Смерти поэта» с инструментальным вступлением к четвертой части «Песни о лесах» («Пионеры сажают леса») и предполагает, что в мимолетном сближении этих двух столь разнородных произведений заключен какой-то тайный автобиографический смысл: Майер 1994, с. 456.

<sup>53</sup> См.: Неусыхин 1977, с. 432 (цитата взята из прозаического перевода одной из «Дуинских элегий»).

горях юнговской аналитической психологии обозначается как «тьень»<sup>54</sup>. Как мы смогли убедиться, суть одного из главных художественных открытий симфонии заключается в вычленении важных стилеобразующих парадигм из собственных давних произведений и в их последовательной репрезентации на фоне «теневого» (с точки зрения культуры, к которой принадлежал Шостакович) техники организации звуковысотного параметра музыки. Возможно, на выбор этого специфического приема повлияло знакомство с произведениями западных композиторов, о которых было сказано выше. «Теневой» аспект симфонии дополнительно подчеркивается разительным отличием всего строя символистской (в широком смысле) поэзии Гарсиа Лорки, Аполлинера, Рильке от тех стихов, которые послужили основой огромного большинства прежних вокальных опусов Шостаковича<sup>55</sup>.

Четырнадцатая симфония Шостаковича — жест, по-ницшеански беспощадный по отношению к себе, равноценный карамазовскому акту «возврата билета». Здесь, как и в случае Ницше и Ивана Карамазова, речь, вероятно, должна идти не об атеизме или «жеманфишизме», а о бессознательном («теновом») проявлении религиозности, для которой в прежнем творчестве Шостаковича — столь часто сосредоточенном на эффектной, иногда блестящей, но во многих случаях вынужденной и достаточно поверхностной (в духе пресловутого эзопова языка) семиотической игре — так и не нашлось места. От былой поэтики в Четырнадцатой симфонии осталась только ее смутная «тьень» в виде набора устойчивых, типизированных семиотических единиц.

Во всем произведении есть только одна часть, полностью свободная от «теневого» начала. Это «О Дельвиг, Дельвиг!» — монолог на текст, взятый из большого стихотворения Кюхельбекера «Поэты» (1820) и воспевающий «свободный, радостный и гордый» союз бессмертных «любимцев вечных муз». В связи с возможной внутренней мотивировкой ее появления в данном, и именно данном месте целого

---

<sup>54</sup> Напомним, что аналитическая психология подразумевает под «тенью» совокупность принадлежащих личности психических элементов, внешнее выражение которых, ввиду их несовместимости с сознательно избранной жизненной установкой и принятыми нормами социальной жизни, затруднено. В итоге эти отторгнутые элементы сферы психического объединяются в бессознательном в виде некоей относительно автономной «осколочной» личности, которая при случае (обычно — в экстремальных жизненных ситуациях) может весьма резко заявить о своем существовании.

<sup>55</sup> В смысле выбора поэтических текстов Четырнадцатой симфонии более или менее родственны, пожалуй, только японские романсы рубежа 1920—1930-х гг., а также блоковские романсы 1967 г., смысловая связь которых с симфонией неоднократно отмечалась исследователями.

обратим внимание еще на одно — быть может, самое интригующее — художественное открытие Четырнадцатой симфонии.

Здесь уместно вспомнить о том, что авторы, решающие задачу группировки частей этого произведения и, следовательно, задачу его логического членения на части высшего порядка, приходят к различным результатам. Сам Шостакович предлагал рассматривать симфонию как четырехчастную и группировать части следующим образом: (I) 1—4; (II) 5—6; (III) 7—8; (IV) 9—11<sup>56</sup>. Если же исходить из авторских указаний *attacca*, то членение на части высшего порядка примет следующий вид: (I) 1; (II) 2—4; (III) 5—7; (IV) 8—9; (V) 10—11<sup>57</sup>. Не менее логично выглядит членение согласно поэтам: (I) 1—2 (Гарсиа Лорка); (II) 3—8 (Брентано/Аполлинер); (III) 9 (Кюхельбекер); (IV) 10—11 (Рильке). Наконец, приведу тот вариант членения, который представляется мне наиболее логичным: (I) 1—2; (II) 3—6; (III) 7, (IV) 8—9; (V) 10; (VI) 11. Первые две части, находящиеся в отношении «прямого контраста»<sup>58</sup>, рассматриваются при таком членении как нечто единое — своего рода экспозиция в контексте целого. Тема смерти, заявленная в этой «экспозиции» в качестве главной, последовательно раскрывается в частях 3—6 в единстве с темой эроса (или, если угодно, с темой «вечной женственности»); части 3—4 вступают в отношение прямого контраста с частью 5, а часть 6, где говорится о «любви, что скошена смертью», функционирует как обобщающая кода. Между частью 7 и окружающими ее частями нет ни отношений прямого контраста, ни отношений тематического или смыслового родства; она заслуживает выделения в отдельную часть высшего порядка. По сходным соображениям в отдельные части высшего порядка выделяются и части 10 и 11. Наконец, объединение частей 8 и 9 можно объяснить тем, что это единственные части, где нет речи о смерти (в том числе и о смерти в фигуральном смысле, как в части 7); кроме того, они, будучи связаны *attacca*, находятся в отношении весьма сильного прямого контраста.

Драматургически это членение симфонии на части высшего порядка во многом аналогично шестичастной структуре католической заупокойной мессы: (1) *Requiem/Kyrie*; (2) *Sequentia*; (3) *Offertorium*; (4) *Sanctus/Benedictus*; (5) *Agnus Dei*; (6) *Libera me*. Упомянутый выше «Военный реквием» Бриттена следует этой структуре. Как знать, быть может, Шостакович, восприняв каноническую модель непосредственно от Бриттена, осознанно или неосознанно воспользовался ею для того, чтобы создать свой вариант реквиема. Конечно, такую гипотезу следует воспринимать с большой осторожно-

<sup>56</sup> «Предисловие к премьере». — Правда. 1969, 25 апреля.

<sup>57</sup> Ср.: Арановский 1979, с. 250—251; Майер 1994, с. 453.

<sup>58</sup> Ср.: Сабинаина 1976, с. 404—405.

стью, и все же некоторые смысловые параллелизмы между текстами, использованными Шостаковичем в Четырнадцатой симфонии, и текстом канонического реквиема кажутся весьма красноречивыми. Так, в каноническом реквиеме *Sequentia (Dies irae)* рисует картину пришествия грозного и неподкупного Судии; верующая душа молит Его спасти ее от адского огня и вечной гибели. В «Лорелее» это отношение подвергается своеобразному травестированию: Лорелея сама просит епископа: «Так предайте ж огню эти страшные чары», на что тот отвечает: «Я сам тобой околдован и тебе не судья». Далее, каноническая *Sequentia* завершается частью *Lacrimosa* — «Слезная»; у Шостаковича же в соответствующем месте — «Мадам, посмотрите» — звучит почти непристойный истерический хохот. Слова из стихотворения «В тюрьме Санте» «Судьбой сражен из-за угла, низвергнут я во тьму. <...> Здесь надо мной могильный свод, здесь умер я для всех» выглядит трагической пародией на *Offertorium* — молитву о спасении умерших («*Libera <...> de poenis inferni et de profundo lacu. <...> Ne absorbeat eas tartarus, ne cadant in obscurum. <...> Fac eas, Domine, de morte transire ad vitam*»<sup>59</sup>). В «Ответе константинопольскому султану» («Рак протухший, Салоник отбросы, / Скверный сон, что нельзя рассказать, / Окривевший, гнилой и безносый», и т. п.) легко усматривается кощунственный эквивалент *Sanc-tus* («*Pleni sunt coeli et terra gloria tua*»<sup>60</sup>), а в «Заключении» («Всевластна смерть») — не менее кощунственный эквивалент *Libera me* («*Libera me de morte aeterna*»<sup>61</sup>). В этом окружении «О Дельвиг, Дельвиг!» замещает *Benedictus*, традиционно самую светлую, идеальную часть мессы, посвященную восславлению Святого Духа, грех против Которого — единственный грех, не подлежащий прощению «ни в сем веке, ни в будущем» (Мф. 12:32).

Нам не дано знать, насколько осознанным было чувство, побудившее Шостаковича именно здесь, в девятой части, воздержаться от применения приемов, профанирующих литургический архетип его творения (осмелимся ли мы отождествить это чувство со страхом Божьим, самым интимным из всех человеческих чувств?). Впрочем, это не имеет особого значения. Важно иное. Картина мира, запечатленная в Четырнадцатой симфонии, — это гностицизм в чистом ви-

<sup>59</sup> Перевод: «Освободи [души всех веровавших в Тебя покойных] от мук адских, от глубокой ямы. <...> Да не поглотит их бездна, да не падут они во тьму. <...> Да перейдут они из смерти в жизнь».

<sup>60</sup> Перевод: «Небеса и земля полны Твоею славой».

<sup>61</sup> Перевод: «Освободи меня от вечной смерти». Замечу также, что финал Четырнадцатой симфонии выглядит как прямой полемический ответ на заключение упомянутой выше оратории Пендерецкого *Dies irae*, где звучат слова из стихотворения Поля Валерия «Морское кладбище»: «Нам нужно попытаться жить!..»

де. Четырнадцатая симфония — вторая крупная гностическая концепция Шостаковича после оперы «Нос». Напомню, что во Введении к настоящей книге сущность гностицизма — этой «теневого» формы религиозного мироощущения — была определена как тенденция к недиалектически расщепленному видению мира в сочетании с рискованно-интимным отношением к сфере потустороннего. Напомню также, что в связи с оперой «Нос» говорилось о воплотившейся в ней тенденции к различению «внутреннего», «посюстороннего» (сферы относительно надежного существования и устоявшихся человеческих ценностей) и «внешнего», чуждого, зыбкого и пугающего. Как мы смогли убедиться, тот же набор категорий приложим и к Четырнадцатой симфонии. В «Носе» сферу посюстороннего представляла оркестровая интерлюдия из второго акта; в симфонии аналогичная функция отведена элегии «О Дельвиг, Дельвиг!». Структура «Носа» основывалась на том, что мы называли «контрапунктом сюжетов»; в симфонии тоже обнаруживается свой «контрапункт сюжетов», выполненный иными средствами, но также служащий созданию некоего фундаментального неразрешимого напряжения. Различия между «Носом» и Четырнадцатой симфонией очевидны. И все же эти два полюса музыки Шостаковича объединяет глубинное сходство. Они предстают как начало и конец важнейшего, хотя и подспудного, «сюжета» его творческой биографии.



## ГЛАВА 8

### ТВОРЧЕСТВО ПОСЛЕДНИХ ЛЕТ

Заключительная глава этой книги будет короткой, ибо после Четырнадцатой симфонии — последней кульминации на своем творческом пути — Шостаковичу оставалось досказать немного. Его позднее творчество подобно большой коде, которая не столько обобщает или подводит итоги (основные итоги были уже подведены в симфонии), сколько ностальгически напоминает о прошлом осколками знакомых тем и мотивов. За шесть лет после Четырнадцатой симфонии список произведений Шостаковича удлинился на двенадцать номеров опуса. К области серьезной музыки концертных жанров принадлежат восемь из них: три квартета, три вокальных цикла, симфония, соната<sup>1</sup>. Четыре опуса — последняя симфония, последний струнный квартет, вокальная Сюита на слова Микеланджело и Соната для альта и фортепиано — продолжают серию «автоэпитафий», начатую еще в 1960 году Восьмым струнным квартетом. В Тринадцатом и Четырнадцатом квартетах и вокальном цикле на стихи Марины Цветаевой настроения резиньяции или прощального просветления выражены слабее. Вокальный цикл на стихи «капитана Лебядкина» (известного графомана из «Бесов» Достоевского) — сатира, представляющая скорее второстепенный интерес.

Тринадцатый струнный квартет си-бемоль минор, соч. 138 (1970), одночастен, складывается из трех больших разделов (*Adagio — Doppio movimento — Tempo I*) и отчетливо ассоциируется с Двенадцатым. Двенадцатый квартет открывался монологом виолончели, построенным по принципу додекафонной серии; первые такты Тринадцатого заняты монологом альта, в основе которого — тот же принцип (пример 8.1). В монологе из Двенадцатого квартета то-

<sup>1</sup> Характерно, что непосредственно за симфонией, под номером опуса 136, последовало одно из самых серых произведений Шостаковича — хоровой цикл «Верность» на верноподданные стихи Долматовского к столетию со дня рождения Ленина (1970).

нальность обнаруживала себя только в завершающем кадансе (ср. еще раз пример 7.21). Что касается аналогичного места Тринадцатого квартета, то здесь тональность, напротив, очерчивается с самого начала, после чего размывается. Идея создания и разрешения напряжений между двумя противопоставленными друг другу парадигмами — двенадцатитоновой и тональной — является общей для обоих квартетов. В Тринадцатом квартете двенадцатитоновый «эпиграф» также сменяется большим тональным разделом, процесс развертывания которого осложняется реминисценциями исходной атональной идеи. Если Двенадцатый квартет завершался императивным, хорошо подготовленным утверждением тонического трезвучия ре-бемоль мажор в тесном расположении и низком регистре (пример 7.27), то «интонационная фабула» Тринадцатого исчерпывает себя в унисонном высоком си-бемоль, которое достигается внезапным тритоновым скачком (пример 8.2). Как и в других крупных партитурах Шостаковича, использующих элементы додекафонии, в новом квартете фигурируют двенадцатитоновые ряды различного интервального строения. Оба медленных раздела в этом отношении скорее гомогенны; их мотивный состав всецело определяется уже известной нам начальной «серией» (секундовые ходы из ее второй половины неоднократно трансформируются в «мотив жалобы» со всяческими вариантами). Срединный, подвижный раздел квартета отличается многообразием двенадцатитоновых рядов и тем; одни из них наделены резким, изломанным профилем, в других преобладает поступенное движение, а в тактах 248—249 у виолончели проходит даже «серия» из двух целотоновых гамм (с—d—e—fis—gis—ais—h—a—g—f—es—des) — структура, абсолютно чуждая знакомому нам Шостаковичу. Додекатоника, как и в предыдущих опусах, служит средой для других, не двенадцатитоновых структур (любопытен совершенно нетипичный для Шостаковича штрих: использование изложенного равными длительностями двенадцатитонового мотива виолончели *pizzicato* в функции своего рода квадрата, на котором разворачивается прихотливая тональная мелодическая линия у высоких голосов, такты 175—195). Все это многообразие тем и мотивов упаковано в компактную, легко обозримую трехчастную схему. Впрочем, если в смысле обозримости формы Тринадцатый квартет превосходит Двенадцатый, то по богатству и выразительности материала он ему существенно уступает. Как бы то ни было, он, наряду со своим предшественником, входит в группу самых эзотерических и, так сказать, трудноуловимых опусов Шостаковича.

Войдя во вкус художественного исследования оппозиции «тональность—двенадцатитоновость», Шостакович продолжил ее в

Пятнадцатой симфония ля мажор, соч. 141. Завершенная в июле 1971 года, она состоит из четырех частей: 1. Allegretto; 2. Adagio; 3. Allegretto; 4. Adagio — Allegretto. Это первая за восемнадцать лет чисто оркестровая симфония Шостаковича без открыто объявленной программы. По своим масштабам она находится посередине между «большими» симфониями — такими, как Пятая, Седьмая, Восьмая, Десятая, — и относительно «маленькой» Девятой. В ней нет обширной начальной части в медленном или умеренном движении, зато есть масштабный финал, форма которого — сонатная, с двумя побочными темами и неуклонно нарастающей разработкой на новом тематическом материале и остигнанием басу — сближает его с архетипом большого Moderato-Satz (ни одна из симфоний Шостаковича после Четвертой не заслуживает наименования «симфонии финала» в большей степени, чем Пятнадцатая). Состав оркестра, если не считать большой (более обширной, чем в Четырнадцатой симфонии) батареи ударных, совпадает с составом Девятой: деревянные духовые и трубы представлены классицистским набором (по два инструмента каждого семейства плюс флейта-пикколо), тогда как число остальных медных духовых соответствует нормам XIX века (четыре валторны, три тромбона и туба); арфа и фортепиано отсутствуют.

Аналогия с Девятой симфонией (а также более отдаленная — с Первой) напрашивается и в связи с Allegretto, открывающим новый опус. Его начальная мысль нарочито легкомысленна, «кукольна» (пример 8.3), а ее развитие, как обычно у Шостаковича, осложнено «эффектом Четвертой Малера». После премьеры Пятнадцатой симфонии широко тиражировалась высказанная якобы самим Шостаковичем характеристика ее первой части как «безоблачной» зарисовки из мира детства или картинки, изображающей «магазин игрушек»<sup>2</sup>. В настоящее время этой характеристике не придают серьезного значения. Все же стоит привести комментарий итальянского музыковеда, который счел возможным развить ее: «В мире музыкального подростка Мити были не только звоночки и бубенчики, трубы, барабаны, скачущие ритмы, но и консерваторские контрапункты и маленькие модернистские наслоения»<sup>3</sup>. Сфера «звоночков, труб, барабанов, скачущих ритмов» и т. п. представлена в первом Allegretto симфонии первой темой и многочисленными трансформациями обоих ее компонентов — «петушиного» возгласа флейты и отвечающего ему «ритма Бориса Тимофеевича» у струнных, — равно как и знаменитой цитатой из увертюры к «Вильгельму Теллю» Россини (ее характерный ритм есть не что иное, как уменьшенная

<sup>2</sup> Глебов и Зарубин 1972 (перепечатано в предисловии «От редакции» к восьмому тому Собрания сочинений Шостаковича, М.: Музыка, 1980).

<sup>3</sup> Пульчини 1988, с. 160.

версия «ритма Бориса Тимофеевича»). Мотив из Россини появляется пять раз (дважды в экспозиции и по одному разу в разработке, репризе и коде), причем первые четыре раза — в одном и том же виде (см. пример 8.4.); последнее проведение отличается от всех остальных лишь тем, что оно инструментовано не для низких медных, а для кларнетов и фаготов<sup>4</sup>. Сфера «консерваторских контрапунктов» — и, шире, упражнений в академических формах — представлена фугообразными пассажами разработки (именно они, по традиционному для Шостаковича сценарию, провоцируют осложнения в развертывании «интонационной фабулы», подводят к кульминации и, следовательно, в значительной мере ответственны за «эффект Четвертой Малера») и не слишком строго выдержанной сонатной схемой. Наконец, к сфере «модернистских шалостей» относятся экскурсы в додекатонику и отдельные экстравагантные вертикальные сочетания.

В недавней статье британского музыковеда<sup>5</sup> это странноватое нагромождение парадигм трактуется в терминах своеобразной скрытой программы, как «спор между четырьмя музыкальными стилями и о них. Цитаты из Россини представляют простую диатоническую тональную музыку в “беседе” и споре с тональным стилем самого Шостаковича, двенадцатитоновой музыкой и, наконец, искусственным музыкальным языком (*artificial style*)»<sup>6</sup>. Квинтэссенцией «тонального стиля самого Шостаковича» служит первый же мотив флейты, выдержанный в очевидном усугубленном ля миноре (с пониженными пятой и восьмой ступенями). «Двенадцатитоновая музыка» — это спорадически мелькающие двенадцатитоновые ряды, использованные, как всегда, бессистемно, нередко на фоне далеко не атонального аккомпанемента (как в одной из тем побочной партии, пример 8.5). Под «искусственным языком» подразумевается «язык, который объединяет элементы тонального стиля Шостаковича, цитат из Россини, и двенадцатитоновой музыки, но вместе с тем не сводится ни к одной из своих составляющих»<sup>7</sup>. Этот, по определению, эстетически ущербный язык играет менее существенную роль, чем остальные «диспутанты». Его самый заметный образец — полиритмический «канон» струнных в конце разработки (после ц. 27), выглядящий как отдаленная реминисценция линейных наслоений, знакомых по «Носу», Второй и Четвертой симфониям. Сверхзадачу и итог «диспута между стилями» исследователь видит в доказательстве примата тональности над противостоящими ей «искусственными»

<sup>4</sup> Напомним, что в россиниевском оригинале эта тема звучит у струнных.

<sup>5</sup> Мёрфи 1997.

<sup>6</sup> Там же, с. 196.

<sup>7</sup> Там же, с. 196—197 (примечание редакции).

парадигмами, которые до какого-то момента то и дело заявляют о себе (иногда довольно громко), но затем постепенно отступают в тень: «простые цитаты из Россини служат важным катализатором и провоцируют самую разную реакцию, и, наконец, после четвертой цитаты только этот стиль и собственный тональный стиль композитора сохраняют какой-то смысл, хотя и они представлены с юмором и иронией. Двенадцатитоновая музыка уходит со сцены, но только после попытки объединиться с тональностью. Искусственный музыкальный язык <...> представлен как ограниченный и незначительный»<sup>8</sup>.

Такое истолкование первой части отнюдь не кажется натянутым. В ней, действительно, просматривается подобный «контрапункт сюжетов». Добавлю, что программная идея «диспута между стилями» делает сонатную схему Allegretto в значительной степени мнимой («эристичной»). Пестрая мозаика разнородных парадигматических элементов организована в Allegretto не столько согласно диалектической логике, традиционной для сонатной формы, сколько по принципу «лоскутного одеяла»<sup>9</sup>, который, вообще говоря, свойствен не столько Шостаковичу, сколько Стравинскому<sup>10</sup> — неумолимому исследователю разнообразных стилистических парадигм и провокатору «диспутов» между ними. Влияние Стравинского проявилось и в необычайно — по меркам Шостаковича — дифференцированной инструментовке, а также в обилии остро синкопированных ритмов.

Э. Мёрфи ограничивает свой анализ первой частью; между тем в других частях симфонии «диспут» — хотя и без участия «искусственного языка» — так или иначе продолжается. В начале второй, медленной части он принимает форму своего рода респонсория, где строго тональному траурному хоралу медных духовых отвечают экспрессивные двенадцатитоновые фразы виолончели, деликатно поддержанные другими струнными (пример 8.6). В среднем, еще более медленном разделе второй части (Largo) двенадцатитоновые структуры вытесняются тональными, а зона вокруг генеральной кульминации, локализованной во второй половине этого раздела (и, соответственно, близ точки золотого сечения всей части), решена до-

---

<sup>8</sup> Там же, с. 201.

<sup>9</sup> Имеется в виду принцип «сшивания» музыкальной формы из отдельных фрагментов, «швы» между которыми не только не маскируются, но и специально подчеркиваются.

<sup>10</sup> Стоит заметить, что упомянутый выше Ф. Пульчини специально подчеркивает стилистическую близость первой части симфонии музыке Стравинского, а в связи с экстравертными последними тактами коды вспоминает «Цирковую польку» (Пульчини 1988, с. 160).

вольно прямолинейно, напоминая о симфонии «1905 год»; в усеченной репризе диалог о стилях ненадолго возобновляется, хотя и с другим составом «участников». Третья часть, выполняющая функцию интермеццо<sup>11</sup>, открывается своеобразной — в манере Бартока — темой из двух взаимно симметричных двенадцатитоновых фраз на волеиничном басу (пример 8.7). В разворачивающемся затем «диспуте» этой конфигурации противостоит целый набор устойчивых компонентов стиля Шостаковича: «мотив жалобы», усугубленный минор, «ритм Бориса Тимофеевича» (каждое его вхождение отчетливо отсылает к цитате из Россини), уменьшенная кварта, а также — совершенно неожиданно — транспонированный мотив DSCH, появляющийся посреди оживленного движения как некий гость из потустороннего мира (пример 8.8).

В финале спор о сравнительных достоинствах различных стилей приобретает новый поворот благодаря подключению нового аргумента — прямой цитаты из «Кольца нибелунга» Вагнера, включающей знаменитый «мотив судьбы»<sup>12</sup> (у меди) и ритмическую фигуру литавр, символизирующую смерть (пример 8.9). Это сочетание лейтмотивов встречается в четвертой сцене второго акта «Валькирии» и во второй сцене третьего акта «Заката богов», перед последним монологом смертельно раненого Зигфрида (Шостакович, хотя и не совсем точно, воспроизводит второй вариант). После троекратного проведения вагнеровского мотива начинается главная тема финала, исходный мотив которой выглядит как вариант исходной мысли всей симфонии, но уже, так сказать, диатонизированный, очищенный от усугубленной минорности<sup>13</sup>. По ходу экспозиции главной темы та же мысль проходит и в своем первоначальном, усугубленно-минорном виде, оттеняя чистоту диатоники (весь этот отрывок показан в примере 8.10; в его середине, нарушая установившееся безмятежное романсово-серенадное настроение, напоминает о себе вагнеровский мотив судьбы). Ниже, в составе одной из побочных тем,

---

<sup>11</sup> В специальной литературе она, подобно многим другим аналогичным частям у Шостаковича, обычно именуется скерцо — при том, что в ней господствует размер 2/2.

<sup>12</sup> Хорошо известно, что эта конфигурация представляет собой вариант традиционного романтического «мотива вопроса» (Fragemotiv). Генеалогически она восходит к мотиву *Muss es sein?* из финала Квартета, соч. 135, Бетховена и к мотиву, которым открывается увертюра к «Вольному стрелку» Вебера. См. также: Арановский 1977, с. 71—72.

<sup>13</sup> В письме К. Майеру от 16 сентября 1971 г. Шостакович отмечает наличие в Пятнадцатой симфонии буквальных цитат не только из Россини и Вагнера, но и из Бетховена (Майер 1994, с. 512). Возможно, под цитатой из Бетховена он имел в виду incipit главной партии финала — ход *a'—f"—e"—d"*, совпадающий с началом финала фортепианной Сонаты ре минор, соч. 31 № 2. Впрочем, большинство комментаторов усматривает в этом мотиве аллюзию на начало «Тристана и Изольды».

появляется еще одна таинственная квазицитата: транспонированный мотив BACH, порученный тем же инструментам, что и транспонированный мотив DSCH из предыдущей части, но поданный в более остром ритме марша (пример 8.11). Двенадцатитоновость в финале впервые заявляет о себе после того, как очередное проведение вагнеровского мотива сигнализирует об исчерпании экспозиционного раздела. Двенадцатитоновая тема, по своему ритмическому рисунку живо напоминающая «мотив нашествия» из Седьмой симфонии (пример 8.12), выступает в функции оstinato баса большой «пассакальи». Последняя занимает всю середину финала и, согласно обычному для Шостаковича драматургическому плану, устремлена к апокалиптической кульминации с «мотивами жалобы» на вершине; кульминация, как всегда, совпадает с точкой золотого сечения части. После нее (в неточной зеркальной репризе и коде) остается только еще раз ненавязчиво, почти бесстрастно «перечислить» участников диспута — не забыв о мотиве BACH (здесь он проходит у струнных *pizzicato*), вагнеровском мотиве судьбы, начальном мотиве первой части и теме «пассакальи» — и утвердить победителя: мажорное трезвучие. В отличие от первой части здесь победа одной из дискутировавших сторон оборачивается не легкомысленным торжеством, а тихим просветлением. Долго тянувшийся последний аккорд у широко разложенных струнных деликатно сопровождается ансамблем ударных. Как и большинство остальных тематических элементов симфонии, эта «аура» ударных отсылает к былым находкам, в данном случае — к коде второй части Четвертой симфонии и последним страницам Второго виолончельного концерта.

Нет нужды говорить, что в прощальной симфонии шестидесятипятилетнего композитора (контрапункт ударных в ее конце, кажется, единодушно воспринимается как подражание «однозвучному ходу часов», символ неумолимо уплывающего времени, прощания с «теньями прошлого»<sup>14</sup> и т. п.) угадываются семантические глубины, по отношению к которым «диспут о стилях» выглядит всего лишь как тонкий поверхностный слой. Даже у Шостаковича немного найдется произведений, до такой степени настраивающих на экзегетику. Наиболее содержательный из известных мне опытов был в свое время (вскоре после смерти Шостаковича) предпринят М. Г. Арановским<sup>15</sup>. Его комментарий сосредоточен главным образом на мотивах из Россини и Вагнера, начальном мотиве, транспонированном варианте мотива DSCH, а также на выявлении «генеалогии» неко-

<sup>14</sup> Ср.: Роузберри 1996, с. 333.

<sup>15</sup> Арановский 1977.

торых тем симфонии. Исследователь придает особенно важное значение тому обстоятельству, что начальный и, по существу, главный «тематический персонаж» симфонии есть не что иное, как кадансовая формула. Таким образом, с самого начала произведения задается семантика «кадансовости», завершения пути и подведения итогов (кадансовая формула и вагнеровский мотив судьбы соотносятся друг с другом как «вопрос» и «ответ»<sup>16</sup>). Однако за скобками анализа остались некоторые парадигмы и тематические идеи, также, похоже, несущие какое-то символическое содержание. Это вся двенадцатитоновая парадигма (кстати, один из относящихся к ней мотивов — тот, который показан в примере 8.5, — имеет довольно отдаленную генеалогию в творчестве самого же Шостаковича, поскольку восходит к экстравагантной теме Фуги № 15 из соч. 87 [пример 5.27], а через нее к одной из гротескных тем второй части Восьмой симфонии [пример 4.45]), транспонированный вариант мотива ВАСН, а также таинственная пара аккордов, четырежды появляющаяся во второй части и трижды в финале, всякий раз выступая как нечто внешнее по отношению к «интонационной фабуле» (одно из вхождений см. в примере 8.13). Один из исследователей называет эту пару шестизвучных вертикалей «аккордами смерти»<sup>17</sup>. Их звуковой состав в сумме дает почти полный хроматический звукоряд (без фа-диеза, но с повторенным ми). Нельзя не отметить, что в основе первого из «аккордов смерти» лежит малый («вагнеровский») септаккорд без терции, а в основе второго — доминантсептаккорд с пониженной квинтой. Оба аккорда, при всей своей диссонантности, по-импрессионистски изысканны и благозвучны (что само по себе, откровенно говоря, не очень вяжется с топосом смерти) и обнаруживают отдаленное родство с «прометеевым аккордом» Скрябина.

Инвентаризацию фигурирующих в Пятнадцатой симфонии символов или знаков, более или менее отчетливо ассоциирующихся с внемузыкальными или автобиографическими реалиями, можно продолжать еще долго и — главное — без реальных шансов не только приблизиться к дешифровке скрытой программы произведения, но и удостовериться в самом существовании такой программы. Впрочем, композитор позаботился о том, чтобы незнание программы как можно меньше влияло на восприятие симфонии, которая выполнена в легко обозримой, стройной, можно сказать, элегантной форме и наделена большим запасом самодостаточной эстетической привлекательности (в этом отношении симфония имеет явное преимущество перед многими другими опусами того периода, когда

<sup>16</sup> Там же, с. 78.

<sup>17</sup> Роузберри 1996, с. 333.



в творчестве Шостаковича возобладала «поэтика намека»). Никто из мало-мальски внимательных слушателей не усомнится в том, что симфония не исчерпывается «диспут о стилях», что у нее есть и другая, глубинная, экзистенциальная и трагическая тема; ясно, что попытка описать эту тему словами есть суета сует, имеющая лишь самое отдаленное отношение к подлинному музыкознанию. По-настоящему интригует лишь одно: что могли значить для Шостаковича в 1971 году Россини и Вагнер и почему темы именно этих композиторов-антиподов он избрал для того, чтобы оттенить собственное слово?

Аллюзии на Россини и цитаты из Вагнера встречались у Шостаковича и раньше. К маршу из «Вильгельма Телля» достаточно откровенно отсылает рефрен финального рондо Шестой симфонии (ср. пример 3.28), а к лейтмотиву нибелунгов из вагнеровской тетралогии — кода финала Четвертой симфонии (пример 2.29а). Непосредственным влиянием вагнеровской стилистики отмечен траурный марш из фильма «Великий гражданин» (1939) — сколок с траурного марша из «Заката богов»<sup>18</sup>, где вместо вагнеровских лейтмотивов выступают темы Шопена и «Интернационала». Понятно, что в сознании Шостаковича музыка «упоительного Россини» связывалась прежде всего со сферой солнечно-средиземноморской мажорной диатонической мелодики<sup>19</sup>, а музыка Вагнера — с напряженными и сумрачными альтерациями, отражающими «кризис романтической гармонии». Обе сферы не были для Шостаковича чуждыми. В своей юношеской и прикладной музыке он тяготел к первой из них, в зрелой и серьезной отдал щедрую дань второй.

Как знать, быть может, апеллируя на закате жизни к этим двум полярным архетипам европейской музыки, Шостакович вспомнил известный рассказ Вагнера о его встрече с Россини в Париже. Тогда старый, оставивший сочинение музыки Россини будто бы сказал своему младшему коллеге: «*Car j'avais du talent!*» («Ведь у меня был талант!»). Фигура Россини как художника, пережившего свой талант, несомненно, возникала перед мысленным взором Шостаковича в периоды творческих кризисов. Об этом свидетельствуют и письмо К. Караеву от 4 октября 1955 года<sup>20</sup>, и письмо И. Гликману

<sup>18</sup> Напомним, что в письме И. Гликману от 19 июля 1960 г. Шостакович упомянул этот марш в качестве одного из первоисточников тематизма Восьмого квартета (Шостакович—Гликман 1993, с. 159). Правда, «намеки» на Вагнера в квартете практически не распознаются.

<sup>19</sup> Едва ли он придавал значение тому обстоятельству, что «Вильгельм Телль» — отнюдь не веселая итальянская опера-буфф, а тяжеловесная французская *grand opera*.

<sup>20</sup> «После 10-й симфонии больше ничего не сочинил. Уже скоро начну чувствовать себя как Россини. Как известно, этот композитор в 40 лет написал свое последнее

от 3 февраля 1967 года<sup>21</sup>. В письме К. Майеру, написанном между окончанием Пятнадцатой симфонии и ее премьерой, Шостакович дает волю тому же настроению: «За это лето я закончил еще одну симфонию — Пятнадцатую. Несомненно, мне не следовало бы больше сочинять. Но я не могу жить иначе»<sup>22</sup>. Некоторые другие документы, выдержанные в той же «тональности», мы уже цитировали. Быть может, смысл соединения под одной, так сказать, обложкой Россини и Вагнера станет понятнее, если мы будем рассматривать его сквозь призму именно этого переживания: «ведь у меня был талант!» Был органичный, веселый, блестящий талант, который под влиянием внешнего гнета переродился в угрюмое, подробное, тягучее самокопание. Или с несколько иной расстановкой акцентов: талант был легкомысленным и поверхностным, но внешнее давление закалило его, подавив в нем суетность и неуместное озорство. Авторская исповедь может читаться по-разному, но рамки возможных разночтений, скорее всего, довольно узки.

\* \* \*

После Пятнадцатой симфонии Шостакович на полтора года погрузился в творческое молчание. Это был самый длительный «пост» за всю его жизнь. Наконец в апреле 1973 года он завершил свой следующий опус — **Четырнадцатый струнный квартет** фа-диез мажор, соч. 142. Квартет, посвященный Сергею Ширинскому, виолончелисту любимого Шостаковичем Квартета имени Бетховена, состоит из трех частей: 1. Allegretto; 2. Adagio; 3. Allegretto. Первая часть выполнена в традиционной для Шостаковича форме сонатного allegro с «эффектами Четвертой Малера», а в финале композитор, после довольно долгого перерыва, возвращается к своей некогда излюбленной рондо-сонатной схеме с реминисценциями из предшествующих частей и умиротворенным заключением. Крайние части непривычно мажорны и оставляют впечатление несколько облегченных по стилю; они возвращают к манерам Шостаковича середины 1960-х. Особенность финала — деликатно вмонтированная в партию виолончели (ц. 75) реминисценция эпизода «Сережа, хороший мой...» из последнего акта «Леди Макбет Мценского уезда»<sup>23</sup>: дружеское приветствие объекту посвящения. Во всех трех частях не-

---

произведение. После чего дожил до 70, не написав ни одной ноты. Слабое утешение для меня»; цит. по: Карагичева 1997, с. 208.

<sup>21</sup> «Они [Гоголь и Россини], а также и многие, как известные (великие), так и неизвестные люди пережили тот рубеж жизни, когда она (жизнь) уже не может принести радость»: Шостакович—Гликман 1993, с. 225.

<sup>22</sup> Майер 1994, с. 512 (цитирую в обратном переводе с французского).

<sup>23</sup> Напомним, что мотив «Сережа, хороший мой...» был процитирован также в четвертой части Восьмого струнного квартета.

обычайно много места занимает двухголосная фактура, причем в дуэтах чаще всего выступают первая скрипка и виолончель. Это символично, так как к 1973 году из первого состава Квартета имени Бетховена в живых оставались только С. Ширинский и первая скрипка Д. Цыганов<sup>24</sup>. На фоне относительно стандартных крайних частей квартета выделяется проникновенное — более подходящего эпитета не найти — срединное *Adagio*. В открывающей его одногласной «бесконечной мелодии» (пример 8.14) тристановский мотив (он же реминисценция начала финала Пятнадцатой симфонии — ср. пример 8.10) соседствует с хроматическим нисходящим мотивом «*Lebe wohl!*», о котором речь шла в связи с ранними Трио, соч. 8, и Первой симфонией (ср. примеры 1.1, 1.5, 1.10). Одна из срединных тем части (ц. 52, пример 8.15) до странности похожа на неаполитанскую песню *Non ti scordar di me* («Не забывай меня»), а несколько ниже (ц. 53, пример 8.16) появляется еще более трогательная ностальгическая тема, причем виолончель, интонирующая ее *Hauptstimme*, звучит выше скрипки — в том регистре, где тембр инструмента особенно напряжен. Этот редкостный для Шостаковича момент открытой, интенсивной лирической выразительности сразу делает *Adagio* одной из его самых неотразимых медленных частей.

Следующий опус, **Шесть стихотворений Марины Цветаевой** для контральто и фортепиано, соч. 143 (1973)<sup>25</sup>, складывается из следующих номеров: 1. «Мои стихи»; 2. «Откуда такая нежность»; 3. «Диалог Гамлета с совестью»; 4. «Поэт и царь»; 5. «Нет, бил барабан»; 6. «Анне Ахматовой». Об этом произведении трудно сказать что-либо определенное. И использованные стихотворения, как и в случае блоковского цикла, соч. 127, весьма разнообразны по форме, характеру, настроению, обстоятельствам создания. Однако если блоковские романсы были, с помощью простых и эффективных средств, объединены в целостный цикл со своей внутренней драматургией, то внутри опуса 143 стержневая драматургическая идея не прослеживается — разве что № 4 и 5, идущие *attacca*, связаны общей идеей «поэт и царь». Обличительная риторика стихов Цветаевой, положенных в основу этих частей, не вдохновила композитора на интересное и многогранное музыкальное решение. Впрочем, в четвертом романсе есть занятный штрих: фигура аккомпанемента, поначалу довольно откровенно отсылающая к «Двойнику» Шуберта, затем разворачивается как двенадцатитоновая серия (пример 8.17). Сочетание

<sup>24</sup> Майер 1994, с. 480.

<sup>25</sup> Несколько месяцев спустя Шостакович осуществил редакцию цикла с камерным оркестром (соч. 143а). Первой исполнительницей обеих версий была Ирина Богачева, о вокальных данных которой Шостакович отзывался с большой похвалой (Шостакович—Гликман 1993, с. 295).

этой фигуры со словами «Потусторонним залом царей... / — Кто непреклонный мраморный сей?» лишний раз убеждает в том, что двенадцатитоновость у Шостаковича наделена отчетливо «потусторонними» коннотациями. Первый и последний романсы также, пожалуй, грешат чрезмерным пафосом. Безусловно лучший, самый поэтический из всех шести романсов — второй, с величайшей деликатностью сотканный из квартовых и диатонических мотивов.

О трех самых значительных партитурах 1974—1975 годов — квартете, соч. 144, вокальной сюите, соч. 145, и сонате, соч. 147 — также трудно говорить, но уже не из-за их относительной бесцветности, а по иной причине. То, что каждый из этих опусов писался как последний, совершенно очевидно; не случайно все три (так же как и Пятнадцатая симфония) завершаются ремаркой *morendo*. Все они как нельзя более выразительно представляют известный в истории музыки феномен «позднего стиля»<sup>26</sup> с такими его характерными признаками, как экономная, разреженная фактура, преобладание экспонирования материала над его развитием, преобладание медленных и умеренных темпов, подчеркнутая «отстраненность» высказывания, простота композиционных решений, почти неизбежно сводящая анализ к достаточно очевидным и неглубоким констатациям. На этих страницах уже достаточно много говорилось о языке Шостаковича, о его устойчивых символах и идиомах, переходящих из одной партитуры в другую и формирующих систему перекрестных ссылок, благодаря которой наследие композитора, при всей своей внутренней дифференцированности, предстает как целостный феномен. Последние произведения — своего рода сухой экстракт совокупности этих устойчивых элементов. Едва ли не вся предшествующая серьезная (не прикладная) музыка Шостаковича, от «Афоризмов» и «Носа» до сравнительно недавних симфоний и квартетов, присутствует в них, так сказать, в снятом виде. Творчество Шостаковича последних двух лет — долгое прощание с «теньями прошлого», которые одна за другой проходят по страницам его предсмертных партитур. Можно было бы разобрать их такт за тактом, указывая на источники реминисценций, однако я не вижу большого смысла лишний раз предаваться интертекстуальной игре, которая, скорее всего, успела наскучить читателю. В данном случае эта игра кажется особенно рискованной, так как чревата прямой профанацией прощальных откровений композитора. По этой же причине рискованны любые суждения об их эстетических достоинствах. Поэтому ограничусь самой необходимой информацией.

<sup>26</sup> Известные, наиболее очевидные исторические аналоги: «Четыре строгих напева», соч. 121, и тетрадь хоральных прелюдий, соч. 122, Брамса, *Introitus* и *Requiem Canticles* Стравинского.

**Пятнадцатый струнный квартет ми-бемоль минор, соч. 144**, заверченный в мае 1974 года, шестичастен: 1. Элегия; 2. Серенада; 3. Интермеццо; 4. Ноктюрн; 5. Траурный марш; 6. Эпилог. Части 1—4 выдержаны в темпе *Adagio*, часть 5 — *Adagio molto*; в Эпивоге медленные разделы чередуются с очень медленными. Основная тональность всех частей — ми-бемоль минор, самая минорная из всех возможных. Редкие моменты относительного просветления (главным образом в Ноктюрне — единственной части, в музыке которой есть нарек на мелодическое обаяние, элгантность и артистизм) связаны со сдвигами в бекарную сферу. По-видимому, не случайно для четырех из шести частей (кроме Интермеццо и Эпилога) взяты заголовки, некогда использованные в веселых и саркастических юношеских «Афоризмах». Еще одно воспоминание о двадцатых годах — тема Интермеццо, отсылающая к Интерлюдии из второго акта «Носа» (пример 8.18, ср. с примером 1.39). Смутными тенями проходят другие знакомые жанровые парадигмы: фуга на диатоническую тему русского склада (в Элегии), вальс с двенадцатитоновой мелодией (в Серенаде). По продолжительности звучания (около сорока минут) Пятнадцатый квартет превосходит все остальные камерно-инструментальные произведения Шостаковича.

**Сюита на слова Микеланджело Буонарроти для баса и фортепиано, соч. 145 (лето 1974)<sup>27</sup>**, — третий, после «Из еврейской народной поэзии» и Четырнадцатой симфонии, одиннадцатичастный вокальный цикл Шостаковича. С Четырнадцатой симфонией его сближает наличие тематической арки между первой и десятой частями, а с еврейским циклом — группировка частей, согласно содержанию их словесных текстов, по принципу 8 + 3; в данном случае восемь первых частей повествуют, упрощенно говоря, о различных земных делах, а три последние — о ночи, смерти и вечности. Лаконичные названия всех частей принадлежат композитору: 1. «Истина»; 2. «Утро»; 3. «Любовь»; 4. «Разлука»; 5. «Гнев»; 6. «Данте»; 7. «Изгнаннику»; 8. «Творчество»; 9. «Ночь»; 10. «Смерть»; 11. «Бессмертие». Выбор поэзии, возможно, был обусловлен приближавшимся юбилеем Микеланджело — пятисотлетием со дня рождения. К сожалению, Сюита имеет тот же недостаток, что и еврейский цикл и большинство частей Четырнадцатой симфонии: взятые для нее переводы А. Эфроса довольно слабы<sup>28</sup>.

<sup>27</sup> Вскоре появилась авторская версия Сюиты для баса с оркестром (соч. 145а). Первый исполнитель обеих версий — Евгений Нестеренко.

<sup>28</sup> Ср. письмо И. Гликману от 23 августа 1974 года: «Переводы А. М. Эфроса не всегда удачны. Однако великое творчество Микеланджело сияет даже сквозь неважные переводы»: Шостакович—Гликман 1993, с. 302.

Подробный анализ цикла в свое время был осуществлен М. Г. Арановским<sup>29</sup>. В его работе подчеркнуты такие особенности цикла, как центральная роль «горациевой» темы (то есть темы бессмертия творца в «памятнике» самому себе), монологическая, а иногда прямо речитативная (иначе говоря, не песенно-романсовая) природа большинства частей, преобладание почти элементарной (как правило, двухголосной) фактуры; показаны некоторые важные тематические связи как внутри Сюиты, так и между Сюитой и прежним творчеством композитора. Как и в некоторых других «автоэпиграфиях» композитора, в Сюите первостепенная смыслообразующая роль отведена цитатам. Самый заметный случай использования материала «со стороны» — включение инфантильной мелодии, некогда сочиненной Шостаковичем-подростком (пример 8.19), в ткань финального монолога «Бессмертие». Эта автоцитата настолько красноречива, что не требует никаких комментариев. Выразительные автоцитаты есть и в девятой части («Ночь»): тема в ритме сарабанды («мотив вечного сна» или «мотив статуи») из «Смерти поэта» (ср. пример 7.43) и таинственный клич из коды финала Четвертой симфонии (пример 2.28), о котором мы уже говорили как о варианте сквозного для всего творчества Шостаковича «мотива недостижимого стремления». «Мотив вечного сна» появляется в «Ночи» только один раз, в срединной «интерлюдии» пьесы, тогда как мотив из Четвертой симфонии — трижды, в начале, середине и конце пьесы, в одном и том же виде и также в фортепианной партии.

Эти цитаты сами по себе делают «Ночь» едва ли не главным средоточием символических значений во всем цикле. Однако ее ассоциативное поле вбирает в себя и многое другое. Пьеса написана на текст «диалога в четверостишиях» между поэтом Джованни Строщи и Микеланджело по поводу знаменитой скульптуры последнего, установленной на гробнице Лоренцо Медичи во Флоренции. Завороженный зрелищем статуи, Строщи посвятил ей и ее создателю эпиграмму, на которую Микеланджело откликнулся стихами от ее имени<sup>30</sup>. Шедевр Микеланджело вдохновлял не одного Строщи. Несколько веков спустя Шарль Бодлер, автор «Цветов зла», воспел его в сонете «Идеал», который стоит привести здесь целиком:

Нет, ни красотками с зализанных картинок —  
Столетия пошлого разлитый всюду яд! —  
Ни ножкой, втиснутой в шнурованный ботинок,  
Ни ручкой с веером меня не соблазнят.

<sup>29</sup> Арановский 1989.

<sup>30</sup> Ответ Микеланджело был некогда передан по-русски Тютчевым: «Молчи, прошу, не смей меня будить. / О, в этот век преступный и постыдный / Не жить, не чувствовать — удел завидный... / Отрадно спать, отрадной камнем быть». На этом фоне слабость стихов А. Эфроса особенно очевидна.

Пускай восторженно поет свои хлорозы,  
Больничной красотой прельщаясь, Гаварни —  
Противны мне его чахоточные розы;  
Мой красный идеал никак им не сродни!

Нет, сердцу моему, повисшему над бездной,  
Лишь, леди Макбет, вы близки душой железной,  
Вы, воплощенная Эсхилова мечта;

И ты, о Ночь, еще пленить способна взор мой,  
Дочь Микеланджело, обязанная формой  
Титанам, лишь тобой насытившим уста<sup>31</sup>.

Не символично ли, что создатель «Леди Макбет», пребывавший в столь неоднозначных отношениях со своим более чем пошлым столетием, завершает свой творческий путь «Ночью»? Не символична ли эта невольная демонстрация духовного родства с поэтом, чье творчество выросло из завороченности темной изнанкой бытия? Впрочем, подобные риторические вопросы — не более чем литературщина, которая ни к чему не обязывает. Оправдать их возникновение можно разве что тем, что «Ночь», подобно другим поздним откровениям Шостаковича, весьма настойчиво провоцирует на экзегетику. На фоне скуповатой, разреженной, в большинстве случаев однородной графичности остальных частей Сюиты она выделяется сложной, богатой, многослойной внутренней структурой. Эта миниатюра объемом в 62 такта, длящаяся около четырех минут, — последнее звено в той цепи полнзвучных и сосредоточенных медленных частей Шостаковича, началом которой было *Largo* Пятой симфонии. Формально в пьесе выделяются пять тематических элементов, три из которых — заимствованные. Помимо упомянутых автоцитат из Четвертой и Четырнадцатой симфоний, в пьесе несколько раз фигурирует мотив из финала Трио Г. Уствольской (1949), уже использованный в Пятом струнном квартете; правда, здесь он предстает в неполном виде, как фигура из двух поступенно нисходящих трехзвучных субмотивов, разделенных восходящей квартой (например, b-a-g—c-b-a или c-h-a—d-c-h). Если автоцитаты, будучи семантически отмеченными знаками «статуи», «сна» и т. п., не развиваются, то мотив из Уствольской и оба «авторских» элемента успевают пройти через ряд трансформаций; это взаимодействие «стабильных» и «мобильных» элементов (композиционный прием, уже испытанный в *Allegretto* Десятой симфонии) придает миниатюре масштаб и объемность.

Как и в романах на слова Цветаевой, в Сюите две срединные части посвящены теме отношения власти (или общества) к поэту. В

<sup>31</sup> Перевод Б. Лившица.

цветаевском цикле речь шла о Пушкине, здесь — о Данте (части «Данте» и «Изгнаннику»). Любители «поэтики намека» усматривали в обращении к этим стихам, обличающим Флоренцию, которая изгнала Данте из своих стен, выражение сочувствия Солженицыну, выдворенному из Советского Союза как раз в год создания Сюиты. Другого рода «намеки» можно найти в опусе, представляющем собой саркастический *pendant* к Сюите: **Четырех стихотворениях капитана Лебядкина** для баса и фортепиано, соч. 146 (август 1974). Заглавия стихотворений: «Любовь капитана Лебядкина», «Таракан», «Бал в пользу гувернанток», «Светлая личность». В сущности, это проходное, малозначительное сочинение примерно того же качества, что и «Сатиры» на слова Саши Черного. Возможно, обращаясь к виршам злосчастного персонажа Достоевского, Шостакович помнил о том, что обэриуты, чья поэтика была некогда так близка автору «Носа», почти всерьез объявили Лебядкина своим поэтическим учителем<sup>32</sup>. Однако если в опусе 146 и есть эхо «Носа», то очень слабое. «Пустошество» первых трех стихотворений дискредитировано чрезмерно примитивным тематизмом (мы прекрасно помним, насколько сложными и серьезными средствами пользовался Шостакович, портретируя не менее примитивных, чем Лебядкин, персонажей «Носа») и несколькими безвкусными стилистическими аллюзиями и прямыми цитатами. Что касается четвертого стихотворения, озаглавленного «Светлая личность», то оно, строго говоря, не имеет отношения к капитану Лебядкину. Это включенная в текст «Бесов» пародия на «революционное» стихотворение Н. Огарева «Студент». С музыкой Шостаковича, пародирующей бунтарский хор «Расходилась, разгулялась» из «Бориса Годунова» Мусоргского, она воспринимается как выпад в адрес Ленина<sup>33</sup>. Если в начале шестидесятых подобные «подмигивания» воспринимались публикой довольно живо (что и определило успех «Сатир»), то в середине семидесятых они, судя по всему, уже не производили впечатления. Согласно некоторым свидетельствам, премьера «Четырех стихотворений» 10 мая 1975 года — последняя премьера в жизни Шостаковича — была встречена равнодушно<sup>34</sup>.

В начале июля того же года, за месяц до смерти, Шостакович поставил последнюю точку в своем последнем опусе — **Сонате для альта и фортепиано** до мажор, соч. 147. Подобно двум предыдущим сонатам Шостаковича, Второй фортепианной и Скрипичной, это

<sup>32</sup> Стоит заметить, что стихотворение Лебядкина о таракане послужило основой для знаменитого «Таракана» Н. Олейникова — несостоявшегося либреттиста Шостаковича в начале тридцатых.

<sup>33</sup> См.: Сабинина 19976, с. 237.

<sup>34</sup> Ср.: Майер 1994, с. 484.



произведение трехчастно и представляет тип «сонаты финала» с несколько схематичной по форме первой частью и относительно облегченным интермеццо. Начальное *Moderato* Альтовой сонаты, как и начальное *Andante* Скрипичной, построено на взаимопроникновении тональности и двенадцатитоновости. Основной дуализм продемонстрирован в первых же тактах, где мотиву альты с квинтовыми ходами по открытым струнам отвечает узкоинтервальная «серия» в верхнем голосе фортепиано (пример 8.20). Мотив альты, при всей своей диатоничности, ассоциируется с двенадцатитоновой начальной темой части «Начеку» из Четырнадцатой симфонии (а также с серией Скрипичного концерта Берга); с другой стороны, «серия» в правой руке поначалу имеет явно минорное наклонение. Исходная оппозиция двух начал отчасти снимается перед концом части, в «каденции» альты, составленной из обрывков обоих элементов и орнаментированной бетховенским «ритмом судьбы» (пример 8.21). Мелькнув в конце первой части, тень классика более осязаемо проявится в финале.

Вторая часть, *Allegretto*, представляет собой едва ли не единственную в серьезном творчестве Шостаковича пародию не в современном, а в традиционном ренессансно-барочном смысле этого термина. По А. Швейцеру, Бах, «пародируя» свои светские кантаты в более поздних произведениях для церкви, руководствовался желанием сохранить их музыку, которая иначе могла бы затеряться. Можно предполагать, что аналогичные соображения были и у Шостаковича, ибо *Allegretto* почти целиком построено на темах оперы «Игроки», которая в 1975 году все еще оставалась неисполненной. В крайних разделах использован галоп с испанско-цыганскими интонациями из начала оперы, а в среднем разделе и коде — мотив балабачного наигрыша Гаврюшки. Одна из немногих новых тем — секвенция из нисходящих кварт (пример 8.22) — появляется ближе к репризе. Она более или менее знакома нам по срединной части Второй фортепианной сонаты (ср. пример 4.39); ее реминисценции есть в цветаевском цикле и Пятнадцатом квартете. В данном случае также не совсем неуместна ассоциация с Бетховеном (темой фуги из 31-й сонаты, соч. 110). С той же фигуры из кварт начинается финальное *Adagio*, неофициально посвященное памяти Бетховена. Однако в этой части Бетховена более открыто представляет другая мысль — искаженная, но узнаваемая цитата *Adagio sostenuto* «Лунной сонаты». Беглого взгляда на пример 8.23 достаточно, чтобы убедиться в том, насколько безжалостной операции подверг Шостакович бетховенскую тему: все три слоя фактуры смещены друг относительно друга как по вертикали, так и по горизонтали, между триолями сред-

него голоса появились паузы... Никогда еще классические темы не представляли у Шостаковича в таком, пользуясь модной постмодернистской терминологией, деконструированном виде. В свое время первый «постмодернист» европейской музыки, Адриан Леверкюн, предрек «конец Девятой симфонии»; Шостакович же в своем предсмертном *Adagio* воплотил это апокалиптическое прорицание так красноречиво, как только возможно (излишне говорить, что подстановка на место Девятой симфонии «Лунной сонаты» ничего не меняет). «Интонационная фабула» финала сводится главным образом к истории взаимоотношений квартовой темы и темы «Лунной сонаты». Последняя постепенно сжимается, подобно шагреновой коже; после ее исчезновения остается только механически повторяющаяся кварта — обычный для Шостаковича символ безжизненности.

\* \* \*

Так завершился путь Дмитрия Шостаковича — композитора, для которого «подниматься до бездны» стало постоянным, почти обыденным занятием. Перефразируя известную мысль Гоголя о Пушкине, можно сказать, что Шостакович — образец советского человека в его высочайшем развитии, каким он уже не явится, судя по всему, никогда. Если Пушкин — «всё» русской культуры, то Шостакович стал «всем» для культуры советской. Фигура Шостаковича — олицетворение современного художника в том понимании, которое, вероятно, могло возникнуть только в советскую эпоху: «это не тот, кто высится над людьми, или отличается, или отделяется... Но это — один из всех, понимающий один за всех. И из всех типовых судеб его судьба самая типовая»<sup>35</sup>.

---

<sup>35</sup> Суждение О. Мандельштама приводится по: Гинзбург 1989, с. 292.

## КРАТКИЙ ХРОНОГРАФ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА<sup>1</sup>

1906

25 сентября (н. с.). В Санкт-Петербурге, в семье чиновника Главной палаты мер и весов Дмитрия Болеславовича Шостаковича (1875—1922) и его жены Софьи Васильевны, урожденной Кокоулиной (1878—1955), родился сын Дмитрий.

1915

*Лето.* Начало обучения музыке под руководством матери — Софьи Васильевны.

*Осень.* Поступление на курсы фортепианной игры известного петроградского педагога И. А. Гляссера. В течение первого года обучения Шостакович посещает класс его жены О. Ф. Гляссер.

1916

*Осень.* Переход Шостаковича в фортепианный класс И. А. Гляссера.

Фортепианные пьесы «Солдат», «Гимн свободе» (не сохранились или не были записаны).

1917

Фортепианная пьеса «Траурный марш памяти жертв революции» (не сохранилась).

1918

Начало занятий фортепиано у профессора Петроградской консерватории А. А. Розановой.

---

<sup>1</sup> Составлен в основном по изданиям: Хентова 1985; Хентова 1986; Хентова 1996б; Месхишвили 1995; Фэй 2000. Использовались и другие источники, в том числе Шостакович—Гликман 1994.

Знакомство с художником Б. М. Кустодиевым.

Первые крупные произведения: опера «Цыганы» (по А. Пушкину) и балет «Сказка о дочери морского царя» («Русалочка»). Уничтожены в 1926 г.

## 1919

*Весна—лето.* Уроки музыкальной импровизации у Г. Ю. Бруни. Знакомство с директором Петроградской консерватории А. К. Глазуновым. По совету Глазунова 13-летний Шостакович начинает готовиться к поступлению в консерваторию, берет уроки теории музыки и сольфеджио у профессора А. А. Петрова.

*Осень.* Поступление в Петроградскую консерваторию в класс фортепиано профессора А. Розановой и в класс композиции профессора М. О. Штейнберга (ученика и зятя Н. А. Римского-Корсакова).

*Сентябрь—декабрь.* Первая студенческая работа: Скерцо, соч. 1, для оркестра, посвященное М. О. Штейнбергу (при жизни автора не исполнялось).

В годы учебы в консерватории у Шостаковича завязываются дружеские отношения с соучениками: студентом класса фортепиано, будущим кинорежиссером Л. О. Арнштамом, будущим известным музыковедом и критиком В. М. Богдановым-Березовским.

Б. Кустодиев рисует портрет 13-летнего Шостаковича.

## 1920

*Весна.* 8 прелюдий, соч. 2, для фортепиано. Прелюдия № 1 посвящена Б. М. Кустодиеву, № 3—5 — М. Д. Шостакович (старшей сестре автора), № 6—8 — Н. К[убе].

8 мая. В Петроградском Доме искусств, на выставке Б. Кустодиева, Шостакович играет 8 прелюдий для фортепиано (его первое публичное выступление с исполнением собственной музыки).

*Осень.* Переход в фортепианный класс профессора Л. В. Николаева (учителя М. В. Юдиной и В. В. Софроницкого).

## 1921

27 сентября. Первый отзыв о Шостаковиче в печати — статья Н. Стрельникова в журнале «Жизнь искусства».

Знакомство с И. И. Соллертинским.

1921—22. Тема с вариациями, соч. 3, для оркестра памяти Н. А. Соколова, консерваторского преподавателя полифонии; Две басни И. Крылова, соч. 4, для меццо-сопрано, хора альтов и оркестра, посвященные другу Шостаковича композитору М. В. Квадри. При жизни автора эти произведения не исполнялись.

## 1922

24 февраля. Смерть отца — Д. Б. Шостаковича.

Три фантастических танца, соч. 5, для фортепиано, посвященные другу Шостаковича пианисту И. З. Шварцу (завершены 4 декабря). С начала 1920-х гг. фигурируют в постоянном концертном репертуаре автора.

Сюита, соч. 6, для двух фортепиано (Прелюдия — Фантастический танец — Ноктюрн — Финал), посвященная памяти отца.

1922—24. Посещения ленинградского «Кружка новой музыки», в состав которого входили В. В. Щербачев, Б. В. Асафьев, Н. А. Малько, Л. Н. Оборин.

## 1923

Весна. Окончание Петроградской консерватории по классу фортепиано. На государственном экзамене Шостакович играет Сонату, соч. 106, Бетховена.

Начало работы над симфонией, прерванное болезнью (туберкулезом лимфатической системы).

Лето. Шостакович проходит курс лечения в Гаспре (Крым), где знакомится с Т. И. Гливенко.

Осень. Первое трио, соч. 8, для фортепиано, скрипки и виолончели (одночастное), посвящено Т. И. Гливенко.

Ноябрь 1923—февраль 1925. Шостакович работает музыкальным иллюстратором в кинотеатрах Петрограда.

13 декабря. Первое исполнение Первого трио для фортепиано (концерт класса М. Штейнберга в Петроградской консерватории; исполнители — автор, В. Шер, Г. Пеккер).

## 1924

Начало года. Возобновление работы над симфонией(?).

Весна. Три пьесы, соч. 9, для виолончели и фортепиано: Фантазия (посвящается З. Д. Шостакович, младшей сестре автора), Прелюдия (посвящается В. М. Богданову-Березовскому), Скерцо (посвящается В. И. Курчавову, поэту, другу Шостаковича).

15 октября. Завершение Скерцо, соч. 7, для оркестра, посвященного композитору П. Б. Рязанову (при жизни автора не исполнялось).

Осень. Возобновление работы над симфонией (будущей Первой симфонией, соч. 10). Завершение второй части, работа над первой частью.

Декабрь. Прелюдия из соч. 11 для струнного октета.

Декабрь. Знакомство с В. Я. Шебалиным.

## 1925

*Начало года.* Первое исполнение Сюиты для двух фортепиано (Ленинград, автор и Л. Оборин).

*Февраль.* Завершение третьей, медленной части Первой симфонии.

*15 февраля.* Шостакович выступает в Малом зале Ленинградской филармонии с концертом из произведений Ф. Листа.

*20 марта.* Камерный концерт из произведений В. Шебалина и Шостаковича в Малом зале Московской консерватории (московский дебют Шостаковича). Первое (и, по-видимому, единственное при жизни Шостаковича) исполнение Трех пьес для виолончели и фортепиано (А. Егоров и автор).

*23 июня.* Смерть В. И. Курчакова.

*1 июля.* Завершение Первой симфонии, соч. 10.

*Июль.* Скерцо из соч. 11 для струнного октета. Двум пьесам соч. 11 предпосылается посвящение памяти В. И. Курчакова.

Окончание Ленинградской консерватории по классу композиции. Дипломная работа — Первая симфония.

Знакомство с музыковедом Б. Л. Яворским и военачальником, будущим маршалом М. Н. Тухачевским.

## 1926

*20 апреля.* Шостакович избирается аспирантом Ленинградской консерватории по композиции.

*12 мая.* Первое исполнение Первой симфонии (Большой зал Ленинградской филармонии, симфонический оркестр Ленинградской филармонии, дирижер Н. Малько).

*3—16 июля.* Шостакович в качестве пианиста выступает в Харькове. Программы его концертов включают Первый фортепианный концерт П. Чайковского, произведения Ф. Листа, собственные фортепианные пьесы.

*Лето.* Шостакович уничтожает часть своих юношеских произведений.

*Осень.* Первая соната, соч. 12, для фортепиано.

*2 декабря.* Первое исполнение Первой фортепианной сонаты (Малый зал Ленинградской филармонии, автор).

*12 декабря.* Шостакович участвует в российской премьере «Свадебки» И. Стравинского, исполняя одну из четырех фортепианных партий (Большой зал Ленинградской филармонии, дирижер М. Климов).

## 1927

*9 января.* Авторский концерт Шостаковича в Москве (зал им. Моцарта, в здании нынешнего Музыкального театра им. Станиславского и Немировича-Данченко). Квартеты им. Глиэра и им. Страдивариуса

играют Прелюдию и Скерцо для струнного октета, соч. 11 (первое исполнение), сам Шостакович — Первую фортепианную сонату.

*16 января—начало февраля.* Шостакович в Польше. Участвует в конкурсе пианистов им. Ф. Шопена в Варшаве, удостоивается почетного диплома, дает концерты как пианист, в том числе и с исполнением собственных произведений.

*6—15 февраля.* Шостакович и победитель Шопеновского конкурса Л. Оборин на гастролях в Германии. Знакомство с дирижером Б. Вальтером, в то время музыкальным руководителем Берлинской городской оперы.

*25 февраля—7 апреля.* «Афоризмы», соч. 13, 10 пьес для фортепиано.

*Конец февраля.* Шостакович в Ленинграде знакомится с В. Э. Мейерхольдом и С. С. Прокофьевым. Играет в присутствии Прокофьева свою Первую фортепианную сонату<sup>2</sup>.

*Март.* Музсектор Государственного издательства заказывает Шостаковичу симфоническое произведение в честь 10-летия Октябрьской революции. В условия заказа входит использование специально написанного стихотворного текста А. Безыменского.

*Июнь.* Шостакович присутствует на премьере оперы А. Берга «Воцек» в Ленинградском Гос. академическом театре оперы и балета, знакомится с ее автором.

*Лето (до 10 августа).* Вторая симфония («Октябрю»), соч. 14, с финальным хором на слова А. Безыменского, написанная по заказу Музсектора Госиздата.

*Вторая половина года(?).* Начало работы над оперой «Нос».

*Осень.* Первое исполнение фортепианного цикла «Афоризмы» (Ленинград, концерт АСМ, автор). Охлаждение отношений с М. Штейнбергом, не принявшим «Афоризмов» из-за их экстравагантности<sup>3</sup>.

*Октябрь.* Начало дружбы с И. И. Соллертинским.

*5 ноября.* Первое исполнение Второй симфонии («Октябрю») (Большой зал Ленинградской филармонии, праздничный концерт с участием симфонического оркестра Ленинградской филармонии и хора Гос. академической капеллы, дирижер Н. Малько).

*22 ноября.* Первое исполнение Первой симфонии за рубежом (Берлин, дирижер Б. Вальтер).

*23 ноября.* Шостакович и Г. Попов играют в Большом зале Ленинградской филармонии Концерт Моцарта для двух фортепиано с оркестром (дирижер Ф. Штидри).

*4 декабря.* Симфоническое собрание АСМ в ознаменование 10-летия Октябрьской революции, на котором, наряду с произведениями Л. Полонкиной, А. Мосолова и Н. Рославца, исполнялась Вторая симфония Шостаковича (дирижер К. Сараджев).

Шостакович удостоивается первой премии на конкурсе, объявленном Ленинградской филармонией в честь 10-летия Октябрьской революции, за Вторую симфонию.

<sup>2</sup> См. запись об этом в дневнике Прокофьева: Прокофьев 1991, с. 103.

<sup>3</sup> См.: Дискуссия 19366, с. 38.

## 1928

*Январь—февраль.* Шостакович работает пианистом и заведующим музыкальной частью в Гос. театре им. Мейерхольда (Москва).

*Июнь.* Завершение оперы «Нос», соч. 15, на либретто Е. Замятина, Г. Ионина, А. Прейса и Шостаковича по одноименной повести Н. Гоголя.

*7 октября.* Первые три из **Шести романсов**, соч. 21, для тенора с оркестром на слова японских поэтов.

*2 ноября.* Американская премьера Первой симфонии (Филадельфия, дирижер Л. Стоковский).

*25 ноября.* Первый авторский симфонический концерт Шостаковича в Большом зале Московской консерватории. Первые исполнения сюиты из оперы «Нос» для тенора, баритона и камерного оркестра соч. 15а, оркестровых транскрипций **фокстрота «Таити-трот» В. Юманса**, соч. 16, и **двух пьес Д. Скарлатти**, соч. 17, (оркестр Софила, солисты Н. Барышев и И. Бурлак, дирижер Н. Малько).

Большой театр заказывает Л. Половинкину, Ан. Александрову, Шостаковичу и А. Мосолову сочинение четырехактного балета «Четыре Москвы» (задача Шостаковича заключалась в написании третьего акта балета — о коммунистическом субботнике 1919 г.). В 1929 г., под влиянием негативной реакции руководства РАПМ на готовую к тому времени музыку Александрова и Мосолова, идея балета была отвергнута<sup>4</sup>. По-видимому, Шостакович не успел приступить к работе над своей частью заказа.

Знакомство с М. М. Зощенко.

## 1929

*Начало года.* Первые опыты Шостаковича в области прикладной музыки: к фильму Г. Козинцева и Л. Трауберга «Новый Вавилон» и к комедии В. Маяковского «Клоп».

*13 февраля.* Москва. Премьера феерической комедии В. Маяковского «Клоп» с музыкой Шостаковича, соч. 19, в Гос. театре им. Мейерхольда.

*14 марта.* Премьера оперы композитора Э. Дресселя «Бедный Колумб»<sup>5</sup> с двумя оркестровыми номерами Шостаковича, соч. 23, на сцене Ленинградского Гос. академического Малого оперного театра.

*18 марта.* Ленинград. Выход на экран фильма Г. Козинцева и Л. Трауберга «Новый Вавилон». Музыка Шостаковича к этому фильму, соч. 18, исполнялась только при его первом показе, после чего оркестр отка-

<sup>4</sup> Барсова 1997а, с. 175.

<sup>5</sup> Эрвин Дрессель (1909—1972) — немецкий композитор. Его комическая опера «Бедный Колумб» (Der arme Kolumbus) была поставлена в Берлине в 1928 г. Инициатива постановки оперы Дресселя в СССР принадлежала Б. Асафьеву.



зался ее играть. Следующее исполнение партитуры состоялось только в 1975 г. в Париже (дирижер М. Констан).

*Июнь*, Ленинград. Шостакович участвует в работе Первой всероссийской музыкальной конференции, утвердившей ведущее положение РАПМ в системе музыкальной жизни СССР.

*Лето*. Третья симфония («Первомайская»), соч. 20, с финальным хором на слова С. Кирсанова.

Начало работы над балетом «Динамиада» по заказу Ленинградского гос. академического театра оперы и балета (бывшего Мариинского театра). Вскоре балет будет переименован в «Золотой век».

*16 июля*. Премьера оперы «Нос» в концертном исполнении (Ленинград, дирижер С. Самосуд).

*12 августа*. Ленинградская «Красная газета» сообщает о намерении Шостаковича написать оперу «Карась» на либретто Н. Олейникова.

*Вторая половина года*. Окончание аспирантуры Ленинградской консерватории.

*14 декабря*. Премьера комедии А. Безыменского «Выстрел» с музыкой Шостаковича, соч. 24, на сцене Ленинградского театра рабочей молодежи (ТРАМ) (постановщик М. Соколовский).

*Декабрь*. Завершение балета «Золотой век», соч. 22.

Знакомство с Л. Т. Атовмьяном.

1929—1932. Шостакович заведует музыкальной частью ТРАМ.

## 1930

*18 января*. Премьера оперы «Нос» в Ленинградском Гос. академическом Малом оперном театре (дирижер С. Самосуд, режиссер Н. Смолич, художник В. Дмитриев). До начала 1931 г. спектакль прошел 16 раз, затем был снят с репертуара.

*21 января*. Первое исполнение Третьей («Первомайской») симфонии (Ленинград, Московско-Нарвский дом культуры, симфонический оркестр Ленинградской филармонии, хор Гос. академической капеллы им. Глинки, дирижер А. Гаук).

*Февраль—март*. Дискуссия об опере «Нос» на страницах ленинградского журнала «Рабочий и театр».

*19 марта*. Первое исполнение сюиты из балета «Золотой век», соч. 22а (Большой зал Ленинградской филармонии, симфонический оркестр Ленинградской филармонии, дирижер А. Гаук).

*9 мая*. Премьера пьесы А. Горбенко и Н. Львова «Целина» с музыкой Шостаковича, соч. 25, на сцене ТРАМ (постановщик М. Соколовский).

*30 мая*. Шостакович отклоняет заказ Большого театра на оперу «Броненосец Потемкин».

*Лето*. Начало работы над балетом «Болт».

*14 октября*. Начало работы над оперой «Леди Макбет Мценского уезда».

*26 октября*. Премьера балета «Золотой век» в Ленинградском Гос. академическом театре оперы и балета (дирижер А. Гаук, режиссеры—

постановщики Э. Каплан и В. Вайнонен, балетмейстер В. Вайнонен, художник В. Ходасевич).

## 1931

*Январь.* Завершение балета «Болт», соч. 27.

*8 апреля.* Премьера балета «Болт» в Ленинградском Гос. академическом театре оперы и балета (дирижер А. Гаук, режиссер-постановщик и балетмейстер Ф. Лопухов). Балет был снят с репертуара после первого же спектакля.

*9 мая.* Премьера пьесы А. Пиотровского «Правь, Британия!» с музыкой Шостаковича, соч. 28, на сцене ТРАМ (постановщики М. Соколовский, Р. Суслович и др.).

*Осень.* Знакомство с И. Д. Гликманом.

Шостакович декларирует в печати свой отказ от дальнейшей работы в области прикладной музыки для театра и кино<sup>6</sup>.

*2 октября.* Премьера эстрадно-циркового представления «Условно убитый» с текстом В. Воеводина и Е. Рысса и музыкой Шостаковича, соч. 31, на сцене Ленинградского мюзик-холла (постановщик Н. Петров, художники Н. Акимов, В. Дмитриев и др., балетмейстеры Ф. Лопухов, Н. Глан, дирижер И. Дунаевский, в главных ролях Л. Утесов и К. Шульженко).

*10 октября.* Выход на экран фильма Г. Козинцева и Л. Трауберга «Одна» с музыкой Шостаковича, соч. 26.

*5 ноября.* Завершение первого акта «Леди Макбет Мценского уезда».

*6 ноября.* Выход на экран фильма С. Юткевича «Златые горы» с музыкой Шостаковича, соч. 30.

*19 ноября.* Начало работы над вторым актом «Леди Макбет Мценского уезда».

*29 ноября.* Четвертый из **Шести романсов**, соч. 21, для тенора с оркестром на слова японских поэтов.

*Декабрь.* Интервью Шостаковича корреспонденту газеты «Нью-Йорк таймс» Розе Ли (опубликовано 20 декабря<sup>7</sup>). Комментируя высказывания Шостаковича, журналистка выражает убежденность в том, что «этому бледному юноше с трепещущими губами и руками и манерами робкого школяра уготовано место придворного композитора<sup>8</sup> советского государства»<sup>9</sup>.

## 1932

*15 февраля.* Газета «Советское искусство» печатает заявление Шостаковича о том, что он намерен написать программную симфонию «От Карла Маркса до наших дней».

<sup>6</sup> Шостакович 1931б.

<sup>7</sup> Ли 1931. Текст интервью с сокращениям воспроизведен в издании: Шостакович 1980, с. 26—28.

<sup>8</sup> В оригинале: composer-laureate, по аналогии с «поэтом-лауреатом» — придворным поэтом в Великобритании.

<sup>9</sup> Цит. по: Роузберри 1982, с. 79.

- 8 марта. Завершение второго акта «Леди Макбет Мценского уезда».
- Апрель. Пятый и шестой из **Шести романсов**, соч. 21, для тенора с оркестром на слова японских поэтов. Цикл, посвященный Н. В. Варзар, не исполнялся до 1966 г.
- 5 апреля. Начало работы над третьим актом «Леди Макбет Мценского уезда».
- 23 апреля. Постановление ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций», за которым последовало создание Ленинградского отделения Союза советских композиторов и избрание Шостаковича членом его правления.
- 13 мая. Женитьба Шостаковича на Нине Васильевне Варзар.
- 19 мая. Премьера «Гамлета» У. Шекспира с музыкой Шостаковича, соч. 32, в московском Театре им. Вахтангова (постановка и оформление Н. Акимова).
- 15 августа. Завершение третьего акта «Леди Макбет Мценского уезда».
- 17 октября. Начало работы над четвертым актом «Леди Макбет Мценского уезда».
- 7 ноября. Выход на экран фильма Ф. Эрмлера и С. Юткевича «Встречный» («Турбина 50000») с музыкой Шостаковича, соч. 33, включающей «Песню о встречном» на слова Б. Корнилова.
- Декабрь. Завершение оперы «Леди Макбет Мценского уезда», соч. 29, на либретто А. Прейса и Шостаковича по одноименной повести Н. Лескова. Опера посвящена Н. В. Варзар.
- 30 декабря. Начало работы над циклом 24 прелюдий для фортепиано.

## 1933

- 17 января. Первое исполнение сюиты из балета «Болт», соч. 27а (Большой зал Ленинградской филармонии, симфонический оркестр Ленинградской филармонии, дирижер А. Гаук).
- 2 марта. Завершение цикла 24 прелюдий, соч. 34, для фортепиано.
- 6 марта. Начало работы над Первым концертом для фортепиано с оркестром.
- 24 мая. Первое исполнение 24 прелюдий для фортепиано (Малый зал Московской консерватории, автор).
- 20 июля. Завершение **Первого концерта**, соч. 35, для фортепиано с оркестром.
- 15 октября. Первое исполнение Первого концерта для фортепиано с оркестром (Большой зал Ленинградской филармонии, солист автор, симфонический оркестр Ленинградской филармонии, дирижер Ф. Штидри, соло на трубе А. Шмидт).
- Ноябрь. Шостакович избирается депутатом Октябрьского райсовета Ленинграда.
- 1933—ноябрь 1934. Музыка к мультипликационному фильму М. Цехановского «Сказка о попе и о работнике его Балде», соч. 36. Фильм на экраны не вышел, музыка при жизни Шостаковича не исполнялась.

- 22 января. Премьера оперы «Леди Макбет Мценского уезда» в Ленинградском Гос. академическом Малом оперном театре (дирижер С. Самосуд, режиссер Н. Смолич, художник В. Дмитриев).
- 24 января. Премьера оперы «Леди Макбет Мценского уезда» (под названием «Катерина Измайлова») в Гос. музыкальном театре им. Немировича-Данченко, Москва, приуроченная к открытию XVII съезда ВКП(б) (дирижер Г. Столяров, режиссеры Б. Мордвинов, В. Соколова, художник В. Дмитриев).
- Февраль. **Первая сюита (без номера опуса)** для джаз-оркестра.
- 24 марта(?), Ленинград. Первое исполнение Первой сюиты для джаз-оркестра.
- 1 апреля. Премьера пьесы П. Сухотина «Человеческая комедия» (по О. де Бальзаку) с музыкой Шостаковича, **соч. 37**, в московском Театре им. Вахтангова (постановка А. Козловского и Б. Щукина, художник И. Рабинович, дирижер Б. Соколов).
- Июнь. Концертная поездка в Баку. Знакомство с А. И. Хачатуряном.
- 14 августа. Начало работы над Сонатой для виолончели и фортепиано.
- 19 сентября. Завершение **Сонаты, соч. 40**, для виолончели и фортепиано, посвященной В. Л. Кубацкому.
- Ноябрь. Премьера «Леди Макбет Мценского уезда» в Братиславе (Чехословацкая Республика) — первая постановка оперы за рубежом.
- 25 декабря. Первое исполнение Сонаты для виолончели и фортепиано (Малый зал Ленинградской филармонии, В. Кубацкий и автор).
- Начало 1934—начало 1935. Комедийный балет «Светлый ручей», **соч. 39**.

## 1935

- 27 января. Выход на экран фильма Г. Козинцева и Л. Трауберга «Юность Максима» (первой части кинотрилогии о Максиме) с музыкой Шостаковича, **соч. 41а**.
- 31 января. Американская премьера «Леди Макбет Мценского уезда» (Кливленд, дирижер А. Родзинский).
- 5 февраля. Кливлендский спектакль «Леди Макбет Мценского уезда» демонстрируется на сцене Нью-Йоркской Метрополитен-опера.
- 4—6 февраля. Дискуссия о советском симфонизме в Союзе композиторов. В своем выступлении Шостакович высказывается за активное изучение современной западной музыки, из которой советские композиторы могут, по его мнению, почерпнуть много интересного и поучительного<sup>10</sup>.
- 3 марта. Выход на экран фильма А. Гендельштейна «Любовь и ненависть» с музыкой Шостаковича, **соч. 38**.
- 4 апреля. Премьера балета «Светлый ручей» в Большом театре (дирижер Ю. Файер, постановщик Ф. Лопухов, художник В. Дмитриев).

<sup>10</sup> Дискуссия 1935а, с. 31—33.

- 13 апреля—24 мая. Гастроли Шостаковича (в составе большой группы советских музыкантов, среди которых были Л. Оборин и Д. Ойстрах) в Турции.
- 4 июня. Премьера балета «Светлый ручей» в Ленинградском Гос. академическом Малом оперном театре (дирижер П. Фельдт, постановщик Ф. Лопухов, художник М. Бобышов).
- 9 июня. Пять фрагментов, соч. 42, для оркестра (не исполнялись до 1965 г.).
- 13 сентября. Начало работы над Четвертой симфонией.
- 30 ноября. Премьера балета «Светлый ручей» в Большом театре (дирижер Ю. Файер, постановщик Ф. Лопухов, художник В. Дмитриев).
- 29 декабря. Премьера оперы «Леди Макбет Мценского уезда» на сцене филиала Большого театра (дирижер А. Мелик-Пашаев, режиссер Н. Смолич, художник В. Дмитриев).

### 1936

- 26 января. Посещение И. Сталиным, А. Ждановым и А. Микояном спектакля «Леди Макбет Мценского уезда» в филиале Большого театра.
- 28 января. Орган ЦК ВКП(б) газета «Правда» публикует редакционную статью «Сумбур вместо музыки», направленную против оперы «Леди Макбет Мценского уезда».
- 6 февраля. Редакционная статья «Правды» «Балетная фальшь» с критикой балета «Светлый ручей».
- 5 и 7 февраля. Собрание секции критиков Ленинградского отделения Союза композиторов, посвященное «обсуждению» статей «Правды».
- 10 февраля. Последний спектакль «Леди Макбет Мценского уезда» («Катерины Измайловой») в Москве.
- 10, 13, 15 февраля. Общее собрание Московского отделения Союза композиторов, посвященное «обсуждению» статей «Правды».
- 19 февраля. Выход на экран фильма Л. Арнштама «Подруги» с музыкой Шостаковича, соч. 416.
- 7 марта. Последний спектакль «Леди Макбет Мценского уезда» в Ленинграде.
- 20 марта. «Литературная газета» публикует речь близкого друга Шостаковича, писателя Юрия Олеши, в которой, в частности, говорится: «Когда появлялись новые вещи Шостаковича, я всегда восторженно хвалил их. <...> И вдруг я читаю в газете “Правда”, что опера Шостаковича есть “Сумбур вместо музыки”. <...> Как же мне быть с моим отношением к Шостаковичу? <...> Я вспоминаю: в некоторых местах она (музыка Шостаковича. — Л. А.) всегда казалась мне какой-то пренебрежительной. К кому пренебрежительной? Ко мне. Эта пренебрежительность к “черни” и рождает некоторые особенности музыки Шостаковича — те неясности, причуды, которые нужны только ему и которые принижают нас. <...> Я выпрашиваю у Шостаковича мелодию, он ломает ее в угоду неизвестно чему, и это меня

принижает»<sup>11</sup>. «Речь Юрия Карловича Олеси была одной из самых ранних и одной из самых блестящих моделей предательства образца 1934—1953 годов»<sup>12</sup>.

*Весна.* М. Горький пишет письмо Сталину, в котором, между прочим, призывает предотвратить дальнейшую травлю Шостаковича (которого он называет «наиболее одаренным из всех советских музыкантов») со стороны «стаи бездарных людей, халтуристов»<sup>13</sup>.

*20 мая.* Завершение **Четвертой симфонии, соч. 43.**

*Конец мая.* Знакомство Шостаковича с О. Клемперером (в то время руководителем Лос-Анджелесского симфонического оркестра), приехавшим в Ленинград на гастроли. Шостакович показывает Клемпереру только что законченную Четвертую симфонию. Знаменитый дирижер заявляет о своем намерении включить ее в свой репертуар<sup>14</sup>.

*30 мая.* Рождение дочери Галины.

*Осень.* Под давлением руководства Ленинградского отделения Союза композиторов и Ленинградской филармонии Шостакович вынужден отменить премьеру Четвертой симфонии, которая готовилась под управлением главного дирижера филармонического оркестра Ф. Штидри<sup>15</sup>. Симфония не исполнялась до 1961 г.

*23 ноября.* Премьера пьесы А. Афиногенова «Салют, Испания!» с музыкой Шостаковича, **соч. 44**, в Ленинградском театре драмы им. Пушкина (постановка Н. Петрова и С. Радлова, художник Н. Акимов).

*Декабрь.* Автобиографическая заметка Шостаковича в парижском журнале «La revue musicale».

*Декабрь 1936—2 января 1937.* **Четыре романса, соч. 46**, для баса и фортепиано на слова А. Пушкина. Тогда же была осуществлена инструментовка первых трех романсов для баса и камерного оркестра.

## 1937

*Февраль.* Авторские концерты Шостаковича в Тбилиси.

*Весна.* Шостакович назначен исполняющим обязанности профессора Ленинградской консерватории, ведет курс инструментовки.

*18 апреля.* Начало работы над Пятой симфонией.

*23 мая.* Выход на экран фильма Г. Козинцева и Л. Трауберга «Возвращение Максима» (второй серии кинотрилогии о Максиме) с музыкой Шостаковича, **соч. 45**.

*20 июля.* Завершение **Пятой симфонии, соч. 47.**

*Сентябрь 1937—июнь 1941.* Шостакович ведет класс композиции в Ленинградской консерватории. Среди его первых учеников — Г. (Ю.) В. Свиридов, О. А. Евлахов, Ю. А. Левитин, В. И. Флейшман.

<sup>11</sup> Цит. по: Белингов 1997, с. 262—263.

<sup>12</sup> Там же, с. 266.

<sup>13</sup> Опубликовано в «Литературной газете» от 10 марта 1993 г. Цит. по: Максименков 1997, с. 155.

<sup>14</sup> См.: Шостакович—Гликман 1993, с. 10—12.

<sup>15</sup> См.: Там же, с. 12—13.

*Осень.* Начало работы над опереттой «Двенадцать стульев» (остановлена на стадии набросков).

*16 ноября.* На открытии Декады советской музыки в Ленинграде Шостакович, в сопровождении оркестра под управлением Н. Рабиновича, играет свой Первый фортепианный концерт.

*21 ноября.* Первое исполнение Пятой симфонии (симфонический концерт в рамках Декады советской музыки, Большой зал Ленинградской филармонии, симфонический оркестр Ленинградской филармонии, дирижер Е. Мравинский).

## 1938

*20 января.* Выход на экран фильма Г. и С. Васильевых «Волочаевские дни» с музыкой Шостаковича, соч. 48.

*10 мая.* Рождение сына Максима.

*30 мая.* Начало работы над Первым струнным квартетом.

*1 июля.* Завершение **Первого струнного квартета**, соч. 49.

*2 июля.* Газета «Советское искусство» объявляет о том, что Шостакович приступил к сочинению балета «Лермонтов».

*20 сентября.* Шостакович заявляет о своем намерении написать симфонию памяти Ленина для солистов, хора и оркестра с текстами из В. Маяковского, народной поэзии, поэтов союзных республик<sup>16</sup>.

*1 октября.* Выход на экран фильма Л. Арнштама «Друзья» с музыкой Шостаковича, соч. 51.

*10 октября.* Первое исполнение Первого струнного квартета (Малый зал Ленинградской филармонии, Квартет им. Глазунова).

*Осень (?)*. **Вторая сюита (без номера опуса)** для джаз-оркестра.

*1 ноября.* Выход на экран фильма С. Юткевича «Человек с ружьем» («Ноябрь») с музыкой Шостаковича, соч. 53.

*13 ноября.* Выход на экран первой серии фильма Ф. Эрлера «Великий гражданин» с музыкой Шостаковича, соч. 52.

*28 ноября.* Первое исполнение Второй сюиты для джаз-оркестра (Москва, Гос. джаз-оркестр СССР, дирижер В. Кнушевицкий).

## 1939

*2 февраля.* Выход на экран фильма Г. Козинцева и Л. Трауберга «Выборгская сторона» (третьей серии кинотрилогии о Максиме) с музыкой Шостаковича, соч. 50.

*Март.* Музыка к мультипликационному фильму М. Цехановского «Сказка о глупом мышонке» (по С. Маршаку), соч. 56. Фильм на экран не вышел.

*Март—апрель.* Шостакович — председатель оргкомитета по празднованию столетия со дня рождения М. Мусоргского.

*15 апреля.* Начало работы над Шестой симфонией.

<sup>16</sup> Шостакович 1938а.

23 мая. Шостаковичу присвоено звание профессора Ленинградской консерватории.

Октябрь. Завершение **Шестой симфонии**, соч. 54.

5 ноября. Первое исполнение Шестой симфонии (Большой зал Ленинградской филармонии, симфонический оркестр Ленинградской филармонии, дирижер Е. Мравинский).

27 ноября. Выход на экран второй серии фильма Ф. Эрмлера «**Великий гражданин**» с музыкой Шостаковича, соч. 55.

Ноябрь—декабрь. «**Сюита на финские темы**» (без номера опуса) для сопрано, тенора и камерного оркестра на тексты из финского фольклора (при жизни автора не исполнялась).

Декабрь. Шостакович избран депутатом Ленинградского городского совета депутатов трудящихся.

Декабрь. Начало работы над оркестровкой оперы М. Мусоргского «Борис Годунов» по заказу Большого театра.

## 1940

20 мая. Орден Трудового Красного Знамени за работу в области киномузыки.

Июль. Завершение оркестровки оперы М. Мусоргского «Борис Годунов», соч. 58. Из-за войны и других обстоятельств премьера этой редакции была отложена до 1959 г., но отдельные отрывки исполнялись в 1940-х гг.<sup>17</sup>

Начало работы над Квинтетом для фортепиано и струнных.

14 сентября. Завершение **Квинтета для фортепиано и струнных**, соч. 57.

14 октября. Заключение договора с Ленинградским театром оперы и балета им. Кирова на оперу «Катюша Маслова» (либретто А. Мариенгофа).

Осень(?). Прелюдия, Гавот и Вальс для скрипки соло, первоначально обозначенные как соч. 59 (по-видимому, утеряны).

11 ноября. Выход на экран фильма К. Минца «**Приключения Корзинкиной**» («Билет пятой зоны») с музыкой Шостаковича, соч. 59.

23 ноября. Первое исполнение Квинтета (Малый зал Московской консерватории, автор и Квартет им. Бетховена).

8 декабря. Первое исполнение Четырех романсов для баса и фортепиано на слова А. Пушкина, написанных в конце 1936 — начале 1937 г. (Москва, солист А. Батурин).

## 1941

16 марта. Сталинская премия I-й степени за Квинтет для фортепиано и струнных.

---

<sup>17</sup> Существует запись отрывков из «Бориса Годунова» в оркестровой редакции Шостаковича, сделанная в 1944 г. с участием А. Кипниса и Нью-Йоркского филармонического оркестра под управлением Ф. Райнера.



- 24 марта. Премьера «Короля Лира» У. Шекспира с музыкой Шостаковича, соч. 58а, на сцене Ленинградского Большого драматического театра им. Горького (постановка Г. Козинцева, художник Н. Альтман).
- Апрель. Концерты в городах СССР, в программах — Первый фортепианный концерт, Квинтет (с Квartetом им. Бетховена).
- 22 июня. Начало Великой Отечественной войны. Шостакович в это время председательствует в экзаменационной комиссии фортепианного факультета Ленинградской консерватории.
- 12—15 июля. Патриотические песни: «Клятва наркомун», «Песня гвардейской дивизии» (без номера опуса); 27 обработок произведений различных композиторов, предназначенные для пополнения репертуара фронтовых ансамблей.
- Середина июля. Начало работы над Седьмой симфонией.
- 17 сентября. В своей речи по Ленинградскому радио Шостакович сообщает о завершении первых двух частей новой симфонии.
- 1—2 октября. Эвакуация Шостаковича с семьей из Ленинграда в Москву.
- 11 октября. На встрече с группой музыкантов в редакции газеты «Советское искусство» Шостакович играет три первые части Седьмой симфонии.
- 14 октября. Эвакуация с коллективом Большого театра в Куйбышев.
- 22 октября. Прибытие в Куйбышев.
- 27 декабря. Завершение Седьмой симфонии, соч. 60, посвященной городу Ленинграду.
- Последние дни декабря. Начало работы над оперой «Игроки».

## 1942

- Начало января, Куйбышев. Камерный концерт из произведений Шостаковича с участием автора и музыкантов, эвакуированных из Москвы: В. Матковского (виолончель), А. Батурина (бас), Квартета Большого театра.
- Февраль. Оркестр эвакуированного в Куйбышев Большого театра под руководством С. Самосуда приступает к репетициям Седьмой симфонии.
- 5 марта. Первое исполнение Седьмой симфонии (Куйбышев, оркестр Большого театра, дирижер С. Самосуд).
- 6 марта. Отправка фотонегативов Седьмой симфонии через Иран в Великобританию и США.
- 29 марта. Исполнение Седьмой симфонии в Москве, в присутствии автора (Колонный зал Дома союзов, оркестры Большого театра и Всесоюзного радио, дирижер С. Самосуд).
- 4—5 апреля. Шостакович участвует в работе Второго всеславянского митинга (Москва), выступает с речью «Великая культура славян», в которой подчеркивает свое польское происхождение.
- 11 апреля. Сталинская премия 1-й степени за Седьмую симфонию.
- 7 мая. Начало работы над циклом Шести романсов для баса и фортепиано на слова британских поэтов.

- 22 июня. Первое исполнение Седьмой симфонии за рубежом (Лондон, Ройял-Алберт-холл, дирижер Г. Вуд).
- 9 июля. Исполнение Седьмой симфонии в Новосибирске, в присутствии автора (симфонический оркестр Ленинградской филармонии, дирижер Е. Мравинский). Встречи с И. Соллертинским, который вместе с Ленинградской филармонией эвакуировался в Новосибирск.
- 19 июля. Первое исполнение Седьмой симфонии в США (Нью-Йорк, симфонический оркестр Национальной радиокорпорации [NBC], дирижер А. Тосканини). Концерт транслировался всеми радиостанциями США.
- 9 августа. Исполнение Седьмой симфонии в блокадном Ленинграде (Большой зал Ленинградской филармонии, оркестр Ленинградского радиокомитета, дирижер К. Элиасберг<sup>18</sup>).
- Октябрь. Шостаковичу присвоено звание заслуженного деятеля искусств РСФСР.
- 2 октября, Ташкент. Смерть Л. В. Николаева.
- 15 октября. Первое исполнение вокально-симфонической сюиты «Родной Ленинград» (без номера опуса) в составе театрализованной программы «Отчизна» Ансамбля песни и пляски НКВД (Москва, дирижер Ю. Силантьев).
- 25 октября. Завершение цикла **Шести романсов, соч. 62**, для баса и фортепиано на слова британских поэтов. Посвящения: № 1 — Л. Т. Атовмьяну, № 2 — Н. В. Шостакович, № 3 — И. Д. Гликману, № 4 — Ю. В. Свиридову, № 5 — И. И. Соллертинскому, № 6 — В. Я. Шебалину.
- Декабрь. Шостакович прекращает работу над оперой «Игроки», соч. 63, на полный текст одноименной пьесы Н. Гоголя (сцены, написанные к этому времени, при жизни автора не исполнялись). Заболевает брюшным тифом.

## 1943

- 18 февраля. Начало работы над Второй сонатой для фортепиано.
- Март—начало апреля. Шостакович проходит курс лечения в санатории Архангельское под Москвой.
- 17 марта. Завершение **Второй сонаты, соч. 61**, для фортепиано, посвященной памяти Л. В. Николаева.
- Апрель. Получение ордера на квартиру в Москве.
- Май. Инструментовка **восьми британских и американских народных песен (без номера опуса)** для баса с оркестром.
- 6 июня. Первые исполнения Второй фортепианной сонаты и Шести романсов для баса и фортепиано на слова британских поэтов (Малый зал Московской консерватории, автор, Е. Флакс).
- 2 июля, Иваново (где только что открылся Дом творчества композиторов). Начало работы над Восьмой симфонией.

<sup>18</sup> Об этом событии см. в статье: Крюков 1996, с. 164 и след.

*Вторая половина года.* Шостакович участвует в объявленном ЦК ВКП(б) и Совнаркомом конкурсе на создание нового гимна СССР, представляет три песни (одну — совместно с А. Хачатуряном).

*9 сентября.* Завершение **Восьмой симфонии**, соч. 65, посвященной Е. А. Мравинскому.

*Сентябрь.* Знакомство с композитором М. С. Вайнбергом.

*Сентябрь 1943—весна 1948.* Шостакович ведет класс композиции в Московской консерватории. Среди его учеников — К. А. Караев, К. С. Хачатурян, Г. И. Уствольская, Г. Г. Галынин, Б. А. Чайковский.

*4 ноября.* Первое исполнение Восьмой симфонии (Большой зал Московской консерватории, Гос. симфонический оркестр СССР, дирижер Е. Мравинский).

*11 декабря.* Шостакович избран почетным членом Американского института искусств и литературы.

*Декабрь(?).* Начало работы над Вторым трио для фортепиано, скрипки и виолончели (будущим соч. 67?).

## 1944

*Февраль.* Оркестровка и редакция неоконченной оперы В. Флейшмана (1913—1941) «Скрипка Ротшильда» по одноименному рассказу А. Чехова (без номера опуса). Не исполнялась до 1960 г.

*11 февраля.* Новосибирск. Смерть И. И. Соллертинского.

*6 марта.* Первое исполнение восьми британских и американских народных песен, инструментованных Шостаковичем для баса с оркестром (Москва, солист М. Решетников).

*Конец марта.* Выступление на пленуме Оргкомитета Союза композиторов с докладом «Советская музыка в дни войны».

*Апрель.* Окончательный переезд семьи Шостаковича из эвакуации в Москву.

*17 апреля.* Первое исполнение театрализованной программы Ансамбля песни и пляски НКВД «Русская река» с музыкой Шостаковича, соч. 66 (Москва, дирижер Ю. Силантьев).

*13 августа.* Завершение **Второго трио**, соч. 67, для фортепиано, скрипки и виолончели, посвященного памяти И. И. Соллертинского.

*Август.* Начало работы над Вторым струнным квартетом.

*20 сентября.* Завершение **Второго струнного квартета**, соч. 68, посвященного В. Я. Шебалину.

*14 ноября.* Первые исполнения Второго трио и Второго струнного квартета (Большой зал Ленинградской филармонии, автор, Квартет им. Бетховена).

*22 ноября.* Выход на экран фильма Л. Арнштама «Зоя» («Кто она?») с музыкой Шостаковича, соч. 64. В партитуру фильма включена оркестровая версия фортепианной Прелюдии, соч. 34, № 14.

*26 декабря.* Первое исполнение Восьмой симфонии в освобожденном от блокады Ленинграде (симфонический оркестр Ленинградской филармонии, дирижер Е. Мравинский).

## 1945

26 июля. Начало работы над Девятой симфонией.

30 августа. Завершение Девятой симфонии, соч. 70.

Сентябрь. Шостакович и С. Рихтер показывают на двух фортепиано Девятую симфонию в Московской филармонии, Комитете по делам искусств, Союзе композиторов.

3 ноября. Первое исполнение Девятой симфонии (Большой зал Ленинградской филармонии, симфонический оркестр Ленинградской филармонии, дирижер Е. Мравинский).

Ноябрь. Шостакович возглавляет жюри инструментальной секции Всесоюзного конкурса музыкантов-исполнителей (среди его лауреатов — С. Рихтер и М. Ростропович).

Конец года. Музыка к фильму Г. Козинцева и Л. Трауберга «Простые люди», соч. 71. Фильм вышел на экран только в 1956 г.

## 1946

26 января. Начало работы над Третьим струнным квартетом.

8 мая. Первое исполнение театрализованной программы Ансамбля песни и пляски НКВД «Весна победная» с музыкой Шостаковича, соч. 72, включающей две песни на слова М. Светлова: «Колыбельную» и «Песню о фонарике» (Москва, дирижер Ю. Силантьев).

2 августа. Завершение Третьего струнного квартета, соч. 73, посвященного Квартету им. Бетховена: Д. М. Цыганову, В. П. Ширинскому, В. В. Борисовскому, С. П. Ширинскому.

25 сентября. Орден Ленина.

Октябрь. Расширенный пленум Оргкомитета Союза композиторов, посвященный обсуждению «ждановских» постановлений августа—сентября (о журналах «Звезда» и «Ленинград», о репертуаре драматических театров, о фильме «Большая жизнь»). Выступление Шостаковича в «прениях».

16 декабря. Первое исполнение Третьего струнного квартета (Малый зал Московской консерватории, Квартет им. Бетховена).

21 декабря. Первое исполнение Седьмой симфонии в Германии (Берлин, Берлинский филармонический оркестр, дирижер С. Челибидаке).

Сталинская премия 2-й степени за Второе трио (1944).

Музфонд СССР выпускает стеклографическое издание четырехручного клавира все еще не исполненной Четвертой симфонии.

## 1947

6 февраля. Избрание Шостаковича председателем правления Ленинградского отделения Союза композиторов.

9 февраля. Избрание Шостаковича депутатом Верховного Совета РСФСР от Ленинграда.

Май. Поездка на музыкальный фестиваль «Пражская весна», участие в работе Международного съезда композиторов и музыковедов, проходившего в рамках фестиваля. В Праге Шостакович вместе с Д. Ойстрахом и М. Садло исполняет и записывает на пластинку Второе трио; оркестр Чешской филармонии под управлением Е. Мравинского с триумфальным успехом исполняет Восьмую симфонию.

21 июля. Начало работы над Первым концертом для скрипки с оркестром.

Лето(?). «Праздничная увертюра» для оркестра (будущее соч. 96?).

Лето и осень. «Поэма о Родине», соч. 74, для солистов, хора и оркестра, составленная из популярных песен времен революции, гражданской войны, 1930-х и 1940-х гг. Не исполнялась до 1956 г.

5 ноября. Присвоение Шостаковичу звания народного артиста РСФСР. Одновременно с ним это звание получили А. Хачатурян, С. Прокофьев, В. Шебалин и Ю. Шапорин.

Середина декабря. Секретное письмо в ЦК ВКП(б) «О недостатках в развитии советской музыки», подписанное руководителями управления агитации и пропаганды ЦК Д. Шепиловым и П. Лебедевым. Шостакович, Мясковский, Прокофьев, Хачатурян охарактеризованы в письме как композиторы, склонные к «субъективизму, нарочитой усложненности музыкального языка», «формалистическим трюкам», чуждым художественному мировоззрению советских людей.

16 декабря. Выход на экран фильма Г. Козинцева «Пирогов» с музыкой Шостаковича, соч. 76.

## 1948

10, 12, 13 января. «Совещание деятелей советской музыки» в ЦК ВКП(б) под председательством секретаря ЦК по идеологии А. Жданова. В своем выступлении Жданов поименно перечисляет «формалистов», захвативших ведущие роли в Союзе композиторов. Список Жданова открывается фамилией Шостаковича и включает Прокофьева, Мясковского, Хачатуряна, Попова, Кабалевского, Шебалина.

10 февраля. Публикация Постановления ЦК ВКП(б) «Об опере В. Мурадели «Великая дружба», осуждающего основных представителей «формалистического» направления в советской музыке — Шостаковича, Прокофьева, Мясковского, Хачатуряна, Попова, Шебалина, Шапорина, а также Мурадели.

14 февраля. Приказ Главреперткома, запрещающий публичное исполнение произведений Шостаковича, Прокофьева и других «формалистов», подвергнутых критике в постановлении от 10 февраля.

17—26 февраля. Собрание московских музыкальных деятелей, посвященное «обсуждению» постановления от 10 февраля. Шостакович выступил на собрании с покаянной речью.

- 24 марта. Завершение **Первого концерта**, соч. 77, для скрипки с оркестром, посвященного Д. Ф. Ойстраху (не исполнялся до 1955 г.).
- 19—25 апреля. Первый всесоюзный съезд советских композиторов, избравший председателем Союза композиторов Б. Асафьева, генеральным секретарем — Т. Хренникова. Шостакович выступил на съезде с еще одной покаянной речью. В своей заключительной речи Хренников заявил: «Дмитрий Дмитриевич очень хорошо и по-настоящему проникновенно продумал свою будущую деятельность».
- 28 июня. Начало переписки Шостаковича с Э. В. Денисовым, в то время студентом физико-математического факультета Томского университета<sup>19</sup>.
- 1—29 августа. Первые восемь частей вокального цикла «**Из еврейской народной поэзии**», соч. 79, для сопрано, контральто, тенора и фортепиано.
- Осень. Шостакович отстранен от педагогической работы в Московской и Ленинградской консерваториях (в Ленинградскую консерваторию он вернется только в 1961 г.).
- 10—14 октября. Девятая, десятая и одиннадцатая части вокального цикла «**Из еврейской народной поэзии**», соч. 79, для сопрано, контральто, тенора и фортепиано. Цикл не исполнялся до 1955 г.
- Октябрь(?). Оркестровая редакция цикла «**Из еврейской народной поэзии**», соч. 79а (не исполнялась до 1964 г.).
- 11 и 25 октября. Выход на экран первой и второй серий фильма С. Герасимова «**Молодая гвардия**» с музыкой Шостаковича, соч. 75.
- 7 декабря. Е. Мравинский дирижирует Пятой симфонией (первое публичное исполнение крупного произведения Шостаковича после февральского постановления).

## 1949

- 1 января. Выход на экран фильма А. Довженко «**Мичурин**» с музыкой Шостаковича, соч. 78.
- Вторая половина февраля, начало марта. Собрания Московского и Ленинградского отделений Союза композиторов, посвященные положению в музыкальной критике и музыкознании. Во вступительном слове Т. Хренникова на московском собрании и в резолюциях особое внимание обращено на космополитические, идеологически неприемлемые тенденции в деятельности ряда музыковедов, в том числе дружественных Шостаковичу: Л. А. Мазеля, В. А. Цуккермана, Д. В. Житомирского, И. И. Мартынова, В. М. Богданова-Березовского, А. Н. Должанского, М. С. Друскина.
- 16 марта. Сталин звонит Шостаковичу домой и предлагает ему отправиться в Нью-Йорк на Всеамериканский конгресс деятелей науки и культуры в

<sup>19</sup> Письма Шостаковича Денисову частично опубликованы в: Холопов и Ценова 1993, с. 172 и след.

защиту мира. После телефонного разговора с Шостаковичем Сталин отменяет приказ Главреперткома от 14 февраля 1948 г.

*16 марта.* Выход на экран фильма Г. Александрова «Встреча на Эльбе» с музыкой Шостаковича, соч. 80.

*25—28 марта.* Шостакович в Нью-Йорке. В составе советской делегации участвует в работе Всеамериканского конгресса деятелей науки и культуры в защиту мира, выступает с речью. В день закрытия конференции (27 марта) играет на фортепиано Скерцо из Пятой симфонии для 18000 слушателей, собравшихся в парке Мэдисон-сквер.

*4 мая.* Начало работы над Четвертым струнным квартетом.

*Июль.* Начало работы над ораторией «Песнь о лесах».

*15 августа.* Завершение оратории «Песнь о лесах», соч. 81, для тенора, баса, детского и смешанного хоров и оркестра на слова Е. Долматовского.

*10 ноября,* МХАТ им. Горького. Премьера пьесы С. Михалкова «Илья Головин» (с музыкой А. Хачатуряна). В образе ее главного героя, оторвавшегося от народа композитора, который «исправляется» к концу пьесы, распознаются черты Шостаковича.

*Ноябрь—декабрь.* Шостакович — член оргкомитета по подготовке 70-летия Сталина.

*15 декабря.* Первое исполнение оратории «Песнь о лесах» (Большой зал Ленинградской филармонии, симфонический оркестр Ленинградской филармонии, хоры Гос. академической капеллы, солисты И. Титов, В. Ивановский, дирижер Е. Мравинский).

*27 декабря.* Завершение Четвертого струнного квартета, соч. 83 (не исполнялся до 1953 г.).

## 1950

*21 января.* Выход на экран фильма М. Чиаурели «Падение Берлина» с музыкой Шостаковича, соч. 82.

*Январь—февраль.* Шостакович выступает с исполнением собственных произведений в Ленинграде и республиках Прибалтики (совместно с Квартетами Московской филармонии и им. Бетховена).

*24—25 июня.* Два романса, соч. 84, для голоса и фортепиано на слова М. Лермонтова: «Баллада» и «Утро на Кавказе».

*Июль.* Поездка в Лейпциг на международные музыкальные торжества в честь 200-летия со дня смерти Баха. Шостакович — глава советской делегации, член жюри конкурса молодых музыкантов-исполнителей (первая премия среди пианистов на этом конкурсе присуждена Т. Николаевой, будущей первой исполнительнице 24 прелюдий и фуг).

*Октябрь.* Избрание членом Советского комитета защиты мира (кроме Шостаковича в комитет вошли еще два композитора — Т. Хренников и Д. Кабалевский).

*10 октября.* Начало работы над сборником 24 прелюдий и фуг для фортепиано.

21 декабря. Сталинская премия 1-й степени за ораторию «Песнь о лесах» и музыку к фильму «Падение Берлина».

## 1951

25 февраля. Завершение 24 прелюдий и фуг, соч. 87, для фортепиано.

Февраль—март. Шостакович выступает с исполнением собственных произведений в Минске, Вильнюсе, Каунасе, Риге (совместно с Квartetом им. Бетховена).

31 марта и 5 апреля. Шостакович представляет 24 прелюдии и фуги на двух собраниях симфонической секции московского отделения Союза композиторов.

16 мая. Дискуссия о прелюдиях и фугах в Союзе композиторов. Все выступившие на дискуссии официальные лица из руководства СК сошлись во мнении, что новый опус Шостаковича — отход от позиций, завоеванных в «Песни о лесах» и других произведениях последних лет, к формалистическим тенденциям прошлых лет. В защиту Шостаковича выступили пианистки М. Юдина, Т. Николаева, композиторы Н. Пейко, Г. Фрид, Ю. Левитин, Г. Свиридов (последние двое — его бывшие ученики).

Март—сентябрь. Десять поэм, соч. 88, для смешанного хора а cappella на слова революционных поэтов конца XIX—начала XX в. (А. Радица, Е. Тарасова, А. Гмырева, А. Коца, В. Тан-Богораза); Десять русских народных песен (без номера опуса) в обработке для смешанного хора, солистов и фортепиано.

Лето. Четыре песни, соч. 86, для голоса и фортепиано на слова Е. Долматовского из пьесы «Мир» (в том числе «Родина слышит, Родина знает...»).

10 октября. Первое исполнение Десяти хоровых поэм (Большой зал Московской консерватории, Гос. академический русский хор, хор мальчиков Московского хорового училища, дирижер А. Свешников).

18 ноября. Первое публичное исполнение четырех прелюдий и фуг из соч. 87 (Ленинград, автор).

## 1952

1—12 марта. Шостакович выступает с исполнением собственных произведений в Баку, Тбилиси, Ереване (совместно с Квartetом им. Комитаса).

Конец марта—начало апреля. Поездка в ГДР на торжества в честь 125-летия со дня смерти Бетховена.

3 мая. Выход на экран фильма М. Чиаурели «Незабываемый 1919-й» с музыкой Шостаковича, соч. 89.



- Июль.* Начало работы над кантатой «Над Родиной нашей солнце сияет» для смешанного и детского хоров и оркестра.
- 7 сентября.* Начало работы над Пятым струнным квартетом.
- 29 сентября.* Завершение кантаты «Над Родиной нашей солнце сияет», соч. 90, для хора мальчиков, смешанного хора и оркестра на слова Е. Долматовского.
- 5—8 октября.* **Четыре монолога**, соч. 91, для баса и фортепиано на слова А. Пушкина.
- 1 ноября.* Завершение **Пятого струнного квартета** соч. 92, посвященного Квартету им. Бетховена (в честь 30-летия).
- 6 ноября.* Первое исполнение кантаты «Над Родиной нашей солнце сияет» (Большой зал Московской консерватории, Гос. академический русский хор, хор мальчиков Московского хорового училища, Гос. симфонический оркестр СССР, дирижер К. Иванов).
- 21 декабря.* Сталинская премия 2-й степени за Десять хоровых поэм, соч. 88.
- 23 и 28 декабря.* Первое исполнение полного цикла 24 прелюдий и фуг для фортепиано (Малый зал Ленинградской филармонии, Т. Николаева).

## 1953

- 7 марта.* На панихиде по Прокофьеву в Центральном доме композиторов Шостакович выступает с речью.
- 9 марта.* За подписью Шостаковича в газете «Известия» печатается отклик на смерть Сталина: «Мы сильны и едины».
- 15 марта.* За подписью Шостаковича в газете «Правда» печатается статья «К новым высотам искусства» (еще один отклик на смерть Сталина).
- 4 июня.* Выход на экран фильма Г. Козинцева «Белинский» с музыкой Шостаковича, соч. 85 (1950).
- Июль.* Начало работы над Десятой симфонией.
- 25 октября.* Завершение **Десятой симфонии**, соч. 93.
- 13 ноября.* Первое исполнение Пятого струнного квартета (Малый зал Московской консерватории, Квартет им. Бетховена).
- 3 декабря.* Первое исполнение Четвертого струнного квартета, написанного в 1949 г. (Малый зал Московской консерватории, Квартет им. Бетховена).
- 17 декабря.* Первое исполнение Десятой симфонии (Большой зал Ленинградской филармонии, симфонический оркестр Ленинградской филармонии, дирижер Е. Мравинский).
- 28 декабря.* Московская премьера Десятой симфонии (Большой зал Московской консерватории, Гос. симфонический оркестр СССР, дирижер Е. Мравинский).
- Концертино**, соч. 94, для двух фортепиано.

- 20 января. Первое исполнение Концертино для двух фортепиано (Малый зал Московской консерватории, А. Малолеткова и Максим Шостакович).
- 29—30 марта, 5 апреля. Дискуссия о Десятой симфонии на открытом заседании правления Союза композиторов.
- 3 июля. Начало работы над циклом Пяти романсов для баса и фортепиано на слова Е. Долматовского.
- 1 сентября. Завершение Пяти романсов, соч. 98, для баса и фортепиано на слова Е. Долматовского (другое название цикла — «Песни о днях»).
- 4 сентября. Международная Сталинская премия за укрепление мира и дружбы между народами.
- 6 ноября. Первое исполнение Праздничной увертюры, соч. 96, написанной, по-видимому, в 1947 г. (Москва, Большой театр, симфонический оркестр Большого театра, дирижер А. Мелик-Пашаев).
- Присвоение Шостаковичу звания народного артиста СССР.
- 14 ноября. Первое исполнение Десятой симфонии за рубежом (Нью-Йорк, Нью-Йоркский филармонический оркестр, дирижер Д. Митропулос).
- Ноябрь, Восточный Берлин. Выход на экран документального фильма Й. Ивенса «Единство» («Песня великих рек») с музыкой Шостаковича, соч. 95.
- 4 декабря, Ереван. Смерть Н. В. Шостакович, урожденной Варзар, жены композитора.
- 11 декабря. Шостакович избран почетным членом Шведской Королевской музыкальной академии.

- Начало года. Начало работы над второй редакцией оперы «Леди Макбет Мценского уезда» («Катерина Измайлова»).
- 15 января. Первое исполнение вокального цикла «Из еврейской народной поэзии» для сопрано, меццо-сопрано, тенора и фортепиано, написанного в 1948 г. (Малый зал Ленинградской филармонии, Н. Дорлиак, З. Долуханова, А. Масленников, автор).
- 12 апреля. Выход на экран фильма А. Файнциммера «Овод» с музыкой Шостаковича, соч. 97.
- 29 октября. Первое исполнение Первого концерта для скрипки с оркестром, завершенного в 1948 г. (Большой зал Ленинградской филармонии, солист Д. Ойстрах, симфонический оркестр Ленинградской филармонии, дирижер Е. Мравинский).
- 9 ноября. Смерть Софьи Васильевны Шостакович, матери композитора.
- Ноябрь. Поездка в Вену на торжества по случаю открытия восстановленного здания Государственной оперы.

*Декабрь.* Первое исполнение Первого концерта для скрипки с оркестром за рубежом (Нью-Йорк, Карнеги-холл, солист Д. Ойстрах, Нью-Йоркский филармонический оркестр, дирижер Д. Митропулос). Огромный успех этой премьеры способствовал оживлению интереса к музыке Шостаковича на Западе<sup>20</sup>.

Шостакович избран членом-корреспондентом Академии искусств ГДР.

## 1956

*Январь.* По настоянию дирекции Ленинградского Малого оперного театра, выступившей с инициативой возобновления «Леди Макбет Мценского уезда», Шостакович обращается к первому заместителю председателя Совета Министров СССР В. Молотову с просьбой распорядиться о создании комиссии для ознакомления со второй редакцией оперы<sup>21</sup>.

*15 января.* Шостакович избран почетным членом Академии св. Цецилии в Риме.

*12 марта.* Шостакович на своей квартире исполняет новую редакцию оперы «Леди Макбет Мценского уезда» для созданной по распоряжению Молотова комиссии министерства культуры СССР. Состав комиссии: композитор Д. Кабалевский (председатель), композитор, директор Большого театра М. Чулаки, музыковед, главный редактор журнала «Советская музыка» Г. Хубов, дирижер, заведующий отделом музыкальных театров министерства В. Целиковский. Вердикт комиссии гласит: не рекомендовать оперу к постановке «ввиду ее крупных идейно-художественных дефектов»<sup>22</sup>.

*29 апреля.* Выход на экран фильма М. Калатозова «Первый эшелон» («Целина») с музыкой Шостаковича, соч. 99.

*16 мая.* Первое исполнение Пяти романсов для баса и фортепиано на слова Е. Долматовского (Киев, Колонный зал филармонии, Б. Гмыря и Л. Острин).

*Июль.* Женижба на М. А. Кайновой (брак продлился 3 года).

*7 августа.* Начало работы над Шестым струнным квартетом.

*31 августа.* Завершение Шестого струнного квартета, соч. 101.

*Сентябрь.* Шостакович назначается председателем оргкомитета Первого международного конкурса музыкантов-исполнителей им. Чайковского, намеченного на 1958 г.

*Сентябрь.* Торжественное чествование Шостаковича в связи с 50-летним юбилеем. Орден Ленина. В журнале «Советская музыка» печатается автобиографическая заметка Шостаковича «Думы о пройденном пути».

<sup>20</sup> В «Нью-Йорк таймс» был напечатан отклик влиятельного критика Г. Таубмэна под заглавием «Шостакович заработал право на небольшую свободу». В советской печати за подписью Шостаковича появилась ритуальная отповедь на эту статью: Шостакович 1956а.

<sup>21</sup> См.: Шостакович—Гликман 1993, с. 119.

<sup>22</sup> Там же, с. 120—121.

7 октября. Первое исполнение Шестого струнного квартета (Малый зал Ленинградской филармонии, Квартет им. Бетховена).  
**Испанские песни, соч. 100**, шесть обработок народных песен для меццо-сопрано и фортепиано. Первое исполнение: 1956, Ленинград, З. Долуханова и автор.

## 1957

*Начало года (до 5 февраля).* **Второй концерт, соч. 102**, для фортепиано с оркестром, посвященный сыну, М. Д. Шостаковичу.  
28 марта—5 апреля. Второй съезд Союза композиторов СССР. Шостакович избран секретарем правления СК.  
10 мая. Первое исполнение Второго концерта для фортепиано с оркестром (Большой зал Московской консерватории, солист М. Шостакович, Гос. симфонический оркестр СССР, дирижер Н. Аносов).  
Июнь. Начало работы над Одиннадцатой симфонией.  
4 августа. Завершение **Одиннадцатой симфонии «1905 год», соч. 103**.  
30 октября. Первое исполнение Одиннадцатой симфонии (Большой зал Московской консерватории, Гос. симфонический оркестр СССР, дирижер Н. Рахлин).  
24 ноября. Первое исполнение **Двух русских народных песен, соч. 104**, в обработке для смешанного хора а cappella (Большой зал Московской консерватории, Гос. академический русский хор СССР, дирижер А. Свешников).

## 1958

18 марта. В качестве председателя оргкомитета Шостакович открывает Первый международный конкурс музыкантов-исполнителей им. П. Чайковского в Москве.  
22 апреля. Ленинская премия за Одиннадцатую симфонию.  
28 мая. Постановление ЦК КПСС «Об исправлении ошибок в оценке опер «Великая дружба», «Богдан Хмельницкий» и «От всего сердца»», фактически дезавуирующее постановление от 10 февраля 1948 г.  
Май. Шостаковичу присваивается звание Командора французского Ордена искусств и литературы.  
Весна. Боли в правой руке (будут преследовать Шостаковича до конца жизни).  
25 июля. Шостаковичу присваивается звание почетного доктора музыки Оксфордского университета и члена Британской королевской музыкальной академии.  
1 августа. Завершение оркестровой редакции оперы М. Мусоргского «Хованщина», соч. 106.  
9 сентября. Международная премия им. Я. Сибелиуса.  
Осень. Музыкальная комедия «Москва, Черемушки», соч. 105.

- 24 января. Премьера музыкальной комедии «Москва, Черемушки» (Московский театр оперетты, дирижер Г. Столяров, режиссеры А. Закс, В. Канделаки, К. Карельских).
- 23 мая. Выход на экран фильма «Хованщина», поставленного по оркестровой редакции одноименной оперы М. Мусоргского, выполненной Шостаковичем (дирижер Е. Светланов, режиссер В. Строева, художник А. Борисов).
- 20 июля. Начало работы над Первым концертом для виолончели с оркестром.
- 1 сентября. Завершение **Первого концерта, соч. 107**, для виолончели с оркестром, посвященного М. Л. Ростроповичу.
- Сентябрь. Шостакович впервые присутствует на международном фестивале современной музыки «Варшавская осень».
- 4 октября. Первое исполнение Первого концерта для виолончели с оркестром (Большой зал Ленинградской филармонии, солист М. Ростропович, симфонический оркестр Ленинградской филармонии, дирижер Е. Мравинский).
- Октябрь. Поездка в США в составе делегации советских музыкантов. Шостакович избирается членом Американской академии наук и почетным профессором Мексиканской консерватории.
- 4 ноября. Премьера оперы М. Мусоргского «Борис Годунов» в оркестровой редакции Шостаковича (1940) на сцене Ленинградского Гос. академического театра оперы и балета им. Кирова (дирижер С. Ельцин).

## 1960

- Март. **Седьмой струнный квартет, соч. 108**, посвященный памяти Н. В. Шостакович.
- 28 апреля — 8 мая, Москва. Первый (учредительный) съезд Союза композиторов РСФСР. Шостакович избирается первым секретарем Союза. В 1968 г. его сменит на этой должности Г. Свиридов.
- 15 мая. Первое исполнение Седьмого струнного квартета (Малый зал Ленинградской филармонии, Квартет им. Бетховена).
- До 19 июня. «Сатиры» («Картинки прошлого»), соч. 109, пять романсов для сопрано и фортепиано на слова Саши Черного, посвященные Г. П. Вишневской.
- 20 июня. Первое концертное исполнение оперы В. Флейшмана «Скрипка Ротшильда» в инструментовке и редакции Шостаковича (1944) (Москва, Всесоюзный дом композиторов).
- Июль—август. Шостакович находится в Дрездене, где работает над музыкой к фильму совместного советско-восточногерманского производства «Пять дней, пять ночей».
- 12—14 июля, Дрезден. **Восьмой струнный квартет, соч. 110**, «Памяти жертв фашизма и войны».
- 14 сентября. Шостакович становится кандидатом в члены КПСС<sup>23</sup>.

<sup>23</sup> По свидетельству И. Гликмана, Шостакович вступил в партию против своей воли, под давлением чиновников из ЦК (см.: Шостакович—Гликман 1993, с. 160—161).

*Конец сентября.* Шостакович присутствует на концертах симфонического оркестра Ленинградской филармонии в Лондоне и Париже. В Лондоне он знакомится с Б. Бриттеном.

*2 октября.* Первое исполнение Восьмого струнного квартета (Малый зал Ленинградской филармонии, Квартет им. Бетховена).

*25 ноября.* Премьера оперы М. Мусоргского «Хованщина» в оркестровой редакции Шостаковича (1958) на сцене Ленинградского Гос. академического театра оперы и балета им. Кирова (дирижер С. Ельцин). Начало работы над Двенадцатой симфонией.

## 1961

*22 февраля.* Первое исполнение вокального цикла «Сатиры» («Картинки прошлого») для сопрано и фортепиано (Малый зал Московской консерватории, Г. Вишнева, М. Ростропович).

*Весна.* Шостакович становится членом Комитета по Ленинским премиям в области литературы и искусства.

*22 августа.* Завершение Двенадцатой симфонии «1917 год» соч. 112, посвященной памяти В. Ленина.

*Сентябрь.* Шостакович становится членом КПСС.

*Осень.* Шостакович возобновляет педагогическую деятельность в Ленинградской консерватории.

*1 октября.* Первые исполнения Двенадцатой симфонии, приуроченные к открытию XXII съезда КПСС (Куйбышев, оркестр Куйбышевской филармонии, дирижер А. Стасевич; Большой зал Ленинградской филармонии, симфонический оркестр Ленинградской филармонии, дирижер Е. Мравинский).

*Ноябрь.* Шостакович уничтожает рукопись только что завершенного струнного квартета.

*23 ноября.* Выход на экран фильма Л. Арнштама «Пять дней — пять ночей» с музыкой Шостаковича, соч. 111.

*30 декабря.* Первое исполнение Четвертой симфонии, написанной в 1935—1936 гг. (Большой зал Московской консерватории, симфонический оркестр Московской филармонии, дирижер К. Кондрашин).

## 1962

*Март.* Начало работы над Тринадцатой симфонией.

*20 июля.* Завершение Тринадцатой симфонии, соч. 113, для баса, хора басов и оркестра на слова Е. Евтушенко.

*Июль.* Транскрипция вокального цикла М. Мусоргского «Песни и пляски смерти» для сопрано с оркестром (без номера опуса).

*Середина августа—середина сентября.* Пребывание в Великобритании, в том числе на Эдинбургском фестивале, который был посвящен творчеству Шостаковича.

**12 ноября.** Первое исполнение «Песен и плясок смерти» М. Мусоргского в оркестровой редакции Шостаковича (концертный зал Горьковской филармонии, солистка Г. Вишневецкая, симфонический оркестр Горьковской филармонии, дирижер М. Ростропович). В том же концерте Шостакович в первый и последний раз в жизни публично выступил как дирижер, исполнив Праздничную увертюру и Первый концерт для виолончели с оркестром (солист М. Ростропович).

**Ноябрь.** Женитьба на Ирине Антоновне Супинской.

**18 декабря.** Первое исполнение Тринадцатой симфонии (Большой зал Московской консерватории, хоры Республиканской русской хоровой капеллы и Института им. Гнесиных, симфонический оркестр Московской филармонии, солист В. Громадский, дирижер К. Кондрашин).

**30 декабря.** Выход на экран фильма Г. Раппопорта «Черемушки» по мотивам музыкальной комедии Шостаковича «Москва, Черемушки» (1958).

Завершение оперы «**Катерина Измайлова**», соч. 29/114 — второй редакции «Леди Макбет Мценского уезда» (1930—1932).

Редакция двух хоров А. Давиденко («**На десятой версте**» и «**Улица волнуется**») из коллективной оратории «Путь Октября» (1927), соч. 124, для смешанного хора и большого симфонического оркестра.

## 1963

**8 января.** Премьера оперы «Катерина Измайлова» на сцене Московского Гос. музыкального театра им. Станиславского и Немировича-Данченко (дирижер Г. Проваторов, постановка Л. Михайлова, художник И. Сумбаташвили) — первое исполнение этого произведения в СССР с 1936 г.

**Июль.** Новая оркестровая редакция **Концерта Р. Шумана** для виолончели с оркестром, соч. 125.

**Сентябрь.** **Увертюра на русские и киргизские народные темы**, соч. 115, посвященная «столетию добровольного вхождения Киргизии в состав России».

**5 октября.** Первое исполнение Концерта для виолончели с оркестром Р. Шумана в оркестровой редакции Шостаковича (Москва, солист М. Ростропович, Гос. симфонический оркестр СССР, дирижер Б. Хайкин).

**10 октября.** Первое исполнение Увертюры на русские и киргизские народные темы (Большой зал Московской консерватории, Гос. симфонический оркестр СССР, дирижер К. Иванов).

## 1964

**15—23 февраля.** Второй фестиваль современной музыки в Горьком, целиком посвященный творчеству Шостаковича.

- 19 февраля.* Первое исполнение вокального цикла «Из еврейской народной поэзии» в редакции для сопрано, меццо-сопрано, тенора и оркестра, соч. 79а, осуществленной осенью 1948 г. (?) (концертный зал Горьковской филармонии, солисты Г. Писаренко, Л. Авдеева, А. Масленников, симфонический оркестр Горьковской филармонии, дирижер Г. Рождественский).
- 24 февраля.* Первое исполнение двух хоров А. Давиденко в оркестровой редакции Шостаковича, осуществленной в 1962 г. (Большой зал Московской консерватории, Республиканская русская хоровая капелла, Гос. симфонический оркестр кинематографии, дирижер А. Юрлов).
- 19 апреля.* Выход на экран фильма Г. Козинцева «Гамлет» с музыкой Шостаковича, соч. 116.
- 2—28 мая.* Девятый струнный квартет, соч. 117, посвященный И. А. Шостакович.
- 12 ноября.* Первое после 1930 г. исполнение Третьей симфонии в СССР (Ленинград, зал Гос. академической капеллы им. Глинки, второй симфонический оркестр Ленинградской филармонии, хор капеллы им. Глинки, дирижер И. Блажков).
- 9—20 июля.* Десятый струнный квартет, соч. 118, посвященный М. С. Вайнбергу.
- Август(?)—14 октября.* «Казнь Степана Разина», соч. 119, поэма для баса, хора и оркестра на слова Е. Евтушенко.
- 20 ноября.* Первое исполнение Девятого и Десятого струнных квартетов (Малый зал Московской консерватории, Квартет им. Бетховена).
- 28 декабря.* Первое исполнение поэмы «Казнь Степана Разина» (Большой зал Московской консерватории, симфонический оркестр Московской филармонии, Республиканская русская хоровая капелла, солист В. Громадский, дирижер К. Кондрашин).

## 1965

- 26 апреля.* Первое исполнение Пяти фрагментов для оркестра, соч. 42, написанных в 1935 г. (Большой зал Ленинградской филармонии, симфонический оркестр Ленинградской филармонии, дирижер И. Блажков).
- 4 сентября.* Пять романсов, соч. 121, для баса и фортепиано на слова из журнала «Крокодил».
- Шостаковичу присуждается степень доктора искусствоведения.

## 1966

- 30 января.* Завершение Одиннадцатого струнного квартета, соч. 122, посвященного памяти В. П. Ширина, второго скрипача Квартета им. Бетховена.



- 2 марта. «Предисловие к полному собранию моих сочинений и краткое размышление по поводу этого предисловия», соч. 123, для баса и фортепиано на стихи А. Пушкина и собственные слова.
- 24 марта. Выход на экран фильма Г. Рошаля «Год, как жизнь» («Карл Маркс») с музыкой Шостаковича, соч. 120.
- 24 апреля. Первое исполнение Шести романсов для тенора с оркестром на слова японских поэтов, написанных в 1928—32 гг. (Ленинград, зал академической капеллы им. Глинки, солист И. Манухов, симфонический оркестр Ленинградской филармонии, дирижер И. Блажков).
- Весна (до 27 апреля). Второй концерт, соч. 126, для виолончели с оркестром, посвященный М. Л. Ростроповичу.
- 28 мая. Первые исполнения Пяти романсов для баса и фортепиано на слова из журнала «Крокодил», Одиннадцатого струнного квартета, «Предисловия к полному собранию моих сочинений...» для баса и фортепиано (Малый зал Ленинградской филармонии, Е. Нестеренко, автор, Квартет им. Бетховена). Участие в этом авторском концерте — последнее публичное выступление Шостаковича в качестве исполнителя.
- 25 сентября. Первое исполнение Второго концерта для виолончели с оркестром (Большой зал Московской консерватории, солист М. Ростропович, Гос. симфонический оркестр СССР, дирижер Е. Светланов).
- Октябрь. Выход на экран фильма-оперы «Катерина Измайлова» (дирижер К. Симеонов, режиссер М. Шапиро, художник Е. Еней, в заглавной роли Г. Вишневская).

## 1967

- 3 февраля. Завершение Семи стихотворений А. Блока, соч. 127, для сопрано, фортепиано, скрипки и виолончели, посвященных Г. П. Вишневской.
- 18 мая. Второй концерт, соч. 129, для скрипки с оркестром, посвященный Д. Ф. Ойстраху.
- 10 августа. Завершение симфонической поэмы «Октябрь», соч. 131.
- Август. «Весна, весна...», соч. 128, романс для голоса и фортепиано на слова А. Пушкина.
- 16 сентября. Первое исполнение симфонической поэмы «Октябрь» (Большой зал Московской консерватории, Гос. симфонический оркестр СССР, дирижер М. Шостакович).
- 26 сентября. Первое исполнение Второго концерта для скрипки с оркестром (Большой зал Московской консерватории, солист Д. Ойстрах, симфонический оркестр Московской филармонии, дирижер К. Кондрашин).
- 23 октября. Первое исполнение Семи стихотворений А. Блока для сопрано, фортепиано, скрипки и виолончели (Большой зал Московской консерватории, Г. Вишневская, автор, Д. Ойстрах, М. Ростропович).

**24 октября.** Первое исполнение **Траурно-триумфальной прелюдии памяти героев Сталинградской битвы**, соч. 130, для оркестра (Большой зал Московской консерватории, Гос. симфонический оркестр СССР, дирижер Е. Светланов).

## 1968

**11 марта.** Завершение **Двенадцатого струнного квартета**, соч. 133, посвященного Д. М. Цыганову, первому скрипачу Квартета им. Бетховена.

**6 мая.** Выход на экран фильма Л. Арнштама **«Софья Перовская»** с музыкой Шостаковича, соч. 132.

**28 мая.** Первое исполнение Двенадцатого струнного квартета (Малый зал Ленинградской филармонии, Квартет им. Бетховена).

**23 октября.** Завершение **Сонаты**, соч. 134, для скрипки и фортепиано, посвященной Д. Ф. Ойстраху (в честь 60-летия).

Государственная премия РСФСР им. Глинки за поэму «Казнь Степана Разина» (1964).

## 1969

**2 марта.** Завершение **Четырнадцатой симфонии**, соч. 135, для сопрано, баса и камерного оркестра на слова Ф. Гарсиа Лорки, Г. Аполлинера, В. Кюхельбекера и Р. М. Рильке, посвященной Б. Бриттену.

**3 мая.** Первое исполнение Сонаты для скрипки и фортепиано (Большой зал Московской консерватории, Д. Ойстрах и С. Рихтер).

**Июнь.** Г. фон Караян, гастролирующий в Москве с Берлинским филармоническим оркестром, дирижирует Десятой симфонией.

**24 июня.** Генеральная репетиция Четырнадцатой симфонии под управлением Р. Баршай в Малом зале Московской консерватории. Шостакович выступает со вступительным словом. Посреди исполнения симфонии музыковед и партийный функционер П. И. Апостолов, в свое время активно выступавший в печати с нападками на Шостаковича и формализм, умирает от сердечного приступа.

**29 сентября.** Первое исполнение Четырнадцатой симфонии (Ленинград, зал Академической капеллы им. Глинки, солисты Г. Вишневская и Е. Владимиров, Московский камерный оркестр, дирижер Р. Баршай).

## 1970

**Февраль—март.** **«Верность»**, восемь баллад, соч. 136, для мужского хора а capella на слова Е. Долматовского. Цикл посвящен Г. Г. Эрнесаксу.

**10 августа.** Завершение **Тринадцатого струнного квартета**, соч. 138, посвященного В. В. Борисовскому, альтисту Квартета им. Бетховена.

**10 ноября.** Первое исполнение **«Марша советской милиции»**, соч. 139, для духового оркестра (Москва, Колонный зал Дома союзов, Образцо-

вый духовой оркестр Московского Кремля, дирижер Н. Золотарев). Произведение удостоилось 1-й премии на литературно-художественном конкурсе, объявленном МВД СССР.

*5 декабря.* Первое исполнение хорового цикла «Верность» (Таллин, Гос. академический мужской хор Эстонии, дирижер Г. Эрнесакс).

*13 декабря.* Первое исполнение Тринадцатого струнного квартета (Малый зал Ленинградской филармонии, Квартет им. Бетховена).

## 1971

*4 февраля.* Выход на экран фильма Г. Козинцева «Король Лир» с музыкой Шостаковича, соч. 137 (частично заимствованной из музыки к одноименному спектаклю 1941 г.).

*29 июля.* Завершение Пятнадцатой симфонии, соч. 141.

*18 октября.* Первое исполнение Десяти русских народных песен в обработке для смешанного хора, солистов и фортепиано (без номера опуса, 1951) (Магнитогорск, Магнитогорская Гос. академическая хоровая капелла).

Инструментовка **Шести романсов** на слова британских поэтов (1942), соч. 62/140, для баса и камерного оркестра.

## 1972

*8 января.* Первое исполнение Пятнадцатой симфонии (Большой зал Московской консерватории, Большой симфонический оркестр Всесоюзного радио и Центрального телевидения, дирижер М. Шостакович).

## 1973

*23 марта—11 апреля.* **Четырнадцатый струнный квартет**, соч. 142, посвященный С. П. Ширинскому, виолончелисту Квартета им. Бетховена.

*31 июля—7 августа.* **Шесть стихотворений Марины Цветаевой**, соч. 143, для контральто и фортепиано.

*3 сентября.* В «Правде» опубликовано коллективное письмо композиторов и музыковедов, осуждающее академика А. Д. Сахарова за «антисоветскую деятельность» (часть массовой антисахаровской кампании августа—сентября). Под письмом фигурируют подписи Д. Кабалевского, К. Карасава, Г. Свиридова, А. Хачатуряна, А. Холминова, Т. Хренникова, Д. Шостаковича, Р. Щедрина, А. Эшпая, Б. Ярустовского.

*12 ноября.* Первые исполнения Четырнадцатого струнного квартета и Шести стихотворений М. Цветаевой (Малый зал Ленинградской филармонии, Квартет им. Бетховена, И. Богачева, С. Вакман).

*30 ноября.* Первое исполнение оркестровой версии Шести романсов на слова британских поэтов (Большой зал Московской консерватории, солист Е. Нестеренко, Московский камерный оркестр, дирижер Р. Баршай).

- 9 января. Завершение инструментовки **Шести стихотворений Марины Цветаевой**, соч. 143а, для контральто и камерного оркестра.
- 6 апреля. Начало работы над циклом **Четырех стихотворений капитана Лебядкина** на слова из романа Ф. Достоевского «Бесы» для баса и фортепиано.
- 17 мая. Завершение **Пятнадцатого струнного квартета**, соч. 144.
- 6 июня. Первое исполнение версии **Шести стихотворений М. Цветаевой** для контральто с камерным оркестром (Большой зал Московской консерватории, солистка И. Богачева, Московский камерный оркестр, дирижер Р. Баршай).
- Лето. Сюита на слова **Микеланджело Буонарроти**, соч. 145, для баса и фортепиано, посвященная И. А. Шостакович.
- 23 августа. Завершение цикла **Четырех стихотворений капитана Лебядкина**, соч. 146, для баса и фортепиано.
- 12 сентября. Премьера оперы «Нос» на сцене Московского камерного музыкального театра (дирижер Г. Рождественский, режиссер Б. Покровский, художник В. Талалай) — первое исполнение этого произведения в СССР с 1931 г.
- 15 октября. Первое исполнение **Пятнадцатого струнного квартета** (Ленинградский дом композиторов, Квартет им. Танеева).
- 5 ноября. Завершение инструментовки **Сюиты на слова Микеланджело Буонарроти**, соч. 145а, для баса и оркестра.
- 23 декабря. Первое исполнение **Сюиты на слова Микеланджело Буонарроти** для баса и фортепиано (Малый зал Ленинградской филармонии, Е. Нестеренко и Е. Шендерович).
- Государственная премия РСФСР им. Глинки за хоровой цикл «Верность» (1970) и Четырнадцатый струнный квартет (1973).

## 1975

- 31 января. Первое исполнение версии **Сюиты на слова Микеланджело Буонарроти** для баса с оркестром (Большой зал Московской консерватории, солист Е. Нестеренко, Большой симфонический оркестр Всесоюзного радио и Центрального телевидения, дирижер М. Шостакович).
- Конец апреля. Начало работы над Сонатой для альты и фортепиано.
- 10 мая. Первое исполнение **Четырех стихотворений капитана Лебядкина** для баса и фортепиано (Малый зал Московской консерватории, Е. Нестеренко и Е. Шендерович).
- 7 июля. Завершение **Сонаты**, соч. 147, для альты и фортепиано, посвященной Ф. С. Дружинину (с финалом «памяти Бетховена»).
- С середины июля Шостакович находится в больнице.
- 9 августа. Смерть Шостаковича.
- 1 октября. Первое исполнение **Сонаты для альты и фортепиано** (Малый зал Ленинградской филармонии, Ф. Дружинин и М. Мунтян).

## БИБЛИОГРАФИЯ

### СОКРАЩЕННЫЕ НАЗВАНИЯ ЖУРНАЛОВ И ИЗДАТЕЛЬСТВ

ПМ—Пролетарский музыкант

СК— Советский композитор

СМ— Советская музыка

СП— Советский писатель

МА— Музыкальная Академия

- Абрамян 1983: Абрамян Л. Первобытный праздник и мифология. — Ереван: Издательство АН Армянской ССР.
- Абрахам 1943: Abraham G. Eight Soviet Composers. — London etc.: Oxford University Press.
- Аверинцев 1977: Аверинцев С. Поэтика ранневизантийской литературы. — М.: Наука.
- Аверинцев 1990: Аверинцев С. Судьба и весть Осипа Мандельштама // Мандельштам О. Сочинения. В 2 т. Т. 1. — М.: Художественная литература.
- Акопян 1995: Акопян Л. Анализ глубинной структуры музыкального текста. — М.: Практика.
- Акопян 1997а: Акопян Л. Западные авторы о Шостаковиче: обзор и комментарий // Шостаковичу посвящается. Сб. статей к 90-летию композитора (1906—1996). — М.: Композитор.
- Акопян 1997б: Акопян Л. Теория музыки в поисках «научности»: методология и философия «структурного слышания» в музыковедении последних десятилетий // МА. 1997. № 1, 2.
- Акопян 1998: Hakobian L. Music of the Soviet Age. — Stockholm: Melos.
- Акопян 1999: Акопян Л. О возможных точках соприкосновения между теоретическим музыкознанием и глубинной психологией // МА. 1999. № 1.
- Александров 1990: Анатолий Александров. Страницы жизни и творчества. — М.: СК.
- Анкета 1930: Анкета «Пролетарского музыканта» о «легком жанре» // ПМ. 1930. № 3.
- Аноним 1924: Ш. Композитор-комсомолец // Музыкальная новь. 1924. № 8.
- Аноним 1930: Воинствующий эклектизм // ПМ. 1930. № 9—10.
- Аноним 1936а: Беседа товарищей Сталина и Молотова с авторами оперного спектакля «Тихий Дон» // СМ. 1936. № 2.
- Аноним 1936б: Сумбур вместо музыки // Правда. 1936. 28 января (воспр. в: СМ. 1936. № 2).
- Аноним 1936в: Балетная фальшь // Правда. 1936. 6 февраля (воспроизведено там же).

- Аноним 1936г:** Резолюция расширенного пленума правления Ленинградского ССК // СМ. 1936. № 3.
- Аноним 1936д:** Композитор Мосолов исключен из ССК // СМ. 1936. № 3.
- Аноним 1937а:** На высоком подъеме. Музыкальная культура Страны Советов // СМ. 1937. № 4.
- Аноним 1937б:** Ликвидировать остатки рапповщины // СМ. 1937. № 5.
- Аноним 1961:** На концерте М. Юдиной [подпись: *Слушатель*] // СМ. 1961. № 7.
- Аноним 1963:** Главное призвание советского искусства // СМ. 1963. № 2.
- Апостолов 1954:** Апостолов П. К вопросу о воплощении отрицательного образа в музыке (Критический этюд) // СМ. 1954. № 3.
- Апостолов 1957:** Апостолов П. О насущных вопросах творчества и критики // СМ. 1957. № 3.
- Арановский 1969:** Арановский М. Мелодика С. Прокофьева. — Л.: Музыка.
- Арановский 1977:** Арановский М. Пятнадцатая симфония Д. Шостаковича и некоторые вопросы музыкальной семантики // Вопросы теории и эстетики музыки, вып. 15. — Л.: Музыка.
- Арановский 1979:** Арановский М. Симфонические искания. Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960—1975 годов. — Л.: СК.
- Арановский 1989:** Арановский М. Века связующая нить (о сюите для баса и фортепиано «Сонеты Микеланджело Буонарроти» Д. Шостаковича) // Новая жизнь традиций в советской музыке. Статьи. Интервью. — М.: СК.
- Арановский 1997:** Арановский М. Вызов времени и ответ художника // МА. 1997. № 4.
- Асафьев 1924:** Глебов И. [Б. Асафьев]. Композиторы, поспешите! // Современная музыка, вып. 6.
- Асафьев 1927:** Глебов И. [Б. Асафьев]. Русская симфоническая музыка за 10 лет // Музыка и революция. 1927. № 11.
- Асафьев 1936:** Асафьев Б. Волнующие вопросы // СМ. 1936. № 5.
- Асафьев 1947:** Асафьев Б. Музыка для миллионов // Советское искусство. 1947. 20 декабря.
- Асафьев 1967а:** Асафьев Б. О творчестве Д. Шостаковича и его опере «Леди Макбет Мценского уезда» // Асафьев Б. (Игорь Глебов). Критические статьи, очерки и рецензии. Из наследия конца десятих — начала тридцатых годов. — М.; Л.: Музыка (первая публикация — 1934).
- Асафьев 1967б:** Асафьев Б. Восьмая симфония Шостаковича // Дмитрий Шостакович. — М.: СК (первая публикация — 1945).
- Атовмян 1997:** Атовмян Л. Из воспоминаний (публикация С. Мержановой) // МА. 1997. № 4.
- Баева 1996:** Баева А. Русская лирико-психологическая опера. 60—80-е годы XX века. — М.: Гос. институт искусствознания.
- Бакши 1992:** Бакши Л. Попытка прощания. Несколько тезисов о музыке тоталитарной эпохи // МА. 1992. № 1.
- Баланчивадзе 1967:** Современники о Шостаковиче. А. Баланчивадзе // Дмитрий Шостакович. — М.: СК.
- Барсова 1975:** Барсова И. Симфонии Густава Малера. — М.: СК.
- Барсова 1986:** Барсова И. Раннее творчество Александра Мосолова (двадцатые годы) // Александр Васильевич Мосолов. Статьи и воспоминания. — М.: СК.
- Барсова 1989:** Из неопубликованного архива А. В. Мосолова / Публикация и примечания И. Барсовой // СМ. 1989. № 7.

- Барсова 1996:** Барсова И. Между «социальным заказом» и «музыкой больших страстей»: 1934—1937 годы в жизни Дмитрия Шостаковича // Д. Д. Шостакович. Сб. статей к 90-летию со дня рождения. — СПб.: Композитор.
- Барсова 1997а:** Барсова И. Миф о Москве-столице (1920—1930) // СМ. 1997. № 2.
- Барсова 1997б:** Барсова И. «Светлый ручей». К истории создания // СМ. 1997. № 4.
- Барсова 1998:** Барсова И. Сотрудничество и переписка двух издательств: Universal Edition и Музсектора Госиздата в 20—30-е годы: Взгляд из Вены // К 75-летию Е. А. Ручьевской: «Музыкальное приношение». Сб. статей. — СПб.: Канон.
- Барт 1971:** R. Barthes. Le degré zéro de l'écriture. — Paris: Gonthier.
- Белецкий 1962:** Белецкий И. Фортепианный квинтет Д. Шостаковича // Черты стиля Шостаковича. — М.: СК.
- Белинков 1997:** Белинков А. Сдача и гибель советского интеллигента. Юрий Олеша. — М.: РИК «Культура».
- Берберова 1996:** Берберова Н. Курсив мой. Автобиография. — М.: Согласие.
- Бердяев 1918:** Бердяев Н. Астральный роман (размышление по поводу романа А. Белого «Петербург») // Бердяев Н. Кризис искусства. — М.: Издательство Г. Лемана и С. Сахарова, 1918.
- Бинсвангер 1928:** Binswanger L. Lebensfunktion und innere Lebensgeschichte // Monatschrift für Psychiatrie. 1928. № 68.
- Бобровский 1961:** Бобровский В. Камерные инструментальные ансамбли Д. Шостаковича. — М.: СК.
- Бобровский 1967:** Бобровский В. О двух методах тематического развития в симфониях и квартетах Шостаковича // Дмитрий Шостакович. — М.: СК.
- Бобровский 1989:** Бобровский В. Тематизм как фактор музыкального мышления. Очерки. Вып. 1. — М.: Музыка.
- Бобровский 1991:** Бобровский В. Шостакович в моей жизни. Личные заметки // СМ. 1991. № 9.
- Богданова 1975:** Богданова А. Ранние произведения Шостаковича для драматического театра // Из прошлого советской музыкальной культуры. Вып. 1. — М.: СК.
- Богданова 1979:** Богданова А. Оперы и балеты Шостаковича. — М.: СК.
- Богданова 1984:** Богданова А. О некоторых особенностях стиля оперы Д. Д. Шостаковича «Игроки» // Музыкальный современник. Вып. 5. — М.: СК.
- Богданова 1995:** Богданова А. Музыка и власть (постсталинский период). — М.: Наследие.
- Богданов-Березовский 1934:** Богданов-Березовский В. К проблеме советского симфонизма (о симфониях Г. Попова и Ю. Шапорина) // СМ. 1934. № 6.
- Богданов-Березовский 1940:** Богданов-Березовский В. Советская опера. — Л.; М.: Ленинградское отделение ВТО.
- Браун 1984:** Braun J. Shostakovich's Song Cycle *From Jewish Folk Poetry*: Aspects of Style and Meaning // Russian and Soviet Music. Essays for Boris Schwartz (Russian Music Series, 11). — Ann Arbor: UMI Research Press.
- Браун 1985:** Braun J. The Double Meaning of Jewish Elements in Dimitri Shostakovich's Music // The Musical Quarterly. 71, 1.
- Браун 1989:** Браун И. Еврейские песни Шостаковича [эссе на английском и русском языках и ноты вокальных партий с текстами на языке идиш]. — Тель Авив: Всемирный совет языка идиш и еврейской культуры.
- Бродерсен 1930:** Бродерсен Ю. Легализация приспособленчества // Рабочий и театр: 1930, 60—61.
- Бродский 1992:** Бродский И. Сын цивилизации // Бродский И. Набережная неисцелимых. Тринадцать эссе. — М.: Слово.

- Брюир 1991:** Брюир Ж. Очерк о Прокофьеве // Сергей Прокофьев. 1891—1991. Дневник. Письма. Беседы. Воспоминания. — М.: СК.
- Бубенникова 1973:** Бубенникова Л. Мейерхольд и Шостакович (из истории создания оперы «Нос») // СМ. 1973. № 3.
- Бубенникова 1975:** Бубенникова Л. К проблеме художественного взаимодействия музыкального и драматического театров // Проблемы музыкальной науки. Вып. 3. — М.: СК.
- Будяковский 1935:** Будяковский А. «Тихий Дон» И. Дзержинского // СМ. 1935. № 11.
- Вайль и Генис 1998:** Вайль П., Генис А. 60-е. Мир советского человека. Изд. 2-е, испр. — М.: Новое литературное обозрение.
- Валькова 1992:** Валькова В. Музыкальный тематизм—мышление—культура. — Нижний Новгород: Издательство Нижегородского университета.
- Валькова 1997:** В. Валькова. Трагический балаган: к вопросу о концепции Четвертой симфонии Дмитрия Шостаковича // Искусство XX века: уходящая эпоха? Сб. статей. Т. I. — Нижний Новгород.
- Ванна Архимеда 1991:** Ванна Архимеда. Константин Вагинов. Николай Заболоцкий. Даниил Хармс. Николай Олейников. Александр Введенский. Игорь Бахтерев. — Л.: Художественная литература.
- Веберн 1975:** Веберн А. Лекции о музыке. Письма. — М.: Музыка.
- Веприк 1929:** Веприк А. Путь Октября // Музыкальное образование. 1929. № 1.
- Веприк 1978:** Веприк А. Очерки по вопросам оркестровых стилей. Изд. 2-е, испр. — М.: СК.
- Вишневская 1991:** Вишневская Г. Галина. История жизни. — М.: Новости.
- Волков 1979:** Testimony. The Memoirs of Dmitri Shostakovich as Related to and Edited by S. Volkov. — New York: Harper and Row.
- Волков 1986:** Волков А. Прокофьев «прокофьевизирует» // СМ. 1986. № 4.
- Волков 1992:** Волков С. «Здесь человек сгорел» // МА. 1992. № 3.
- Волконский 1954:** Волконский А. Оптимистическая трагедия // СМ. 1954. № 4.
- Гачев 1989:** Гачев Г. В жанре философских вариаций. Гипотеза // СМ. 1989. № 9.
- Генина 1988:** Генина Л. Если не сейчас, то когда? // СМ. 1988. № 4.
- Гершкович 1973:** Гершкович Ф. Тональные истоки Шенберговой додекафонии // Труды по знаковым системам. 6. Ученые записки Тартуского университета. Вып. 308. — Тарту.
- Герштейн 1998:** Герштейн Э. Мемуары. — СПб.: ИНАПРЕСС.
- Гинзбург 1989:** Гинзбург Л. Человек за письменным столом. — Л.: СП.
- Глебов и Зарубин 1972:** Глебов М., Зарубин Ю. Симфония. Интервью после премьеры // Труд. 1972. 15 января.
- Гнесин 1961:** Гнесин М. О юморе в музыке // Гнесин М. Ф. Статьи, воспоминания, материалы. — М.: СК.
- Гозенпуд 1963:** Гозенпуд А. Русский советский оперный театр (1917—1941). — Л.: Гос. музыкальное издательство.
- Гойовы 1983:** Dmitri Schostakowitsch. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt von Detlef Gojowy. — Hamburg: Rowohlt.
- Гойовы 1986:** Гойовы Д. Д. Шостакович и «Театральный Октябрь» — структуры театра в гармонии Шостаковича // Kölner Beiträge zur Musikforschung, Bd. 150, Bericht über das Internationale Dmitri-Schostakowitsch-Symposium, Köln 1985. — Regensburg: Gustav Bosse.
- Голянек 1995:** Golianek R. D. Dramaturgia kwartetów smyczkowych Dymitra Szostakowicza. — Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk (Prace Komisji Muzykologicznej. T. 5).



- Горбатов 1998:** Горбатов Дм. Черный юбилей (К 50-летию Постановления ЦК ВКП(б) «Об опере В. И. Мурадели “Великая дружба”») // Российская музыкальная газета. 1998, 7—8 (25—26).
- Городинский 1933:** Городинский В. К вопросу о социалистическом реализме в музыке // СМ. 1933. № 1.
- Григорьев и Платек 1983:** Григорьев Л. и Платек Я. Его выбрало Время. — М.: СК.
- Григорьева 1965:** Григорьева Г. Первая опера Шостаковича — «Нос» // Музыка и современность. Вып. 3. — М.: Музыка.
- Гринберг 1927:** Гринберг М. Дмитрий Шостакович // Музыка и революция. 1927. № 11.
- Гринберг 1968:** Редакционные беседы. Неделя советской музыки [выступление М. Гринберга]. — СМ. 1968. № 1.
- Данилевич 1965:** Данилевич Л. Начало симфонического сезона // СМ. 1965. № 12.
- Данузер 1986:** Данузер Г. Традиции и современность в фортепианном Квинтете Шостаковича op. 57 // *Kölner Beiträge zur Musikforschung*, Bd. 150. Bericht über das Internationale Dmitri-Schostakowitsch-Symposion, Köln 1985. — Regensburg: Gustav Bosse.
- Дельсон 1971:** Дельсон В. Фортепианное творчество Шостаковича. — М.: СК.
- Денисов 1967:** Денисов Э. Об оркестровке Шостаковича // Дмитрий Шостакович. — М.: СК.
- Денисов 1986а:** Денисов Э. Заметки об оркестровке Д. Шостаковича // Денисов Э. Современная музыка и проблемы композиторской техники. — М.: СК.
- Денисов 1986б:** Денисов Э. О некоторых особенностях композиционной техники Клода Дебюсси // Там же.
- Денисов 1986в:** Денисов Э. О некоторых типах мелодизма в современной музыке // Там же.
- Димитрин 1997:** Димитрин Ю. «Нам не дано предугадать...». Размышления о либретто оперы Д. Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда». — СПб.: Библиотека Всемирного клуба петербуржцев.
- Дискуссия 1935а:** Дискуссия о советском симфонизме // СМ. 1935. № 5.
- Дискуссия 1935б:** Дискуссия о советской опере // СМ. 1935. № 7—8.
- Дискуссия 1936а:** Против формализма и фальши. Творческая дискуссия в Московском Союзе советских композиторов // СМ. 1936. № 3.
- Дискуссия 1936б:** Против формализма и фальши. Творческая дискуссия в Ленинградском Союзе советских композиторов // СМ. 1936. № 5.
- Дискуссия 1946:** [Материалы пленума Оргкомитета Союза композиторов] // СМ. 1946. № 10.
- Дискуссия 1951:** К обсуждению 24 прелюдий и фуг Д. Шостаковича // СМ. 1951. № 6.
- Дискуссия 1954:** Значительное явление советской музыки (Дискуссия о Десятой симфонии Д. Шостаковича) // СМ. 1954. № 6.
- Дискуссия 1990:** «Завоевывать новые миры в искусстве»: Д. Шостакович, И. Соллертинский, Вс. Мейерхольд (публикация Л. Корабельниковой, О. Фельдмана) // СМ. 1990. № 6.
- Довлатов 1995:** Довлатов С. Собрание прозы. В 3-х т. — СПб.: Лимбус-пресс.
- Должанский 1947:** Должанский А. О ладовой системе сочинений Шостаковича // СМ. 1947. № 4.
- Должанский 1962:** Должанский А. О ладовой основе сочинений Шостаковича // Черты стиля Шостаковича. — М.: СК.
- Должанский 1963:** Должанский А. 24 прелюдии и фуги Д. Шостаковича. — Л.: СК.
- Должанский 1967:** Должанский А. Александрийский пентахорд в музыке Д. Шостаковича // Дмитрий Шостакович. — М.: СК.

- Дроздов 1927а:** Дроздов А. М. Ф. Гнесин и его творчество // Музыка и революция. 1927. № 10.
- Дроздов 1927б:** Дроздов А. Симфонический концерт ГАХН, посвященный 10-летию Октябрьской Революции // Музыка и революция. 1927. № 12.
- Друбек-Майер 1994:** Друбек-Майер И. Россия — «пустота в кишках» мира // Новое литературное обозрение. № 9.
- Дружинин 1997:** Дружинин Ф. О Дмитрие Дмитриевиче Шостаковиче // Шостаковичу посвящается. Сб. статей к 90-летию композитора (1906—1996). — М.: Композитор.
- Друскин 1935а:** Друскин М. В. Желобинский и его опера «Именины» // СМ. 1935. № 5.
- Друскин 1935б:** Друскин М. О фортепианном творчестве Д. Шостаковича // СМ. 1935. № 11.
- Друскин 1986:** Друскин М. Немецкая традиция в симфониях Шостаковича // *Kölner Beiträge zur Musikforschung*, Bd. 150, Bericht über das Internationale Dmitri-Schostakowitsch-Symposion, Köln 1985. — Regensburg: Gustav Bosse.
- Елагин 1952:** Елагин Ю. Укрощение искусств. — Нью-Йорк: Издательство им. Чехова.
- Жиляев 1923:** Жиляев Н. Сергей Прокофьев // К новым берегам. 1923. № 1.
- Житомирский 1930:** Житомирский Д. «Нос» — опера Д. Шостаковича // ПМ. 1930. № 7—8.
- Житомирский 1940:** Житомирский Д. К истории «современничества» // СМ. 1940. № 9.
- Житомирский 1945:** Житомирский Д. Девятая симфония Дм. Шостаковича // Музыка. 1945. № 9.
- Житомирский 1990:** Житомирский Д. Шостакович официальный и подлинный. Статья вторая // Даугава. 1990. № 4.
- Житомирский 1993:** Житомирский Д. Шостакович // МА. 1993. № 3.
- Задерацкий 1969:** Задерацкий В. Полифония в инструментальных произведениях Д. Шостаковича. — М.: Музыка.
- Зак 1997:** Зак В. Шостакович и евреи? — Нью-Йорк: Киев.
- Зинькевич 1971:** Зинькевич Е. Музыка к первому «Гамлету» // СМ. 1971. № 5.
- Златогоров 1967:** Златогоров П. Немерович-Данченко в работе над «Катериной Измайловой» // СМ. 1967. № 5.
- Иванов 1989:** Георгий Иванов. [Из литературного наследия]. — М.: Книга.
- Иванов-Борецкий 1928:** Иванов-Борецкий М. Симфонический концерт Ассоциации современной музыки в ознаменование десятилетия Октября // Музыкальное образование. 1928. № 1.
- Ивашкин 1994:** [Ивашкин А.]. Беседы с Альфредом Шнитке. — М.: РИК «Культура».
- Иконников 1982:** Иконников А. Художник наших дней Николай Яковлевич Мясковский. — М.: СК.
- Иохельсон 1934:** Иохельсон В. Ленинградский Союз советских композиторов к XVII съезду партии // СМ. 1934. № 1.
- Кабалевский 1967:** Кабалевский Дм. Несколько слов о Дмитрие Шостаковиче // Дмитрий Шостакович. — М.: СК.
- Каверин 1997:** Каверин В. Эпilog. Мемуары. — М.: Аграф.
- Карагичева 1997:** Карагичева Л. «Пишите как можно больше прекрасной музыки...». Из писем Д. Д. Шостаковича К. А. Караеву // МА. 1997. № 4.
- Карбузицкий 1986:** Карбузицкий В. «Симфонизм», «тематизм» и «вокальность» как тематические категории в творчестве Шостаковича // *Kölner Beiträge zur Musikforschung*, Bd. 150, Bericht über das Internationale Dmitri-Schostakowitsch-Symposion, Köln 1985. — Regensburg: Gustav Bosse.

- Карпентер 1995:** Carpenter Ellon D. Russian Theorists on Modality in Shostakovich's Music // Shostakovich Studies. Ed. by D. Fanning. — Cambridge University Press.
- Катаев 1997:** Катаев В. «Умирают в России страхи» // Шостаковичу посвящается. Сборник статей к 90-летию композитора (1906—1996). — М.: Композитор.
- Келдыш 1931:** Келдыш Ю. О творческих принципах пролетарской музыки // ПМ. 1931. № 3—4.
- Керман 1967:** Kerman J. The Beethoven Quartets. — New York: Alfred A. Knopf.
- Кильчевский 1931:** Кильчевский В. На ленинградском музыкальном фронте // ПМ. 1931. № 2.
- Кильчевский 1932:** Кильчевский В. К вопросу о школе Щербачева // ПМ. 1932. № 1.
- Кириллина 1995:** Кириллина Л. Луиджи Ноно // XX век. Зарубежная музыка. Очерки, документы. Вып. 2. — М.: Музыка.
- Климовицкий 1996:** Климовицкий А. Еще раз о теме-монограмме D-Es-C-H // Д. Д. Шостакович. Сб. статей к 90-летию со дня рождения. — СПб.: Композитор.
- Коваль 1948:** Коваль М. Творческий путь Д. Шостаковича // СМ. 1948. № 2, 3, 4.
- Ковнацкая 1996:** Ковнацкая Л. Шостакович в протоколах ЛАСМ // Там же.
- Когоутек 1976:** Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. — М.: Музыка.
- Конисская 1992:** Конисская М. Злые годы // Новый мир. 1992. № 6.
- Копп 1990:** Kopp K. Form und Gehalt der Symphonien des Dmitrij Schostakowitsch. — Bonn: Verlag für systematische Musikwissenschaft.
- Корев 1928:** Корев С. Музыка и современность. — М.: Музсектор Госиздата.
- Кравец 1996:** Кравец Н. Новый взгляд на Десятую Симфонию Шостаковича // Д. Д. Шостакович. Сб. статей к 90-летию со дня рождения. — СПб.: Композитор.
- Кремлев 1957:** Кремлев Ю. О Десятой симфонии Д. Шостаковича // СМ. 1957. № 4.
- Крёплин 1985:** Kröplin E. Frühe sowjetische Oper. Schostakowitsch. Prokofjew. — Berlin: Henschelverlag.
- Крылова и др. 1924:** Крылова С., Тоом Л., Лебединский Л. Изучайте Демьяна Бедного // Музыкальная новь. 1924. № 11.
- Крюков 1996:** Крюков А. К сведению будущих летописцев // Д. Д. Шостакович. Сб. статей к 90-летию со дня рождения. — СПб.: Композитор.
- Курбатская 1996:** Курбатская С. Серийная музыка: вопросы истории, теории, эстетики. — М.: Сфера.
- Кухарский 1957:** Кухарский В. Предсъездовские заметки // СМ. 1956. № 5.
- Лаул 1996:** Лаул Р. Музыка Шостаковича в контексте большевистской идеологии и практики (опыт слушания) // Д. Д. Шостакович. Сб. статей к 90-летию со дня рождения. — СПб.: Композитор.
- Лебединский 1924:** Лебединский Л. Беглым огнем // Музыкальная новь. 1924. № 8.
- Лебединский 1930:** Лебединский Л. Наш массовый музыкальный быт // ПМ. 1930. № 9—10.
- Лебединский 1931a:** Лебединский Л. О врагах и друзьях пролетарской музыки // ПМ. 1931. № 1.
- Лебединский 1931b:** Лебединский Л. Отчет о деятельности совета Ассоциации пролетарских музыкантов, борьбе за движение пролетарской музыки и дальнейших задачах РАПМ'а // ПМ. 1931. № 3—4, 5, 6.
- Лебединский 1935:** Лебединский Л. А. Давиденко. Материалы для творческой биографии // СМ. 1935. № 4.
- Лебединский 1990:** Лебединский Л. О некоторых музыкальных цитатах в произведениях Д. Шостаковича // Новый мир. 1990. № 3.

- Левая 1967:** Левая Т. Девятая симфония Шостаковича // Музыка и современность. Вып. 5. — М.: Музыка.
- Левая 1995:** Левая Т. Хармс и Шостакович: несостоявшееся сотрудничество // Хармсиздат представляет. Сборник материалов. — СПб.: Хармсиздат—Арсис.
- Лейе 1997:** Лейе Т. О константности... // МА. 1997. № 4.
- Лемэр 1994:** Lemaire F. La musique du XXe siècle en Russie et dans les anciennes Républiques soviétiques. — Paris: Fayard.
- Лензон 1987:** Лензон В. Музыка советских массовых революционных праздников. — М.: Музыка.
- Ли 1931:** Lee Rose D. Szostakovitch. Young Russian Composer Tells of Linking Politics with Creative Work // New York Times: 1931, December 20th.
- Ли 1987:** Lee Ph. Against the Protestant Gnostics. — Oxford etc.: Oxford University Press.
- Ливанова 1948а:** Ливанова Т. Арам Хачатурян и его критики // СМ. 1948. № 5.
- Ливанова 1948б:** [Ливанова Т.]. Спор о Мясковском // СМ. 1948. № 9.
- Ливанова 1953:** Ливанова Т. Н. Я. Мясковский. Творческий путь. — М.: Гос. муз. издательство.
- Линдлар 1986:** Линдлар Г. Музыкальные цитаты. Диакритическое в отношении Шостаковича и Стравинского // Kölner Beiträge zur Musikforschung, Bd. 150, Bericht über das Internationale Dmitri-Schostakowitsch-Symposium, Köln 1985. — Regensburg: Gustav Bosse.
- Лотман 1994:** Лотман Ю. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII — начало XIX века). — СПб.: Искусство—СПБ.
- Лукаш 1992:** Лукаш И. Лесков // Человек. 1992. № 2.
- Луначарский 1958:** Луначарский А. В мире музыки. — М.: СК.
- Мазель 1959:** Мазель Л. Две заметки о взаимовлиянии оперных и симфонических принципов у Чайковского // СМ. 1959. № 9.
- Мазель 1967:** Мазель Л. Заметки о музыкальном языке Шостаковича // Дмитрий Шостакович. — М.: СК.
- Мазель 1986:** Мазель Л. Этюды о Шостаковиче. — М.: СК.
- Мазель 1991а:** Мазель Л. О Восьмой симфонии Шостаковича (цикл и его кульминационная зона) // Мазель Л. Вопросы анализа музыки. — М.: СК.
- Мазель 1991б:** Мазель Л. К спорам о Шостаковиче // СМ. 1991. № 5.
- Майер 1986:** Meyer K. Szostakowicz. — Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Майер 1994:** Meyer K. Dimitri Chostakovitch. — Paris: Fayard<sup>1</sup>.
- Мак-Доналд 1990:** MacDonald I. The New Shostakovich. — London: Fourth Estate.
- Максименков 1997:** Максименков Л. Сумбур вместо музыки. Сталинская культурная революция 1936—1938. — М.: Юридическая книга.
- Малков 1925:** Малков Н. Симфония Д. Шостаковича // Жизнь искусства. 1925. № 2 июня.
- Мандельштам 1990:** Мандельштам О. Сочинения. В 2-х т. — М.: Художественная литература.
- Марков 1960:** Марков П. Режиссура Вл. И. Немировича-Данченко в музыкальном театре. — М.: ВТО.
- Мёрфи 1997:** Мёрфи Э. Диспут о четырех стилях музыки. Заметки о Пятнадцатой // СМ. 1997. № 4 (оригинал статьи: Murphy E. A Programme for the First Movement of Shostakovich's Fifteenth Symphony: «A Debate about Four Musical Styles» // The Music Review, 53 [1992], 1).

<sup>1</sup> В 1998-м книга вышла в русском переводе (СПб.: Композитор).

- Месхишвили 1995:** Дмитрий Шостакович. Нотографический справочник / Автор-составитель Э. Месхишвили. — М.
- Милютин 1952:** Милютин Ю. Из финских впечатлений (путевые заметки) // СМ. 1952. № 3.
- Михеева 1986:** Михеева Л. История одной дружбы [1] // СМ. 1986. № 9.
- Михеева 1987:** Михеева Л. История одной дружбы [2] // СМ. 1987. № 9.
- Михеева 1988:** Михеева Л. И. И. Соллертинский: жизнь и наследие. — Л.: СК.
- Михеева-Соллертинская 1996:** Михеева-Соллертинская Л. Д. Д. Шостакович в отражении писем к И. И. Соллертинскому // Д. Д. Шостакович. Сб. статей к 90-летию со дня рождения. — СПб.: Композитор.
- Мусоргский 1984:** М. П. Мусоргский. Письма. Изд. 2-е. — М.: Музыка.
- Мяковский 1964:** Н. Я. Мяковский. Собрание материалов. Т. 2. — М.: Музыка.
- Мяковский 1936:** Мяковский Н. Автобиографические заметки о творческом пути // СМ. 1936. № 6.
- Набоков 1996:** Набоков В. Николай Гоголь // Набоков В. Лекции по русской литературе. — М.: Независимая газета.
- Найман 1989:** Найман А. Рассказы о Анне Ахматовой. — М.: Художественная литература.
- Нестьев 1946:** Нестьев И. Заметки о творчестве Д. Шостаковича. Несколько мыслей, вызванных Девятой симфонией // Культура и жизнь. 1946, 30 сентября.
- Нестьев 1948:** Нестьев И. В плену у буржуазного модернизма. О творческом пути Гавриила Попова // СМ. 1948. № 10.
- Нестьев 1973:** Нестьев И. Жизнь Сергея Прокофьева. Изд. 2-е. — М.: СК.
- Неусыхин 1977:** Неусыхин А. Темы поэтического творчества Рильке // Рильке Р. М. Новые стихотворения. — М.: Художественная литература.
- Никитина 1991:** Никитина Л. Советская музыка. История и современность. — М.: Музыка.
- Никитина 1995а:** [Никитина Л.]. Камерно-инструментальные жанры // История современной отечественной музыки. Вып. 1 (1917—1941). — М.: Музыка.
- Никитина 1995б:** [Никитина Л.]. Камерная вокальная музыка // Там же.
- Николаева 1967:** Николаева Т. Исполняя Шостаковича // Дмитрий Шостакович. — М.: СК.
- Оголевец 1946:** Оголевец А. Перестроить работу Союза советских композиторов // Советское искусство. 1946, 20 сентября.
- Орджоникидзе 1967:** Орджоникидзе Г. XIII симфония Д. Шостаковича // Дмитрий Шостакович. — М.: СК.
- Орлов 1961:** Орлов Г. Симфонии Шостаковича. — Л.: Гос. муз. издательство.
- Орлов 1967:** Орлов Г. В середине пути. К 30-летию создания IV Симфонии // Дмитрий Шостакович. — М.: СК.
- Орлов 1996:** Орлов Г. «При дворе торжествующей лжи». Размышления над биографией Шостаковича // Д. Д. Шостакович. Сб. статей к 90-летию со дня рождения. — СПб.: Композитор (первая публикация — 1986).
- Орлова—Копелев 1990:** Орлова Р., Копелев Л. Мы жили в Москве. 1956—1980. — М.: Книга.
- Оруэлл 1989:** Оруэлл Дж. Уэллс, Гитлер и Всемирное государство // Оруэлл Джордж. «1984» и эссе разных лет. — М.: Прогресс.
- Остин 1966:** Austin W. Music in the 20th Century: from Debussy through Stravinsky. — New York: Norton.
- Острецов 1933:** Острецов А. «Леди Макбет Мценского уезда». Опера Д. Шостаковича // СМ. 1933. № 6.

- Острецов 1934:** Острецов А. Против формализма в музыке (о творчестве Г. Лигетинского) // СМ. 1934. № 4.
- Острецов 1935:** Острецов А. Советское симфоническое творчество // СМ. 1935. № 4.
- Паисов 1977:** Паисов Ю. Политональность в творчестве советских и зарубежных композиторов XX века. — М.: СК.
- Паперный 1996:** Паперный В. Культура Два. — М.: Новое литературное обозрение.
- Парин 1996:** Парин А. Страстная Пятница или Светлое Христово Воскресение? Взаимоотношения оперы и конфессии // Сегодня. 1996, 13 августа.
- Пельше 1927:** Пельше Р. Искусство Революции // Музыка и революция. 1927. № 11.
- Попов 1986:** Попов Г. Из литературного наследия. Страницы биографии. — М.: СК.
- Прокофьев 1961:** [Прокофьев С.]. Автобиография // С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания. Изд. 2-е, доп. — М.: Гос. муз. издательство.
- Прокофьев 1991:** [Дневник С. С. Прокофьева с 13 января по 25 марта 1927 года] // Сергей Прокофьев. 1891—1991. Дневник. Письма. Беседы. Воспоминания. — М.: СК.
- Прокофьев—Мяковский 1977:** Сергей Прокофьев и Николай Мяковский. Переписка. — М.: СК.
- Пульчини 1988:** Pulcini F. Šostakovič. — Torino: EDT/Musica.
- Пшибышевский 1932:** Пшибышевский Б. Бетховен. Опыт исследования. — М.: Гос. муз. издательство.
- Раабен 1977:** Раабен Л. Образный мир последних камерно-инструментальных сочинений Д. Шостаковича // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 15. — Л.: Музыка.
- Рабинович 1959:** Rabinovich D. Dmitry Shostakovich-Composer. — Moscow: Foreign Language Publishing House.
- Радамский 1972:** Radamski S. Der verfolgte Tenor. Mein Sängerleben zwischen Moskau und Hollywood. — München: Piper.
- Редепеннинг 1994:** Редепеннинг Д. Малер и Шостакович // МА. 1994. № 1.
- Редепеннинг 1995:** Redepenning D. «And Art Made Tongue-Tied by Authority»: Shostakovich's Song-Cycles // Shostakovich Studies. Ed. by D. Fanning. — Cambridge University Press.
- Римский 1986:** Римский Л. А. В. Мосолов. Биографический очерк // Александр Васильевич Мосолов. Статьи и воспоминания. — М.: СК.
- Рождественский 1991:** Прокофьев: размышления, свидетельства, споры. Беседа с Геннадием Рождественским // СМ. 1991. № 4.
- Ромадинова 1990:** Ромадинова Д. Шостакович: герой или антигерой? // Время и мы. Альманах литературы и общественных проблем. — М.; Нью-Йорк.
- Ромашук 1985:** Ромашук И. Симфония и театр // СМ. 1985. № 11.
- Рославец 1924:** Рославец Н. Семь лет Октября в музыке // Музыкальная культура. 1924. № 3.
- Рославец 1926:** Рославец Н. О псевдо-пролетарской музыке // На путях искусства. — М.: Пролеткульт.
- Рославец 1927:** Рославец Н. Нотная полка // Рабис. 1927. № 4 (46).
- Роузберри 1982:** Roseberry E. Shostakovich. His Life and Times. — New York: Midas Books.
- Роузберри 1996:** Роузберри Э. Возвращенный долг? Дань Бриттену в позднем творчестве Шостаковича (несколько наблюдений) // Д. Д. Шостакович. Сб. статей к 90-летию со дня рождения. — СПб.: Композитор.
- Ручьевская 1977:** Ручьевская Е. Функции музыкальной темы. — Л.: Музыка.
- Рязов 1978:** Рязов С. Как создавалась оратория «Путь Октября» // СМ. 1978. № 1.
- Сабанеев 1926:** Сабанеев Л. Музыка после Октября. — М.: Работник просвещения.

- Сабинина 1976:** Сабинина М. Шостакович-симфонист. Драматургия. Эстетика. Стиль. — М.: Музыка.
- Сабинина 1984:** Сабинина М. Прокофьев // Музыка XX века. Очерки. Ч. 2: 1917—1945. Кн. 4. — М.: Музыка.
- Сабинина 1997а:** Сабинина М. Мозаика прошлого // Шостаковичу посвящается. Сборник статей к 90-летию композитора (1906—1996). — М.: Композитор.
- Сабинина 1997б:** Сабинина М. Было ли два Шостаковича? // СМ. 1997. № 4.
- Савенко 1997:** Савенко С. Музыка Стравинского в стилистическом пейзаже эпохи // Искусство XX века: уходящая эпоха? Сб. статей. Т. 1. — Нижний Новгород.
- Саква 1948:** Саква К. Адвокаты формализма // СМ. 1948. № 3.
- Самюэль 1967:** Samuel C. Entretiens avec Olivier Messiaen. — Paris: Belfond.
- Сарнов 1993:** Сарнов Б. Пришествие капитана Лебядкина (случай Зоценко). — М.: Пик.
- Серов 1979:** Seroff V. Sergei Prokofiev. A Soviet Tragedy. — New York: Taplinger.
- Симпсон 1967:** Simpson R. (ed.). The Symphony. Vol. 2. — Harmondsworth: Penguin.
- Скорик 1962:** Скорик М. Прокофьев и Шенберг // СМ. 1962. № 1.
- Скорик 1969:** Скорик М. Ладовая система Сергея Прокофьева. — Киев: Музична Україна.
- Скребков 1953:** Прелюдии и фуги Д. Шостаковича // СМ. 1953. № 9.
- Скребков 1957:** Скребков С. О современной гармонии // СМ. 1957. № 6.
- Соллертинские 1979:** Sollertinsky D. and L. Pages from the Life of Dmitri Shostakovich. — New York; London: Harcourt Brace Jovanovich.
- Соллертинский 1932:** Соллертинский И. Малер. — Л.: Гос. муз. издательство.
- Соллертинский 1934:** Соллертинский И. Творческий путь Шостаковича // «Леди Макбет Мценского уезда». Опера Д. Д. Шостаковича. — Л.: Государственный Академический Малый оперный театр.
- Соллертинский 1978:** Соллертинский И. Хронограф исполнений произведений Малера и Брукнера в СССР // Памяти И. И. Соллертинского. Воспоминания, материалы, исследования. — Л.: СК.
- Сохор 1967:** Сохор А. Большая правда о маленьком человеке (цикл «Из еврейской народной поэзии» и его место в творчестве Шостаковича) // Дмитрий Шостакович. — М.: СК.
- Стемпел 1979:** Stempel L. Varèse's «Awkwardness» and the Symmetry in the Frame of 12 Tones: an Analytic Approach // The Musical Quarterly. 65. № 2.
- Стенографический отчет 1948а:** Совещание деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б). — М.: Правда.
- Стенографический отчет 1948б:** Первый всесоюзный съезд советских композиторов. Стенографический отчет. — М.: Издание Союза советских композиторов СССР.
- Стенографический отчет 1948в:** О положении дел в биологической науке. Стенографический отчет Сессии Всесоюзной академии сельскохозяйственных наук им. В. И. Ленина 31 июля — 7 августа 1948 г. — М.: Сельхозгиз.
- Стивенсон 1982:** Stevenson R. The Piano Music // Shostakovich: the Man and His Music / Ed. by Ch. Norris. — Boston; London: Marion Boyars.
- Стравинский 1971:** Стравинский И. Диалоги. — Л.: Музыка.
- Стравинский 1973:** Фрагменты из диалогов И. Стравинского с Р. Крафтом // И. Ф. Стравинский. Статьи и материалы. — М.: СК.
- Суслин 1996:** Суслин В. Музыка духовной независимости: Галина Устольская // Музыка из бывшего СССР. Сб. статей. Вып. 2. — М.: Композитор.
- Тараканов 1976:** Тараканов М. Музыкальный театр Альбана Берга. — М.: СК.

- Тарускин 1989:** Taruskin R. The Opera and the Dictator: the Peculiar Martyrdom of Dmitri Shostakovich // The New Republic. 1989, March 20th.
- Тарускин 1995:** Taruskin R. Public Lies and Unspeakable Truth. Interpreting Shostakovich's Fifth Symphony // Shostakovich Studies / Ed. by D. Fanning. — Cambridge University Press.
- Тарускин 1997:** Тарускин Р. Факсимильное издание Седьмой // МА. 1997. № 4.
- Тевосян 1976:** Тевосян А. Седьмой квартет Д. Шостаковича. К вопросу о связи структуры лада и тематизма // Вопросы музыкального анализа. Сб. трудов. Вып. 28. — М.: ГМПИ им. Гнесиных.
- Тевосян 1997:** Тевосян А. Художник парадоксального времени // МА. 1997. № 4.
- Томпакова 1964:** Томпакова О. Иван Иванович Дзержинский. Очерк жизни и творчества. — Л.: Музыка.
- Топоров 1993:** Топоров В. Петербург и петербургский текст русской литературы // Метафизика Петербурга. — СПб.: Эйдос.
- Трофимова 1979:** Трофимова М. Историко-философские вопросы гностицизма. — М.: Наука.
- Уваров 1993:** Уваров М. Метафизика смерти в образах Петербурга // Метафизика Петербурга. — СПб.: Эйдос.
- Уилсон 1994:** Wilson E. Shostakovich: a Life Remembered. — London: Faber & Faber.
- Уэллетт 1981:** Ouellette F. Edgard Varèse. — New York: Da Capo Press.
- Фадеев 1959:** Фадеев А. За тридцать лет. Избранные статьи, речи и письма о литературе и искусстве. — М.: СП.
- Федоров 1976:** Федоров Г. Вокруг и после «Носа» // СМ. 1976. № 9.
- Федосова 1980:** Федосова Э. Диатонические лады в творчестве Д. Шостаковича. — М.: СК.
- Фере 1934:** Фере В. Несколько мыслей в связи со второй годовщиной постановления ЦК о перестройке художественных организаций // СМ. 1934. № 5.
- Фойхтнер 1986:** B. Feuchtner. «Und Kunst geknebelt von der groben Macht». Dimitri Schostakowitsch. Künstlerische Identität und staatliche Repression. — Frankfurt am Main: Sender.
- Фрид 1991:** Фрид Г. 30-е годы. Консерватория. Н. С. Жияев // СМ. 1991. № 3.
- Фэй 1995:** Fay L. E. From *Lady Macbeth* to *Katerina*. Shostakovich's Versions and Revisions // Shostakovich Studies. Ed. by D. Fanning. — Cambridge University Press.
- Фэй 1996a:** Fay L. E. The Composer Was Courageous, But Not as Much as in Myth // The New York Times. 1996, April 14 (Arts and Leisure, p. 27, 32).
- Фэй 1996b:** Фэй Л. Э. Шостакович, ЛАСМ и Асафьев // Д. Д. Шостакович. Сб. статей к 90-летию со дня рождения. — СПб.: Композитор.
- Фэй 2000:** Fay L. E. Shostakovich. A Life. — Oxford University Press.
- Фэннинг 1989:** Fanning D. The Breath of the Symphonist. Shostakovich's Tenth. — London: Royal Musical Association.
- Фэннинг 1995:** Fanning D. Leitmotif in *Lady Macbeth* // Shostakovich Studies / Ed. by D. Fanning. — Cambridge University Press.
- Фэннинг 1996:** Фэннинг Д. Лейтмотив в «Леди Макбет Мценского уезда» // Д. Д. Шостакович. Сб. статей к 90-летию со дня рождения. — СПб.: Композитор.
- Хармс 1991:** Хармс Д. Горло бредит бритвою. Случаи, рассказы, дневниковые записи. — М.: Глагол, 1994.
- Хархута 1989:** Хархута И. К вопросу о тональности в опере Шостаковича «Нос» // Проблемы музыкальной науки. Вып. 7. — М.: СК.



- Хачатурян 1953:** Хачатурян А. О творческой смелости и вдохновении // СМ. 1953. № 11.
- Хачатурян 1954:** Хачатурян А. Правда о советской музыке и советском композиторе // СМ. 1954. № 4.
- Хачатурян 1961:** Хачатурян А. Несколько мыслей о Прокофьеве // С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания. Изд. 2-е, доп. — М.: Гос. муз. издательство.
- Хентова 1975:** Хентова С. Молодые годы Шостаковича. Кн. 1. — Л.; М.: СК.
- Хентова 1985:** Хентова С. Шостакович. Жизнь и творчество. Т. 1. — Л.: СК.
- Хентова 1986:** Хентова С. Шостакович. Жизнь и творчество. Т. 2. — Л.: СК.
- Хентова 1993:** Хентова С. Удивительный Шостакович. — СПб.: Вариант.
- Хентова 1996а:** В мире Шостаковича / Составление и комментарии С. М. Хентовой. — М.: Композитор.
- Хентова 1996б:** Хентова С. Шостакович. Жизнь и творчество. Т. 1 и 2. — М.: Композитор.
- Хитоцуянаги 1997:** Хитоцуянаги Ф. Новый лик Двенадцатой // МА. 1997. № 4.
- Хо и Феофанов 1998:** Shostakovich Reconsidered / Written and edited by Allan B. Ho and Dmitry Feofanov. With an Overture by Vladimir Ashkenazy. — London: Toccata Press.
- Холопов 1967:** Холопов Ю. Современные черты гармонии Прокофьева. — М.: Музыка.
- Холопов 1997а:** Холопов Ю. Лады Шостаковича. Структура и систематика // Шостаковичу посвящается. Сб. статей к 90-летию композитора (1906—1996). — М.: Композитор.
- Холопов 1997б:** Холопов Ю. Новая гармония: Стравинский, Прокофьев, Шостакович // Русская музыка и XX век. — М.: ГИИ Министерства культуры.
- Холопов и Ценова 1993:** Холопов Ю., Ценова В. Эдисон Денисов. — М.: Композитор.
- Холопова 1971:** Холопова В. Н. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века. — М.: Музыка.
- Холопова и Рестаньо 1996:** Холопова В., Рестаньо Э. София Губайдулина. — М.: Композитор.
- Хренников 1949:** Хренников Т. Творчество композиторов и музыковедов после Постановления ЦК ВКП(б) об опере «Великая дружба» // СМ. 1949. № 1.
- Хренников 1994:** Так это было. Тихон Хренников о времени и о себе. — М.: Музыка.
- Хубов 1936:** Хубов Г. Мяковский и его 15-я симфония // СМ. 1936. № 1.
- Хубов 1938:** Хубов Г. 5-я симфония Д. Шостаковича // СМ. 1938. № 3.
- Цуккерман 1983:** Цуккерман В. Под критическим углом зрения // Музыкальный современник. Вып. 4. — М.: СК.
- Черкашина 1971:** Черкашина М. Социально-психологическая трагедия // СМ. 1971. № 6.
- Чугаев 1986:** Чугаев А. О музыковедческом наследии Г. И. Литинского // СМ. 1986. № 6.
- Чудакова 1988:** Чудакова М. Жизнеописание Михаила Булгакова. — М.: Книга.
- Чуковская 1997:** Чуковская Л. Записки об Анне Ахматовой. В 3 т. — М.: Согласие.
- Чулаки 1994:** Чулаки М. Я был директором Большого театра. — М.: Музыка.
- Ш. 1924:** Ш. Композитор-комсомолец // Музыкальная новь. 1924. № 8.
- Шафаревиц 1990:** Шафаревиц И. Время Шостаковича // Слово. 1990. № 10.
- Шахназарова 1984:** Шахназарова Н. Хачатурян // Музыка XX века. Очерки. Ч. 2: 1917—1945. Кн. 4. — М.: Музыка.

- Шварц 1983:** Schwarz B. Music and Musical Life in Soviet Russia. — Bloomington: Indiana University Press.
- Шварц 1990:** Шварц Е. Живу беспокойно... Из дневников. — Л.: СП.
- Шебалин 1975:** Шебалин В. Я. Литературное наследие. Воспоминания. Переписка. Статьи. Выступления. — М.: СК.
- Шимак-Рейфер 1994:** Шимак-Рейфер Я. В поисках источников платоновской прозы // Новое литературное обозрение. № 9.
- Шнитке 1966:** Шнитке А. Заметки об оркестровой полифонии в Четвертой симфонии Д. Д. Шостаковича // Музыка и современность. Вып. 4. — М.: Музыка.
- Шнитке 1973:** Шнитке А. Парадоксальность как черта музыкальной логики Стравинского // И. Ф. Стравинский. Статьи и материалы. — М.: СК.
- Шостакович 1930:** [Н. М.: Д. Шостакович]. Почему «Нос»? // Рабочий и театр. 1930. № 3.
- Шостакович 1931а:** [Шостакович Д.]. Автор о музыке балета // Золотой век. — Л.: ГИХЛ.
- Шостакович 1931б:** Шостакович Д. Декларация обязанностей композитора // Рабочий и театр. 1931. № 31.
- Шостакович 1932:** Шостакович Д. Трагедия-сатира // Советское искусство. 1932, 16 октября.
- Шостакович 1933а:** Шостакович Д. Советская музыкальная критика отстаёт // СМ. 1933. № 3.
- Шостакович 1933б:** [Шостакович Д.]. «Екатерина Измайлова». Автор об опере // Советское искусство. 1933, 3 декабря.
- Шостакович 1934а:** Шостакович Д. Мое понимание «Леди Макбет» // «Леди Макбет Мценского уезда». Опера Д. Д. Шостаковича. — Л.: Государственный Академический Малый оперный театр.
- Шостакович 1934б:** Шостакович Д. О моей опере // Дмитрий Шостакович. Катерина Измайлова. <...> К постановке в государственном музыкальном театре имени народного артиста Республики В. И. Немировича-Данченко. — М.: Гос. муз. издательство.
- Шостакович 1936:** Шостакович Д. О «Тихом Доне» И. Дзержинского // Вечерняя Москва. 1936, 5 января.
- Шостакович 1938а:** Шостакович Д. Моя работа над Ленинской симфонией // Литературная газета. 1938, 20 сентября.
- Шостакович 1938б:** Новые работы композитора Д. Шостаковича // Известия. 1938, 29 сентября.
- Шостакович 1947:** Беседа с Д. Д. Шостаковичем // Вечерний Ленинград. 1947, 29 августа.
- Шостакович 1949а:** В защиту мира и культуры. [Выступление Д. Д. Шостаковича на Всеамериканском конгрессе деятелей науки и культуры в защиту мира. Март 1949 года.] // СМ. 1949. № 5.
- Шостакович 1949б:** Шостакович Д. Путевые заметки // Там же.
- Шостакович 1955:** Шостакович Д. Беседа с молодыми композиторами // СМ. 1955. № 10.
- Шостакович 1956а:** Шостакович Д. Ответ американскому музыкальному критику // СМ. 1956. № 3.
- Шостакович 1956б:** Шостакович Д. Думы о пройденном пути // СМ. 1956. № 9.
- Шостакович 1962:** Шостакович Д. Моя alma mater // СМ. 1962. № 9.
- Шостакович 1976:** Последнее интервью Шостаковича // Музыкальная жизнь. 1976. № 17.
- Шостакович 1980:** Д. Д. Шостакович о времени и о себе / Сост. М. Яковлев. — М.: СК.

- Шостакович 1982:** «...Это был замечательный друг». Из писем Д. Д. Шостаковича к В. Я. Шебалину (публикация А. Шебалиной) // СМ. 1982. № 7.
- Шостакович 1997а:** «Хорошо было бы не думать ни о хлебе насущном, ни о чем, а только заниматься любимым делом...» Из писем Д. Д. Шостаковича Б. Л. Яворскому (публикация С. Мартыновой и Т. Бахрах) // МА. 1997. № 4.
- Шостакович 1997б:** Из писем Д. Д. Шостаковича [Л. Т. Атовмьяну] (публикация К. Баласанян) // Там же.
- Шостакович—Гликман 1993:** Письма к другу. Дмитрий Шостакович — Исааку Гликману. — М.: DSCN; СПб.: Композитор.
- Шостакович—Тищенко 1997:** Письма Дмитрия Дмитриевича Шостаковича Борису Тищенко. С комментариями и воспоминаниями адресата. — СПб.: Композитор.
- Шульгин 1998:** Шульгин Д. Признание Эдисона Денисова. — М.: Композитор.
- Эпштейн 1987:** Epstein D. Beyond Orpheus. Studies in Musical Structure, 2nd ed. — Oxford; New York: Oxford University Press.
- Эпштейн 1995:** Эпштейн М. После карнавала, или вечный Веничка // Ерофеев В. Оставьте мою душу в покое. — М.: АО «Х. Г. С.».
- Эткинд 1998:** Эткинд А. Хлыст. Секты, литература и революция. — М.: Новое литературное обозрение.
- Юдин 1983:** Юдин Г. «...Ваша работа для меня событие на всю жизнь» // СМ. 1983. № 6.
- Юдина 1978:** Юдина М. Статьи. Воспоминания. Материалы. — М.: Музыка.
- Якубов 1990:** Якубов М. Служитель музыки // СМ. 1990. № 5.
- Якубов 1996а:** Якубов М. «Золотой век»: подлинная история премьеры // Д. Д. Шостакович. Сб. статей к 90-летию со дня рождения. — СПб.: Композитор.
- Якубов 1996б:** М. Якубов. «Болт» — неизвестный балет Д. Д. Шостаковича // Шостакович Дмитрий. Болт <...> Переложение для фортепиано автора. — [М.]: DSCN.
- Ямпольский 1998:** Ямпольский М. Беспамятство как исток (читая Хармса). — М.: Новое литературное обозрение.
- Янковский 1930:** Янковский М. «Нос» в Малом оперном театре // Рабочий и театр. 1930. № 5.
- Янковский 1931:** Янковский М. Кто против — единогласно. Открытое письмо Д. Шостаковичу // Рабочий и театр. 1931. № 32—33.
- Ярустовский 1954:** Ярустовский Б. Десятая симфония Д. Шостаковича // СМ. 1954. № 4.
- Ясперс 1997:** Ясперс К. Общая психопатология. — М.: Практика.

## УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН И МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

- Абрамян, Левон Амаякович 69, 439  
 Абрахам, Джералд 68, 185, 197, 439  
 Августин, Аврелий (святой Августин) 15  
 Авдеева, Л. 434  
 Авербах, Леопольд Леонидович 168  
 Аверинцев, Сергей Сергеевич 32, 185, 439  
 Аз, Моник 325  
 Айвз, Чарлз 59, 347  
     «Вопрос, оставшийся без ответа» 325  
     «Звуковые пути» 60  
 Акимов, Николай Павлович 103, 412, 413, 416  
 Александров, Александр Васильевич 219  
     «Священная война» 199, 267  
 Александров, Анатолий Николаевич 25, 37, 135, 158, 267, 410, 439  
 Александров, Георгий Федорович 262  
 Александров, Григорий 425  
 Альбенис, Исаак  
     «Гранада» 301  
 Альтман, Натан Исаевич 419  
 Амиров, Фикрет Мешади Джамиль оглы 292  
 Анненков, Юрий Павлович 56  
 Аносов, Николай Павлович 430  
 Антонов-Саратовский, В. 98  
 Апетян, Заруи Апетовна 141  
 Аполлинер, Гийом 372, 378, 380, 381, 383, 384, 436  
 Апостолов, Павел Иванович 20, 322, 323, 325, 436, 440  
 Арановский, Марк Генрихович 33, 162, 183, 184, 195, 375, 384, 392, 393, 400, 440  
 Аренков, Н. 103  
 Аристотель 351  
 Аркадьев, Михаил Александрович 185  
 Арнштам, Лео Оскарович 136, 275, 342, 364, 406, 415, 417, 421, 432, 436  
 Арутюнян, Александр Григорьевич 292  
 Асафьев, Борис Владимирович 23, 37, 48, 141, 153, 160, 270, 272—275, 407, 410, 424, 440, 450  
 Атовмьян, Левон Тадевосович 49, 100, 136, 157, 160, 227, 411, 420, 440, 453  
 Афиногенов, Александр Николаевич 156, 416  
 Ахматова (Горенко), Анна Андреевна 155, 176, 178, 179, 260, 261, 274, 276, 286, 295, 330, 332, 447, 451  
 Ашкенази, Владимир Давидович 293, 451  
 Бабаджанян, Арно Арутюнович 292  
 Багрицкий (Дзюбин), Эдуард Георгиевич 55  
 Баева, Алла Александровна 28, 440  
 Бакши, Людмила 19, 440  
 Баланчивадзе, Андрей Мелитонович 49, 50, 440  
 Бальзак, Оноре де 414  
 Барсова, Инна Алексеевна 8, 22, 47, 52, 73, 78, 140, 146, 160, 177, 181, 184, 410, 440  
 Барт, Ролан 36, 441  
 Барток, Бела 325, 369, 392  
     «Музыка для струнных, ударных и челесты» 194  
     «Чудесный мандарин» 147  
 Баршай, Рудольф Борисович 436—438  
 Барышев, Н. 410  
 Батурин, Александр Иосифович 418, 419  
 Бах, Иоганн Себастьян 177, 193, 200, 206, 215, 298, 301, 403, 425  
     «Гольдберг-вариации» 306

- Жига из Партиты BWV 830 170  
«Хорошо темперированный клавир» 298, 303  
Чакона 176
- Безансон, Ален 19
- Безыменский, Александр Ильич 54, 55, 59, 62, 63, 65, 69, 98, 99, 101, 409, 411
- Беккер, Пауль 247
- Белецкий, И. 441
- Белинков, Аркадий Викторович 9, 138, 416, 441
- Белый, Андрей (Бугаев Борис Николаевич) 31, 79, 441
- Белый, Виктор Аркадьевич 138
- Беляев, Виктор Михайлович 23
- Берберова, Нина Николаевна 161, 441
- Берг, Альбан 273, 325, 449  
«Воцшек» 81, 86, 239, 409  
Концерт для скрипки с оркестром 280, 403  
«Лулу» 110, 127, 132, 379
- Бергсон, Анри 274
- Бердяев, Николай Александрович 28, 441
- Берлиоз, Гектор 162, 166  
«Фантастическая симфония» 181
- Бернандт, Григорий Борисович 261
- Бернштейн, Леонард 182, 325
- Бетховен, Людвиг ван 5, 6, 71, 143, 172, 177, 193, 195, 200, 204, 236, 240, 249, 269, 308, 310, 341, 366, 396, 397, 403, 418, 419, 421, 422, 425, 426, 438, 448  
Большая fuga соч. 133 170, 172, 336
- Вариации для фортепиано соч. 34 232
- Вариации для фортепиано соч. 35 232
- Вариации на вальс Диабелли соч. 120 232, 306
- Симфония № 9 68, 177, 201, 253
- Соната для фортепиано № 5 соч. 10 № 1 206
- Соната для фортепиано № 14 соч. 27 № 2 («Лунная») 214, 403, 404
- Соната для фортепиано № 17 соч. 31 № 2 392
- Соната для фортепиано № 26 соч. 81a 33
- Соната для фортепиано № 29 соч. 106 («Hammerklavier») 140, 177, 407
- Соната для фортепиано № 30 соч. 109 231, 232
- Соната для фортепиано № 31 соч. 110 403
- Струнный квартет № 15 соч. 132 250
- Струнный квартет № 16 соч. 135 22, 44, 392  
«Эгмонт» 217
- Бёрнс, Роберт 227, 256
- Бизе, Жорж 180  
Симфония До мажор 40, 44
- Бинсвангер, Людвиг 11, 441
- Блажков, Игорь 143, 434, 435
- Блантер, Матвей Исаакович 267
- Блок, Александр Александрович 31, 72, 79, 84, 166, 217, 366, 367, 371, 376, 382, 383, 435
- Бобровский, Виктор Петрович 39, 180, 190, 197, 216, 248, 250, 276, 290, 296, 314, 382, 441
- Бобышов, М. 415
- Богачева, Ирина Петровна 397, 437, 438
- Богданов, Александр 35, 330
- Богданова, Алла Владимировна 103, 130, 220, 225, 274, 441
- Богданов-Березовский, Валериан Михайлович 123, 137, 147, 189, 406, 407, 424, 441
- Богословский, Никита Владимирович 261
- Бодлер, Шарль 400
- Болотников, Иван 141
- Бондаренко 268
- Борисов, А. 431
- Борисовский, Вадим Васильевич 422, 436
- Бородин, Александр Порфирьевич 205  
«Князь Игорь» 187
- Брамс, Иоганнес 378  
Хоральные прелюдии соч. 122 398  
«Четыре строгих напева» 398
- Брандт, А. 46, 367
- Браудо, Евгений Максимович 150
- Браун, Иоахим 34, 246, 286, 287, 289—291, 302, 441
- Брентано, Клеменс 371, 372, 378, 384

- Брик, Осип Максимович 141  
 Бриттен, Бенджамин 374, 432, 436, 448  
     «Военный реквием» 374, 384  
 Бродерсен, Ю. 100, 441  
 Бродский, Иосиф Александрович 28, 31, 352, 441  
 Бродский, Исаак Израилевич 55  
 Брукнер, Антон 172, 173, 177, 314, 364, 449  
     Симфония № 4 («Романтическая») 181  
     Симфония № 9 170  
 Бруни, Георгий 406  
 Брюир, Жозе 161, 442  
 Бубенникова, Лариса Константиновна 81, 442  
 Будяковский, Андрей Евгеньевич 138, 442  
 Булгаков, Михаил Афанасьевич 139, 209, 278, 451  
 Бурлак, И. 410  
 Бэлза, Игорь Федорович 272  
     Симфония № 2 261  
 Вагнер, Рихард 177, 238, 344, 393—396  
     «Валькирия» 392  
     «Гибель богов» («Закат богов») 238, 343, 392, 395  
     «Золото Рейна» 60, 136, 154, 181, 238  
     «Кольцо нибелунга» 22, 136, 238, 336, 392, 395  
     «Лоэнгрин» 57  
     «Майстерзингеры» 176, 238, 294  
     «Тристан и Изольда» 392  
 Вайль, Петр 352, 442  
 Вайнберг, Мечислав (Моисей) Самуилович 324, 421, 434  
     Симфониетта 288  
 Вайнонен, Василий Иванович 100, 412  
 Вакман, Софья Борисовна 437  
 Валери, Поль 385  
 Валькова, Вера Борисовна 150, 153, 201—203, 206, 210, 442  
 Вальтер (Шлезингер), Бруно 409  
 Ванслов, Виктор Владимирович 324  
 Варади, Юлия 372  
 Варез, Эдгар 51, 52, 59, 147  
     «Аркана» 147  
     «Гиперпризма» 51  
     «Ионизация» 82  
 Васильев, Сергей Александрович 264  
 Васильев-Буглай, Дмитрий Степанович 63  
 Васильевы, Георгий Николаевич и Сергей Дмитриевич («братья Васильевы») 142, 417  
 Вахтангов, Евгений Багратионович 103, 274, 413, 414  
 Введенский, Александр Иванович 19, 80—82, 209, 442  
 Вебер, Карл Мария фон  
     «Вольный стрелок» 22, 42, 43, 392  
 Веберн, Антон фон 172, 309, 317, 325, 442  
 Веприк, Александр Моисеевич 57, 166, 190, 442  
 Верстовский, Алексей Николаевич  
     «Аскольдова могила» 187  
 Вишневская, Галина Павловна 169, 341, 364, 367, 431—433, 435, 436, 442  
 Владимиров, Евгений Николаевич 436  
 Власов, Владимир Александрович 273  
 Воеводин, В. 412  
 Волков, Анатолий Исаакович 44  
 Волков, Соломон Моисеевич 6, 7, 318, 442  
 Волконский, Андрей Михайлович 360, 442  
     Musica stricta 326  
     Струнный квартет 326  
     «Сюита зеркал» 326  
 Вольф, Гуго  
     «Прощай!» 33—35  
 Ворошилов, Климент Ефремович 274  
 Вуд, Генри 199, 420  
 Вышнеградский, Иван Александрович 36  
 Габричевский, А. 373  
 Гайдн, Йозеф 172, 251, 253, 257  
     «Лондонские симфонии» 172, 251  
     «Оксфордская симфония» 172  
     «Парижские симфонии» 172  
     Симфония № 100 («Военная») 252  
 Галилей, Галилео 363  
 Галинин, Герман Германович 421  
 Гарсиа Лорка, Федерико 371, 374, 377, 383, 384, 436  
 Гаук, Александр Васильевич 66, 411—413  
 Гачев, Георгий Димитрович 104, 442  
 Гегель, Фридрих 5

- Гедике, Александр Федорович  
Симфония № 3 38
- Гейне, Генрих 11, 79, 334
- Гелескул, Анатолий 372
- Гельдерлин, Фридрих 168, 244, 245
- Гендель, Георг Фридрих  
Сюита для клавира соль минор 235
- Гендельштейн, А. 414
- Генис, Александр 352, 442
- Герасимов, Сергей Аполлинариевич 277, 278, 424
- Гершкович, Филипп Моисеевич 39, 442
- Гершов, Соломон Моисеевич 246
- Герштейн, Эмма Григорьевна 330, 442
- Гете, Иоганн Вольфганг 16, 81
- Гилельс, Эмиль Григорьевич 299
- Гинзбург, Лидия Яковлевна 10, 19, 85, 95, 133, 155, 276, 404, 442
- Гладковский, Арсений Павлович 103
- Глазунов, Александр Константинович 44, 406, 417
- Глан, Н. 412
- Глебов, М. 389, 442
- Гливенко, Татьяна Ивановна 33, 407
- Гликман, Исаак Давыдович 49, 55, 112, 121, 131, 147, 148, 156, 162, 199, 227, 233, 245, 253, 275, 283, 287, 324, 341—344, 346—348, 352, 353, 357, 358, 361, 362, 364, 371, 372, 395—397, 399, 405, 412, 416, 420, 429, 431, 453
- Глинка, Михаил Иванович 114, 183, 434, 435  
«Жизнь за царя» 187
- Глиэр, Рейнгольд Морицевич 98, 160, 261, 265, 408  
«Красный мак» 100
- Гляссер, Игнатий Альбертович 405
- Гляссер, Ольга 405
- Гмырев, А. 426
- Гмыря, Борис Романович 429
- Гнесин, Михаил Фабианович 25, 34, 59, 175, 246, 249, 270, 272, 274, 442, 444  
«Симфонический монумент 1905—1917» 57, 58
- Гоголь, Николай Васильевич 25, 28, 31, 76, 78—82, 86, 87, 89, 92, 219—223, 226, 227, 321, 396, 404, 410, 420, 447
- Гозенпуд, Абрам Акимович 36, 125, 210, 442
- Гойовы, Детлеф 59, 82, 93, 150, 305, 442
- Гольденвейзер, Александр Борисович 269
- Голянек, Рышард Даниэль 296, 442
- Горбатов, Дмитрий 267, 443
- Горбенко, А. 99, 411
- Городецкий, Сергей Митрофанович 187
- Городинский, Виктор Маркович 106, 443
- Горький, Максим (Пешков Алексей Максимович) 90, 135, 139, 166, 416, 419, 425
- Григ, Эдвард 35  
«Сюита из времен Гольберга» 197
- Григорьев, Лев Григорьевич 274, 443
- Григорьева, Галина Владимировна 77, 443
- Гринберг (Сокольский), Маттиас Маркович 61, 167, 443
- Громадский, Виталий Александрович 433, 434
- Губайдулина, София Асгатовна 353, 451
- Гулд, Гленн 325
- Гуссерль, Эдмунд 5
- Давиденко, Александр Александрович 101, 166, 332, 333, 362, 445  
«На десятой версте» 332, 433, 434  
«Улица волнуется» 332, 433, 434
- Дальхауз, Карл 51
- Данилевич, Лев Васильевич 323, 352, 443
- Данте Алигьери 16, 81, 373, 402
- Данузер, Герман 197, 443
- Дебюсси, Клод Ашиль 67, 321, 360, 443, 447  
«Облака» 22, 319  
«Пеллеас и Мелизанда» 88
- Дейнека, Александр Александрович 55
- Дельсон, Виктор Юльевич 54, 144, 230, 231, 301, 443
- Денисов, Эдисон Васильевич 42, 67, 82, 145, 146, 259, 280, 281, 360, 424, 443, 451, 453  
«Живопись» 280  
Концерт для виолончели с оркестром 280  
«Ода» для кларнета, фортепиано и ударных 280  
«Романтическая музыка» 280
- Дешевов, Владимир Михайлович 75  
«Лед и сталь» 57

«Рельсы» 54

Джамбул (Джабаев) 191

Дзержинский, Иван Иванович 269, 275,  
324, 450

«Тихий Дон» 137—139, 274, 442,  
452

Диабелли, Антонио 232, 306

Димитрин, Юрий Георгиевич 112, 114,  
115, 134, 135, 443

Дитрих, Альберт 378

Дмитриев, Владимир Владимирович  
411, 412, 414, 415

Добрушин, Иезекеиль Моисеевич 286,  
287

Добужинский, Мстислав Валерианович  
56

Добычин, Леонид Иванович 142

Довженко, Александр Петрович 424

Довлатов, Сергей Донатович 13, 352,  
443

Должанский, Александр Наумович 143,  
229, 290, 301, 302, 305, 306, 380, 424,  
443

Доливо, Анатолий Леонидович 99

Долматовский, Евгений Аронович 292,  
295, 326, 387, 425—429, 436

Долуханова, Зара Александровна 287,  
428, 430

Домбровский, Юрий Осипович 19, 186

Дорлиак, Нина Львовна 287, 428

Достоевский, Федор Михайлович 11, 23,  
28—31, 84, 210, 327, 387, 402, 438

Дранишников, Владимир Александрови-  
ч 71, 125

Дрейфус, Альфред 354—356

Дрессель, Эрвин 180, 410

Дроздов, Анатолий Николаевич 37, 50,  
58, 444

Друбек-Майер, И. 19, 444

Дружинин, Федор Серафимович 438,  
444

Друскин, Михаил Семенович 48, 81, 134,  
142, 143, 173, 174, 342, 424, 444

Друскин, Яков Семенович 81

Дудинцев, Владимир 339

Дунаевский, Исаак Осипович 144, 160,  
186, 189, 261, 267, 412

Евлахов, Орест Александрович 416

Евтушенко, Евгений Александрович  
348—354, 358, 359, 363, 432, 434

Егоров, А. 408

Елагин, Юрий Борисович 99, 158, 169,  
186, 444

Ельцин, Сергей Витальевич 431, 432

Еней Е. 435

Ермаков, Иван 321

Ерофеев, Венедикт Васильевич 17—19,  
36, 95, 245, 453

Есенин, Сергей Александрович 58, 124

Жданов, Андрей Александрович 136,  
260, 262—264, 266—270, 276, 279, 283,  
334, 415, 423

Желобинский, Валерий Викторович 140,  
141, 444

«Именины» 141, 444

«Камаринский мужик» 141

Животов, Алексей Семенович

«Фрагменты для нонета» 75

Жиляев, Николай Сергеевич 37, 157,  
158, 444, 450

Житомирский, Даниэль Владимирович  
98, 99, 189, 251, 257, 272, 424, 444

Жук, Исаак Абрамович 188

Заболоцкий, Николай Алексеевич 19,  
80, 209, 442

Задерацкий, Всеволод Всеволодович  
300, 301, 305, 444

Зак, Владимир Ильич 246, 444

Закс, А. 431

Замятин, Евгений Иванович 76, 80, 410

Зарубин, Ю. 389, 442

Заславский, Давид Иосифович 138

Захаров, Владимир Григорьевич 269,  
270, 272, 275, 299

Зинькевич, Елена Сергеевна 103, 444

Златогоров, Павел Борисович 136, 444

Золотарев, Н. 437

Зошенко, Михаил Михайлович 19, 65,  
73, 209, 260, 274, 276, 410, 449

Иванов, Всеволод Вячеславович 55

Иванов, Георгий Владимирович 31, 444

Иванов, Константин Константинович  
346, 427, 433

Иванов-Борецкий, Михаил Владимиро-  
вич 50, 444

Ивановский, Александр Викторович 99

Ивановский, В. 425

Ивашкевич, Ярослав 48



- Ивашкин, Александр Васильевич 274, 444
- Ивенс, Йорис 428
- Игумнов, Константин Николаевич 99
- Иконников, Алексей Александрович 23, 264, 272, 444
- Ионин, Георгий 76, 410
- Иохельсон, В. 147, 444
- Исаакян, Аветик (Саакович) 228
- Исаковский, Михаил Васильевич 269
- Искандер, Фазиль Абдулович 198
- Йоахим, Йозеф 378
- Кабалевский, Дмитрий Борисович 6, 48, 98, 188, 261, 270, 271, 298, 324, 423, 425, 429, 437, 444  
«Мастер из Кламси» 187
- Каверин, Вениамин Александрович 142, 276, 444
- Казелла, Альфредо 47
- Кайнова, Маргарита Андреевна 429
- Калатозов, Михаил Константинович 429
- Канделаки, Владимир Аркадьевич 431
- Каплан, Эммануил Иосифович 100, 412
- Карагичева, Людмила Владимировна 287, 312, 347, 396, 444
- Караев, Кара Абульфаз оглы 287, 292, 312, 324, 332, 395, 421, 437, 444  
«Тропою грома» 325, 347
- Караманов, Алемдар Сабитович 326
- Карамзин, Николай Михайлович 28
- Караян, Герберт фон 317, 436
- Карбузицкий, Владимир 138, 444
- Карельских, К. 431
- Карп, Поэль 334
- Карпендер, Эллон Д. 229, 445
- Катаев, Валентин Петрович 249
- Катаев, Виталий 352, 445
- Кауэлл (Коуэлл), Генри 54
- Кафка, Франц 86
- Квадри, Михаил Владимирович 406
- Келдыш, Юрий Всеволодович 331, 445
- Керженцев (Лебедев), Платон Михайлович 138
- Керман, Джозеф 7, 236, 445
- Кильчевский, В. И. 49, 99, 445
- Кипнис, Александр 418
- Кириллина, Л. В. 56, 445
- Киров (Костриков), Сергей Миронович 54, 263, 277, 329, 418, 431, 432
- Кирсанов, Семен Исаакович 65, 66, 69, 411
- Клемперер, Отто 416
- Климов, Михаил Георгиевич 408
- Климовицкий, Аркадий 285, 445
- Книппер, Лев Константинович 37, 269  
«Северный ветер» 57
- Кнушевицкий, Виктор Николаевич 417
- Кнушевицкий, Святослав Николаевич 298
- Коваль (Ковалев), Мариан Викторович 20, 156, 166, 185, 236, 270, 272, 275, 299, 445  
«Во глубине сибирских руд» из цикла «Пушкиниана» 156  
«Емельян Пугачев» 272
- Ковнацкая, Людмила Григорьевна 38, 445
- Коган, Григорий Михайлович 99
- Когоутек, Цтирад 162, 445
- Козинцев, Григорий Михайлович 156, 364, 410, 412, 414, 416, 417, 419, 422, 423, 427, 434, 437
- Козловский, А. 414
- Козловский, Осип Антонович  
«Гром победы, раздавайся» 85
- Кон, Феликс (Яковлевич) 98
- Кондрашин, Кирилл Петрович 166, 432—435
- Конисская, Мария 445
- Констан, Мариус 411
- Копелев, Лев Зиновьевич 447
- Корев, Симон Исаакович 50, 445
- Корелли, Арканджело 343
- Корнилов, Борис Петрович 158, 413
- Котляревский, Иван Петрович 84
- Коц, А. 426
- Кочетов, Всеволод 347
- Кравец, Нелли 320, 445
- Красин, Борис Борисович 63
- Крейн, Александр Абрамович 25, 37, 59, 188  
«Загмук» 57  
«Лауренсия» 187  
«Траурная ода» памяти Ленина 58
- Кремлев, Юлий Анатольевич 7, 20, 324, 445
- Креплин, Эберхард 127, 227, 445

Крылова, Сарра 37, 445  
Крюков, Андрей 145, 420, 445  
Кубацкий, Виктор Львович 414  
Кубе, Н. 406  
Кудинов, Михаил 372, 380  
Кузнецов, Алексей Александрович 263  
Куперен, Франсуа 343  
Курбатская, Светлана 366, 445  
Курчавов, Владимир 407, 408  
Кустодиев, Борис Михайлович 55, 406  
Кухарский, Василий Васильевич 325, 445  
Кшенек, Эрнст 325  
Кюхельбекер, Вильгельм Карлович 372, 383, 384, 436  
  
Лавренев, Борис Андреевич 55  
Лакан, Жак 208  
Лаул, Рейн Хейнрихович 7, 154, 169, 176, 445  
Лебедев, Поликарп Иванович 263, 267, 268, 272, 423  
Лебединский, Лев Николаевич 7, 56, 99, 106, 331—335, 445  
Левая, Тамара Николаевна 81, 251, 257, 445  
Левина, Зара Александровна 166  
Левитин, Юрий Абрамович 278, 299, 323, 416, 426  
Легар, Ференц (Франц)  
    «Веселая вдова» 206  
Леденев, Роман Семенович 326  
Лейе, Татьяна Евгеньевна 307, 446  
Лейэр, Франс 33, 166, 446  
Лензон, Виктор Маркович 57, 446  
Ленин (Ульянов), Владимир Ильич 7, 36, 47, 55, 57, 62—64, 166, 167, 191, 274, 330, 331, 345, 387, 402, 417, 432  
Леонкавалло, Руджеро  
    «Паяцы» 115  
Лермонтов, Михаил Юрьевич 417  
Лесков, Николай Семенович 13, 14, 72, 103, 107, 108, 110—112, 119, 121, 133, 274, 413, 446  
Ли, Роза 412, 446  
Ли, Филип 15, 446  
Либединский, Юрий Николаевич 333  
Ливанова, Тамара Николаевна 23, 276, 298, 446  
Лившиц, Бенедикт 401  
Лигети, Дьердь 59  
Линдлар, Генрих 162, 446

Липатов, В. 99  
Лист, Ференц (Франц) 48, 408  
    «Прелюды» 22  
    «Фауст-симфония» 367  
Литинский, Генрих Ильич 140, 141, 274, 448, 451  
    Сонаты для скрипки соло, виолончели соло, скрипки и виолончели 140  
Лобачев, Григорий Григорьевич 63  
Ломбарди, Лука  
    «Болезнь Дмитрия» 6  
Лопе де Вега, Феликс 187  
Лопухов, Федор Васильевич 100, 412, 414, 415  
Лотман, Юрий Михайлович 219, 224, 446  
Лукаш, Иван 14, 446  
Луков, Леонид Давыдович 261  
Луначарский, Анатолий Васильевич 36, 37, 97, 446  
Лысенко, Трофим Денисович 269  
Львов, Н. 99, 411  
Лэйтон, Роберт 316  
Люлли, Жан-Батист 343  
Лютославский, Витольд  
    «Вытканые слова» 374  
    Струнный квартет 368  
Лядов, Анатолий Константинович 41  
Лятошинский, Борис Николаевич 37  
  
Мазель, Лев (Лео) Абрамович 8, 40, 60, 128, 130, 163, 170, 171, 174, 178, 184, 196, 206, 229, 238, 240, 248, 272, 424, 446  
Майер, Кшиштоф 11, 18, 41, 42, 48, 71, 103, 138, 143, 158, 163, 164, 170, 215, 221, 228, 230, 245, 251, 270, 294, 322, 354, 358, 382, 384, 392, 396, 397, 402, 446  
Макарьев, И. С. 333  
Мак-Доналд, Иэн 6, 7, 18, 39, 65, 129, 143, 153, 169, 318, 446  
Максименков, Леонид 138, 157, 158, 160, 167, 416, 446  
Малер, Густав 22, 105, 106, 144, 146, 162, 173, 177, 193, 325, 440, 448, 449  
    «Песни об умерших детях» 39  
    «Песни странствующего подмастерья» 181

- «Песнь о земле» 67, 105, 178, 213, 319, 374
- Симфония № 1 («Титан») 150, 154, 181
- Симфония № 2 151, 194
- Симфония № 3 181
- Симфония № 4 39—42, 45, 71, 144, 173, 177, 192, 214, 256, 284, 296, 389, 390, 396
- Симфония № 5 39, 105
- Симфония № 7 194, 213, 214
- Симфония № 9 248
- Малков, Николай Петрович 39, 446
- Малолеткова, Алла 428
- Малышко, Андрей Самойлович 273
- Малько, Николай Андреевич 36, 54, 77, 407—410
- Мандельштам, Осип Эмильевич 31, 32, 159, 208, 404, 446
- Манухов, И. 435
- Мариенгоф, Анатолий Борисович 135, 418
- Марков, Алексей 351
- Марков, Павел Александрович 136, 446
- Маркс, Карл 166, 167, 412, 435
- Мартинов, Иван Иванович 272, 424
- Маршак, Самуил Яковлевич 227, 417
- Масленников, Алексей Дмитриевич 287, 428, 434
- Матковский, В. 419
- Маяковский, Владимир Владимирович 55, 124, 166, 191, 346, 347, 349, 410, 417
- Мдивани, Георгий Давидович 262, 267
- Медичи, Лоренцо 400
- Межиров, Александр 295
- Мейерхольд, Всеволод Эмильевич 80, 81, 142, 271, 409, 410, 442
- Мелик-Пашаев, Александр Шамильевич 136, 268, 415, 428
- Мендельсон (Мендельсон-Бартольди), Феликс 143, 191
- Октет для струнных 194
- «Сон в летнюю ночь» 194
- «Шотландская симфония» 181
- Мессиян, Оливье 274, 364
- «Двадцать взглядов на Младенца Иисуса» 325
- «И чаю воскресения из мертвых» 69
- «Пробуждение птиц» 60
- «Турангалила» 69
- «Хронохромия» 60
- Мессман, Владимир Львович 99
- Месхишвили, Эрна Петровна 215, 245, 298, 405, 447
- Метнер, Николай Карлович 36
- Мёрике, Эдуард 33
- Мёрфи, Эдуард 390, 391, 446
- Мийо, Дариус 47, 59
- Микеланджело Буонарроти 46, 154, 217, 376, 382, 387, 389—391, 438, 440
- Микоян, Анастас Иванович 136, 415
- Милютин, Юрий Сергеевич 299, 447
- Миц, Клементий Борисович 418
- Мирзоян, Эдуард Михайлович 292
- Митропулос, Димитриос 428, 429
- Михайлов, Лев Дмитриевич 433
- Михалков, Сергей Владимирович 425
- Михеева (Соллертинская), Людмила Викентьевна 190, 245, 248, 447
- Михоэлс (Вовси), Соломон Михайлович 288
- Молотов (Скрябин), Вячеслав Михайлович 137, 274, 429, 439
- Монтеверди, Клаудио
- «Жалоба Ариадны» 88
- Моор (Орлов), Дмитрий Стахивич 55
- Мордвинов, Борис Аркадьевич 414
- Мосолов, Александр Васильевич 25, 38, 48—54, 73, 74, 98, 148, 160, 185, 409, 410, 440, 448
- «Газетные объявления» 73—75
- «Герой» 77, 78
- «Завод» 50, 51, 160
- «Плотина» 49
- Соната для фортепиано № 1 38, 51, 52
- Соната для фортепиано № 2 38, 52
- Соната для фортепиано № 4 38, 52, 53
- Соната для фортепиано № 5 25, 38, 52, 53
- «Сталь» 50
- Моцарт, Вольфганг Амадей 177, 188, 194, 408
- «Волшебная флейта» 153
- «Дон Жуан» 16
- Концерт для двух фортепиано с оркестром 409
- Rondeau alla turca 243

Мравинский, Евгений Александрович  
157, 168, 182, 185, 191, 233, 252, 264,  
266, 276, 279, 292, 312, 346, 417, 418,  
420—425, 427, 428, 431, 432

Мунтян, Михаил 438

Мурадели, Вано Ильич 141, 262, 263,  
267, 268, 275, 277, 423

«Бухенвальдский набат» 263

«Великая дружба» 262—264, 267,  
269, 270, 277, 423, 430, 443, 451

«Вождю», поэма-кантата 263

«Гимн международного союза  
студентов» 263

«Журавли» 263

«Кантата о Сталине» 263

«Марш космонавтов» 263

«Москва—Пекин» 263

«Нас воля Сталина вела» 263

«Песня-здравница» 263

Симфония № 2 263

Симфония памяти Кирова 263

Торжественная увертюра к 50-ле-  
тию Молотова 263

Мусоргский, Модест Петрович 177, 334,  
417, 447

«Борис Годунов» 22, 62, 190, 402,  
418, 431

«Женитьба» 86, 87, 221

«Ночь на Лысой Горе» 177

«Песни и пляски смерти» 332,  
364, 373, 432, 433

«Прогулка» из «Картинок с вы-  
ставки» 205

«Рак» 75, 334

«Самуил Гольденберг и Шмуль»  
(«Два еврея, богатый и бед-  
ный») из «Картинок с вы-  
ставки» 290, 301

«Хованщина» 430—432

Мясковский, Николай Яковлевич 22—  
24, 49, 70, 98, 160, 185, 262, 267, 268,  
270—272, 276, 423, 444, 446—448

«Кремль ночью», кантата-но-  
ктюрн 264, 267

Концерт для скрипки с оркест-  
ром 188

Симфония № 6 21, 23—25, 38

Симфония № 7 38

Симфония № 10 25

Симфония № 12 («Колхозная») 160

Симфония № 13 25, 160

Симфония № 21 188

Симфония № 22 267

Симфония № 26 277

Набоков, Владимир Владимирович 28,  
78, 79, 201, 447

Набоков, Николас (Николай Дмитрие-  
вич) 278

Назирова, Эльмира 320

Найман, Анатолий Генрихович 179, 338,  
447

Небольсин, Василий Васильевич 56

Нейгауз, Генрих Густавович 99

Немирович-Данченко, Владимир Ива-  
нович 111, 116, 118, 121, 136, 274, 408,  
414, 433, 446, 452

Нестеренко, Евгений Евгеньевич 363,  
399, 435, 437, 438

Нестьев, Владимир 200

Нестьев, Израиль Владимирович 161,  
253, 261, 272, 276, 298, 447

Неусыхин, А. 382, 447

Никитина, Людмила Дмитриевна 53, 73,  
84, 447

Николаев, Леонид Владимирович 228,  
406, 420

Николаева (Тарасевич), Татьяна Пет-  
ровна 299, 301, 425—427, 447

Ницше, Фридрих 13, 16, 383

Новиков, Анатолий Григорьевич 267

Ноно, Луиджи 56, 445

Оборин, Лев Николаевич 188, 407—409,  
415

Обухов, Николай Борисович 36

Огарев, Николай 402

Оголевец, Алексей Степанович 262, 447

Ойстрах, Давид Федорович 188, 279,  
283, 298, 370, 415, 423, 424, 428, 429,  
435, 436, 442

Олейников, Николай Макарович 80, 81,  
89, 94, 402, 411

Олеша, Юрий Карлович 9, 415, 441

Онеггер, Артур 59

Опарин, Александр Иванович 278

Орджоникидзе, Гиви Шиоевич 352

Орджоникидзе, Серго (Григорий Конс-  
тантинович) 263, 447

- Орлов, Генрих Александрович 7, 146, 150, 153, 158, 177, 184, 194, 203, 205, 210, 213, 218, 243, 251—254, 313, 332, 447
- Орлова, Ранса 447
- Оруэлл, Джордж (Эрик Артур Блэр) 212, 447
- Остин, Уильям 44, 447
- Острецов, Александр Андреевич 23, 132, 140, 447, 448
- Острин, Л. 429
- Оуэн, Уилфред 374
- Павленко, Петр Андреевич 278
- Павлов, Николай Филиппович 141
- Пазовский, Арий Моисеевич 268
- Паисов, Юрий Иванович 230, 448
- Палмер, Тони 6, 332
- Паперный, Владимир 63, 106, 448
- Парин, Алексей 187, 448
- Пастернак, Борис Леонидович 12, 16, 139, 159, 198, 227, 276, 346
- Паунелл, Дэвид 6
- Пейсин, А. 103
- Пеккер, Г. 407
- Пельше, Роберт Андреевич 56, 448
- Пендереский, Кшиштоф 59  
Dies irae 374, 385
- Петров, А. А. 406
- Петров, Н. 412, 416
- Петров-Водкин, Кузьма Сергеевич 55
- Пильняк (Вогау), Борис Андреевич 159
- Пиотровский, Адриан Иванович 99, 105, 158, 412
- Писаренко, Галина 434
- Платек, Яков Моисеевич 274, 443
- Платонов, Андрей Платонович 19, 184, 209
- Покровский, Борис Александрович 77, 221, 268, 438
- Полевой (Кампов), Борис Николаевич 277
- Половинкин, Леонид Алексеевич 75, 267, 409, 410  
«Пролог» 50  
«Электрификация» 54
- Попов, Гавриил Николаевич 75, 140—142, 151, 185, 270, 271, 275—277, 409, 423, 441, 447, 448  
Септет (Камерная симфония) 142  
Симфония № 1 141, 142, 146—148, 168, 265
- Симфония № 2 («Родина») 142, 265, 267  
«Чапаев», музыка к фильму 142
- Попов, Георгий Михайлович 263
- Прейс, Александр Германович 76, 103, 107, 108, 221, 410, 413
- Проваторов, Геннадий Пантелеймонович 142, 146, 433
- Прокофьев, Сергей Сергеевич 27, 28, 32, 36, 37, 41, 44, 45, 48, 51, 70, 141, 143, 160—167, 194, 236, 252, 261, 267, 268, 270, 271, 273, 275—277, 332, 335, 409, 423, 427, 440, 442, 444, 447—449, 451  
«Александр Невский» 167, 187, 271  
«Война и мир» 187, 267  
Гавот из соч. 32 143  
«Здравица» 167, 271  
«Золушка» 164  
«Иван Грозный», музыка к фильму 261  
Кантата к 20-летию Октября 58, 165—168, 264  
Концерт для виолончели с оркестром 275  
Концерт для скрипки с оркестром № 2 161  
«На страже мира» 277  
«Обручение в монастыре» 188  
«Ода на окончание войны» 167, 264, 265  
«Повесть о настоящем человеке» 277  
Романсы на стихи А. Ахматовой 261  
«Ромео и Джульетта» 187, 271  
Симфония № 1 («Классическая») 44, 45, 164, 251—253  
Симфония № 2 147, 165  
Симфония № 3 165  
Симфония № 5 267, 271  
Симфония № 6 264, 267  
Симфония-концерт для виолончели с оркестром 275, 335  
«Скифская сюита» 147, 165  
Соната для виолончели и фортепиано 275, 335  
Соната для скрипки и фортепиано фа-минор 267  
Соната для фортепиано № 3 48

- Соната для фортепиано № 8 44,  
164  
«Стальной скок» 165, 167  
Увертюра на еврейские темы 165  
Протопопов, Владимир Васильевич 314  
Протопопов, Сергей Владимирович 37,  
51, 273  
Пудовкин, Всеволод Илларионович 55,  
261  
Пульчини, Франко 149, 206, 280, 368,  
389, 391, 448  
«Путь Октября», коллективная оратория  
ПРОКОЛЛ 166, 332, 433, 448  
Пушкин, Александр Сергеевич 28, 79,  
81, 156, 354, 363, 402, 404, 406, 416,  
418, 435  
Пишибышевский, Болеслав Станисла-  
вович 97, 98, 168, 448  
Пырьев, Иван Александрович 274  
Раабен, Лев Николаевич 371, 448  
Рабинович, Александр Семенович 142  
Рабинович, Давид Абрамович 183, 184,  
253, 448  
Рабинович, Исаак Моисеевич 414  
Рабинович, Николай Семенович 417  
Равель, Морис 325  
«Болеро» 200, 201, 203, 204, 209  
Радамский, Сергей 138, 448  
Радин, А. 426  
Радлов, Сергей 416  
Разин, Степан Тимофеевич 37  
Райнер, Фриц 418  
Ралей (Рэли), Уолтер 227  
Раппопорт, Герберт Морицевич 433  
Рассел, Бертран 274  
Рахлин, Натан Григорьевич 430  
Рахманинов, Сергей Васильевич 22, 35,  
36, 161, 307  
«Весенние воды» 341  
«Маргаритки» 35  
«Утро» 33  
Рахманова, Марина Павловна 265  
Рахмилевич, Л. 199  
Редепеннинг, Доротея 105, 150, 156, 180,  
181, 184, 227, 448  
Рестаньо, Энцо 353, 451  
Решетников, М. 421  
Рильке, Райнер Мария 372, 382—384,  
436, 447  
Римский, Леонид Борисович 49, 51, 448  
Римский-Корсаков, Николай Андреевич  
164, 177, 190, 406  
«Садко» 57  
«Сервилия» 187  
«Сказание о невидимом граде  
Китеже» 187  
«Шехеразада» 143  
Рихтер, Святослав Теофилович 287, 422,  
436  
Родзинский, Артур 414  
Рожанский, Николай Аполлинариевич  
278  
Рождественский Геннадий Николаевич  
8, 77, 182, 221, 265, 275, 278, 287, 434,  
438, 448  
Розанов, Василий Васильевич 16, 20, 24  
Розанова, Александра Александровна  
405, 406  
Розеншильд, Константин Константи-  
нович 324  
Роллан, Ромен 5, 6, 187  
Ромадинова, Дора Григорьевна 158, 448  
Ромашук, Инна Михайловна 141, 448  
Рославец, Николай Андреевич 25, 37, 38,  
51, 63, 75, 98, 409, 448  
«Октябрь» 50, 185  
Россини, Джоакино 188, 194, 393, 395,  
396  
«Вильгельм Телль» 194, 365,  
389—392, 395  
Ростропович, Мстислав Леопольдович  
112, 182, 275, 332, 335, 337, 341, 364,  
422, 431—433, 435  
Роузберри, Эрик 393, 394, 412, 448  
Рошаль, Григорий 435  
Ручьевская, Екатерина Александровна  
170, 441, 448  
Рыжкин, Иосиф Яковлевич 140  
Рыльский, Максим Фадеевич 273  
Рысс, Е. 412  
Рязанов, Петр Борисович 407  
Ряузов, Сергей Николаевич 166, 448  
Сабанеев, Леонид Леонидович 37, 63,  
449  
Сабинаина, Марина Дмитриевна 41, 44,  
56, 58, 59, 83, 146, 148, 149, 151—154,  
160, 162, 171, 176—178, 181, 202, 205,  
216, 238, 243, 252, 254, 255, 257, 271,  
272, 285, 313, 317, 320, 321, 328, 355,  
365, 377, 384, 402, 449

Савенко, Светлана Ильинична 32, 449  
 Садло, Милош 423  
 Саква, Константин Константинович 272, 449  
 Самойлов (Кауфман), Давид Самуилович 19  
 Самосуд, Самуил Абрамович 77, 135, 137, 199, 233, 265, 411, 414, 419  
 Самюзль, Клод 60, 449  
 Сараджев, Константин Соломонович 50, 54, 409  
 Сарнов, Бенедикт Михайлович 65, 73, 449  
 Сати, Эрик 73  
 Сахаров, Андрей Дмитриевич 437  
 Светланов, Евгений Федорович 431, 435, 436  
 Светлов, Михаил Аркадьевич 218, 422  
 Свешников, Александр Васильевич 426, 430  
 Свиридов, Георгий (Юрий) Васильевич 157, 227, 228, 299, 324, 332, 364, 416, 420, 426, 431, 437  
     «Курские песни» 364  
     «Огоньки» 328, 329  
     «Памяти Сергея Есенина» 325  
     «Патетическая оратория» 187, 347  
     Романсы на слова А. Пушкина 228  
     «Страна отцов» 228  
 Северянин, Игорь (Лотарев Игорь Васильевич) 35  
 Серов, Александр Николаевич  
     «Рогнеда» 187  
 Серов (Серофф), Виктор 163, 449  
 Сетанс, Робер 161  
 Сибелиус, Ян 430  
 Силантьев, Юрий Васильевич 420—422  
 Сильман, Т. 372  
 Симеонов, Константин Арсеньевич 435  
 Симонов, Константин Михайлович 347  
 Симпсон, Роберт 316, 449  
 Скарлатти, Доменико 410  
 Скорик, Мирослав Михайлович 162, 449  
 Скребков, Сергей Сергеевич 230, 298, 325, 449  
 Скрыбин, Александр Николаевич 37, 38, 41, 43, 48, 54, 394  
     «Прометей» 37, 64

Симфония № 3 («Божественная поэма») 43  
 Смирнов, Виктор Федорович  
 Смолич, Николай Васильевич 101, 125, 136, 411, 414, 415  
 Соколов, Б. 414  
 Соколов, Николай Александрович 406  
 Соколов, Юрий Матвеевич 286  
 Соколова, В. 414  
 Соколовский, Михаил Владимирович 411, 412  
 Солженицын, Александр Исаевич 218, 349, 372, 402  
 Соллертинский, Дмитрий Иванович 245, 449  
 Соллертинский, Иван Иванович 39, 48, 81, 85, 105, 141, 142, 190, 227, 245, 248, 292, 406, 409, 420, 421, 443, 447, 449  
 Соловьев-Седой, Василий Павлович 267, 332  
 Софроницкий, Владимир Владимирович 228, 406  
 Софронов, Анатолий 347  
 Сохор, Арнольд Наумович 289, 290, 449  
 Сталин (Джугашвили), Иосиф Виссарионович 7, 17, 77, 104, 136, 137, 139, 158, 160, 166, 167, 189, 260, 262—264, 269, 274, 278, 293, 295, 318, 325, 331, 333, 334, 337, 339, 350, 381, 415, 416, 424, 425, 427, 439  
 Станиславский (Алексеев), Константин Сергеевич 408, 433  
 Стасевич, Абрам Львович 432  
 Стемпел, Ларри 52, 449  
 Стивенсон, Роналд 54, 72, 143, 144, 301, 449  
 Сток, Фредерик 70  
 Стоковский, Леопольд 70, 410  
 Столяров, Григорий Арнольдович 136, 414, 431  
 Стравинский, Игорь Федорович 27, 28, 32, 48, 51, 52, 85, 124, 131, 143, 161, 162, 165, 170, 201, 226, 229, 231, 273, 274, 304, 325, 391, 446, 447, 449, 451, 452  
     «Аполлон Мусагет» 193  
     Вариации памяти Олдоса Хаксли 60  
     «Весна священная» 147  
     «Заупокойные песнопения» (Requiem Canticles) 374, 375, 398

- «История солдата» 145  
 «Легкие пьесы» для фортепиано в 3 и 4 руки 85  
 «Наполетана» из 1-й сюиты для малого оркестра 255  
 «Петрушка» 41, 68, 250  
 «Похождения повесы» 130, 304  
 «Прибаутки» 75  
 «Свадебка» 375, 408  
 «Симфонии памяти Дебюсси» 375  
 «Симфония псалмов» 41, 375  
 Три стихотворения из японской лирики 46  
 «Фавн и пастушка» 32  
 «Царь Эдип» 375  
 «Цирковая полька» 391  
 Introitus 398
- Стрельников (Мезенкамф), Николай Михайлович 406
- Строева, В. 431
- Строцци, Джованни 400
- Сувчинские, М. и П. 353
- Сулейман Стальский 191
- Сумбаташвили, И. 433
- Суслин, Виктор Евсеевич 449
- Сулович, Р. 412
- Сухотин, П. 414
- Тактакишвили, Отар Васильевич 292, 332
- Талалай, В. 438
- Тан-Богораз, В. 426
- Танеев, Сергей Иванович 205, 438
- Тараканов, Михаил Евгеньевич 132, 449
- Тарасов, Е. 426
- Тарускин, Ричард 104, 140, 169, 178, 200, 201, 450
- Таубмэн, Говард 429
- Твардовский, Александр Трифонович 269
- Тевосян, Александр Татевосович 308, 338, 450
- Темирканов, Юрий Хатуевич 293
- Терешкович, М. 137
- Титов, И. 425
- Тищенко, Борис Иванович 33, 353, 354, 453
- Толстой, Алексей Константинович 36
- Толстой, Алексей Николаевич 139
- Толстой, Лев Николаевич 341, 360
- Томпакова, Ольга Михайловна 137, 450
- Топоров, Владимир Николаевич 27, 29, 31, 61, 212, 450
- Тосканини, Артуро 199, 420
- Трауберг, Леонид Захарович 156, 410, 412, 414, 416, 417, 422
- Триодин, Петр Николаевич  
 «Князь Серебряный» 36
- Трофимова, Марианна Казимировна 16, 450
- Тухачевский, Михаил Николаевич 157, 158, 408
- Тынянов, Юрий Николаевич 155
- Тынянова, И. 372
- Тютчев, Федор Иванович 400
- Уваров, Михаил 27, 450
- Уилсон, Элизабет 26, 163, 183, 184, 210, 271, 278, 295, 333, 337, 352, 372, 450
- Уствольская, Галина Ивановна 421, 449  
 Соната для фортепиано № 1 309  
 Трио для фортепиано, кларнета и скрипки 309, 401
- Утесов, Леонид Осипович 412
- Уэллетт, Фернан 147, 450
- Фадеев, Александр Александрович 55, 139, 169, 277, 278, 450
- FAE, соната для скрипки и фортепиано А. Дитриха, Р. Шумана и И. Брамса 378
- Файер, Юрий Федорович 414, 415
- Федоров, Г. 81, 450
- Федосеев, Владимир Иванович 293
- Федосова, Элеонора Петровна 40, 450
- Фейнберг, Самуил Евгеньевич 25, 51  
 Соната для фортепиано № 6 37
- Фельдт, Павел Эмильевич 415
- Феофанов, Дмитрий 6, 451
- Фере, Владимир Георгиевич 104, 450
- Феркельман, М. 194
- Фехер, Я. 71
- Филд, Джон 143
- Филонов, Павел Николаевич 69, 209, 410
- Фишер-Дискау, Дитрих 372
- Флакс, Ефрем Борисович 420
- Флейшман, Вениамин Иосифович 246, 416, 421  
 «Скрипка Ротшильда» 219, 246, 421, 431
- Фойхтнер, Бернд 62, 127, 156, 450



- Фосс, Роберт (Боб) 201  
 Франк, Анна 354—356  
 Франк, Сезар  
     Симфония 22  
 Фрейд, Зигмунд 208, 320  
 Фрид, Григорий Самуилович 158, 299,  
     324, 426, 450  
 Фэй, Лорел 38, 112, 114, 287—289, 405,  
     450  
 Фэннинг, Дэвид 127, 128, 313, 315—318,  
     320, 323, 450  
 Хайкин, Борис Эммануилович 50, 433  
 Хайт, Юлий (Илья) Абрамович 99  
 Хайтинк, Бернард 182, 372  
 Хаксли, Олдос 60  
 Хармс (Ювачев), Даниил Иванович 9,  
     19, 80—82, 85, 89—92, 96, 105, 123,  
     209, 442, 446, 450, 453  
 Хархута, И. 87, 450  
 Хачатурян, Арам Ильич 160, 162, 219,  
     261, 262, 265—267, 269, 270, 272, 273,  
     275—277, 311, 312, 332, 414, 421, 423,  
     425, 437, 446, 451  
     Концерт для скрипки с оркест-  
     ром 188, 267  
     Концерт для фортепиано с  
     оркестром 160, 188, 267  
     Симфония № 1 160  
     Симфония № 2 265  
     Симфония № 3 265  
     «Спартак» 57, 325  
 Хачатурян, Карен Суленович 421  
 Хентова, Софья Михайловна 50, 59, 81,  
     85, 98, 101, 135, 136, 158, 186, 191, 198,  
     199, 233, 250, 273, 332, 346, 352, 405,  
     451  
 Хиндемит, Пауль 42, 53, 59, 144, 162, 273,  
     305, 325  
     Концертная музыка для форте-  
     пиано, медных духовых и  
     арфы 230  
 Хитоцуянаги, Фумико 7, 346, 451  
 Хо, Алан 6, 451  
 Ходасевич, Валентина Михайловна 412  
 Ходасевич, Владислав Фелицианович  
     294  
 Холминов, Александр Николаевич 437  
 Холопов, Юрий Николаевич 51, 162,  
     163, 229, 259, 280, 424, 451  
 Холопова, Валентина Николаевна 163,  
     353, 451  
 Храпченко, Михаил Борисович 268, 272  
 Хренников, Тихон Николаевич 160, 263,  
     264, 267—269, 272—275, 277, 332, 424,  
     425, 437, 451  
     «В бурю» 274  
     Концерт для фортепиано с  
     оркестром № 1 160, 274  
     «Много шуму из ничего», музыка  
     к спектаклю 274  
     «Свинарка и пастух», музыка к  
     фильму 274  
     Симфония № 1 160  
 Хрущев, Никита Сергеевич 77, 349  
 Хубов, Георгий Никитич 23, 169, 179,  
     186, 324, 429, 451  
 Цветаева, Марина Ивановна 46, 176,  
     364, 397, 401, 437  
 Целиковский, Василий Васильевич 429  
 Ценова, Валерия Стефановна 259, 280,  
     424, 451  
 Цехановский, Михаил Михайлович 413,  
     417  
 Циммерман, Бернд Алоис  
     «Солдаты» 82  
 Цуккерман, Виктор Абрамович 231, 424,  
     451  
 Цурмилен, А. 103  
 Цыганов, Дмитрий Михайлович 397,  
     422, 436  
 Чайковский, Борис Александрович 326,  
     421  
 Чайковский, Петр Ильич 22, 23, 35, 116,  
     177, 344, 430, 446  
     Концерт для фортепиано с  
     оркестром № 1 408  
     Симфония № 6, «Патетическая»  
     23, 24, 174, 234, 343—344  
     Увертюра «1812» 23, 327  
     «Щелкунчик» 143  
 Челибидаке, Серджу 422  
 Черкашина, Марина Романовна 132, 451  
 Черни, Карл 143  
 Чернов, С. 36  
 Черный, Саша (Александр Михайлович  
     Гликберг) 14, 339, 340, 372, 402, 431  
 Чехов, Антон Павлович 110, 219, 362,  
     421

- Чиаурели, Михаил Эдишерович 278, 292, 425, 426  
 Чугаев, Александр Георгиевич 141, 451  
 Чудакова, Мариэтта Омаровна 278, 451  
 Чуйко, Михаил Самойлович 103  
 Чуковская, Лидия Корнеевна 139, 276, 286, 451  
 Чуковский, Корней Иванович 340  
 Чулаки, Михаил Иванович 272, 429, 451  
 Чунг, Мюнг-Ван 106, 112
- Шабрен, Жан-Франсуа** 374  
 Шавердян, Александр Исаакович 138  
 Шагал, Марк (Захарович) 246  
 Шадр (Иванов), Иван Дмитриевич 55  
 Шапиро, Михаил Григорьевич 435  
 Шапорин, Юрий Александрович 56, 141, 270, 272, 423, 441  
     «На поле Куликовом» 187, 189  
     Симфония 147  
 Шапорина, Любовь Яковлевна 169  
 Шафаревич, Игорь Ростиславович 11, 451  
 Шахназарова, Нелли Григорьевна 188, 451  
 Шварц, Борис 47, 163, 441, 452  
 Шварц, Евгений Львович 266, 452  
 Шварц, Иосиф Захарович 407  
 Швейцер, Альберт 403  
 Шебалин, Виссарион Яковлевич 67, 98, 101, 141, 162, 198, 221, 227, 228, 250, 265, 269, 270, 272, 274, 275, 332, 407, 408, 420, 421, 423, 452, 453  
     Концерт для скрипки с оркестром 188  
     Симфония «Ленин» 147  
     Струнный квартет № 5 («Славянский») 250  
     Струнный квартет № 7 277  
     «Укрощение строптивой» 325  
 Шекспир, Уильям 81, 227, 274, 419  
 Шендерович, Евгений Михайлович 438  
 Шепилов, Дмитрий Трофимович 263, 267, 268, 334, 423  
 Шер, В. 407  
 Шеридан, Ричард Бринсли Батлер 188  
 Шехтер, Борис Семенович 166  
 Шёнберг, Арнольд 39, 162, 172, 309, 359, 442, 449  
     Концерт для скрипки с оркестром 368, 369
- Шик, Т. 221  
 Шиллер, Фридрих  
 Шиллингер, Иосиф Моисеевич (Джозеф) 33  
 Шимах-Рейфер, Я. 19, 452  
 Ширинский, Василий Петрович 366, 422, 434  
 Ширинский, Сергей Петрович 396, 397, 422, 437  
 Шишов, Иван Петрович  
     «Тупейный художник» 103  
 Шлифштейн, Семен Исаакович 272  
 Шмидт, А. 413  
 Шмитт, Флоран 147  
 Шнитке, Альфред Гарриевич 304, 444, 452  
 Шолохов, Михаил Александрович 137  
 Шопен, Фридерик 143, 144, 188, 409  
     Вальс соч. 42 75  
     Траурный марш (из Сонаты для фортепиано соч. 35) 56, 395  
     Этюд соч. 25 № 7 143  
 Шостакович (урожденная Супинская), Ирина Антоновна 372, 433, 434, 438  
 Шостакович (урожденная Варзар), Ирина Васильевна 227, 413, 420, 428, 431  
 Шостакович, Галина Дмитриевна 416  
 Шостакович, Дмитрий Болеславович 405, 407  
 Шостакович, Дмитрий Дмитриевич  
     «Антиформалистический раек» 334, 335, 341  
     «Афоризмы», 10 пьес для фортепиано соч. 13 72, 73, 75, 83, 84, 144, 164, 273, 339, 366, 380, 398, 399, 409  
     «Бедный Колумб», 2 номера к опере Э. Дресселя соч. 23 180, 410  
     «Белинский», музыка к фильму соч. 85 427  
     «Болт», балет соч. 27 72, 100—102, 105, 126, 140, 144, 254, 411, 412, 453  
     «Болт», сюита из балета соч. 27а 100, 413  
     «Борис Годунов», оркестровая редакция оперы М. Мусоргского соч. 58 190, 418, 431

- «Великий гражданин», музыка к 1-й серии фильма соч. 52 189, 395, 417
- «Великий гражданин», музыка ко 2-й серии фильма соч. 55 189, 329, 418
- «Верность», 8 баллад для мужского хора соч. 136 295, 362, 387, 436—438
- «Весна, весна...», романс соч. 128 435
- «Весна победная» соч. 72 218, 422
- «Возвращение Максима», музыка к фильму соч. 45 156, 416
- «Возрождение», романс из соч. 46 на слова А. Пушкина 183
- «Волочаевские дни», музыка к фильму соч. 48 189, 363, 417
- Восемь британских и американских народных песен, инструментовка 218, 420, 421
- «Встреча на Эльбе», музыка к фильму соч. 80 425
- «Встречный», музыка к фильму соч. 33 103, 158, 413
- «Выборгская сторона», музыка к фильму соч. 50 189, 417
- «Выстрел», музыка к спектаклю соч. 24 99, 411
- «Гамлет», музыка к спектаклю соч. 32 103, 413
- «Гамлет», музыка к фильму соч. 116 364, 434
- «Год, как жизнь», музыка к фильму соч. 120 435
- «Город спит», № 4 из Семи стихотворений А. Блока 217, 382
- Два романса на слова М. Лермонтова соч. 84 425
- Два хора А. Давиденко из оратории «Путь Октября», обработка для хора и оркестра соч. 124 332
- Две басни Крылова соч. 4 32, 406
- Две пьесы Д. Скарлатти, обработка для духового оркестра соч. 17 410
- Две русские народные песни соч. 104 326, 430
- Десять поэм для смешанного хора соч. 88 307, 426, 427
- Десять русских народных песен 426, 437
- «Детская тетрадь» для фортепиано соч. 69 219
- «Друзья», музыка к фильму соч. 51 189, 417
- «Единство», музыка к документальному фильму соч. 95 326, 428
- «Златые горы», музыка к фильму соч. 30 412
- «Золотой век», балет соч. 22 72, 99—102, 411, 453
- «Зоя», музыка к фильму соч. 64 143, 219, 421
- «Игроки», опера соч. 63 87, 219—227, 403, 419, 420, 441
- «Из еврейской народной поэзии», вокальный цикл соч. 79 34, 45, 246, 285—291, 295, 298, 299, 310, 399, 424, 428, 441, 449
- «Из еврейской народной поэзии», вокальный цикл, оркестровая редакция соч. 79а 424, 434
- «Испанские песни» соч. 100 326, 430
- «Казнь Степана Разина», вокально-симфоническая поэма соч. 119 363, 434, 436
- «Катерина Измайлова», опера (2-я редакция оперы «Леди Макбет Мценского уезда», соч. 29/114) 112—114, 116—136, 138, 284, 326, 379, 428, 429, 433, 435
- Квintет для фортепиано и струнных соч. 57 26, 45, 156, 164, 180, 188—190, 195—197, 218, 223, 238, 240, 245, 248, 250, 256, 267, 279, 292, 294, 302, 377, 418, 419, 443, 450, 452
- «Клоп», музыка к спектаклю соч. 19 72, 410
- «Клятва наркомун», песня 199, 419
- Концерт для виолончели с оркестром № 1 соч. 107 246, 335—338, 345, 366, 431, 433
- Концерт для виолончели с оркестром № 2 соч. 126 249, 364—366, 371, 393, 435

Концерт для виолончели с оркестром Р. Шумана, оркестровая редакция соч. 125 364, 433

Концерт для скрипки с оркестром № 1 соч. 77 26, 113, 196, 246, 249, 259, 260, 279—286, 295, 298, 299, 308, 310, 319, 381, 423, 428

Концерт для скрипки с оркестром № 2 соч. 129 296, 364, 365, 370, 435

Концерт для фортепиано с оркестром № 1 соч. 35 142, 144, 145, 157, 180, 256, 357, 413, 417, 419

Концерт для фортепиано с оркестром № 2 соч. 102 326, 430

Концертино для двух фортепиано соч. 94 324, 326—328

«Король Лир», музыка к спектаклю соч. 58а 190, 419

«Король Лир», музыка к фильму соч. 137 437

«Крейцера соната» из цикла «Сатиры» соч. 109 339, 341, 372

«Леди Макбет Мценского уезда», опера соч. 29 46, 56, 71, 85, 90, 96, 97, 102—104, 107, 110—142, 150, 152, 154, 171, 175, 178, 185, 189, 195, 202, 221, 226, 234, 235, 244, 254, 261, 264, 268, 273, 282, 284, 294, 318, 335, 339, 342, 343, 345, 358, 371, 376, 378, 379, 381, 396, 401, 411—415, 429, 433, 440, 443, 447, 449, 450, 452

Ленинградская симфония. См.

Симфония № 7 соч. 60

«Любовь и ненависть», музыка к фильму соч. 38 414

«Макферсон перед казнью», № 3 из Шести романсов соч. 62 256, 357

«Марш советской милиции» соч. 139 362, 436

«Мичурин», музыка к фильму соч. 78 424

«Молодая гвардия», музыка к фильму соч. 75 219, 277, 424

«Москва, Черемушки», оперетта соч. 105 324, 326, 430, 431, 433

«Над Родиной нашей солнце сияет», кантата соч. 90 295, 308, 427

«Незабываемый 1919-й», музыка к фильму соч. 89 308, 426

«Новый Вавилон», музыка к фильму соч. 18 71, 244, 410

«Нос», опера соч. 15 20, 26, 46, 72, 76—78, 80—89, 91, 94—96, 98, 101, 103, 105, 122, 123, 126, 131, 146, 151, 152, 164, 178, 185, 195, 206, 214, 219, 221—224, 226, 239, 242—244, 259, 273, 305, 335, 337, 339, 371, 378, 380, 386, 390, 398, 399, 402, 409, 411, 438, 442—444, 450, 452, 453

«Нос», сюита из оперы соч. 15а 410

«Ночь» из Сюиты на слова Микеланджело соч. 145 217, 309, 376, 382, 400, 401

«Овод», музыка к фильму соч. 97 326, 327, 377, 428

«Одна», музыка к фильму соч. 26 105, 412

«Октябрь», симфоническая поэма соч. 131 189, 281, 362, 363, 381, 435

«Падение Берлина», музыка к фильму соч. 82 292, 425, 426

«Первый эшелон», музыка к фильму соч. 99 279, 326, 429

«Песни и пляски смерти», транскрипция вокального цикла М. Мусоргского 332, 364, 432, 433

«Песнь о лесах», оратория соч. 81 45, 72, 292—295, 302, 346, 347, 382, 425, 426

«Песня гвардейской дивизии» 199, 419

«Песня о встречном» из музыки к фильму «Встречный» соч. 33 138, 158, 266, 413

«Пирогов», музыка к фильму соч. 76 219, 423

«Подруги», музыка к фильму соч. 416 415

«Поэма о Родине» соч. 74 219, 266, 423

«Правь, Британия!», музыка к спектаклю соч. 28 99, 105, 412

«Праздничная увертюра» соч. 96 7, 194, 266, 293, 326, 327, 423, 428, 433

«Предисловие к полному собранию моих сочинений...» соч. 123 363, 435

Прелюдии для фортепиано соч. 2 406

Прелюдии для фортепиано соч. 34 142—144, 219, 228, 229, 298, 300, 301, 413

Прелюдии и фуги для фортепиано соч. 87 164, 228, 246, 298—307, 322, 355, 425—427, 443

Прелюдия для фортепиано соч. 34 № 14 421

Прелюдия и Скерцо для струнного октета соч. 11 32, 33, 45, 47, 171, 212, 368, 407—409

«Приключения Корзинкиной», музыка к фильму соч. 59 189, 215, 418

«Простые люди», музыка к фильму соч. 71 219, 422

«Пять дней, пять ночей», музыка к фильму соч. 111 431, 432

Пять романсов на слова Е. Долматовского соч. 98 295, 326, 428, 429

Пять романсов на слова из журнала «Крокодил» соч. 121 363, 434, 435

Пять фрагментов для оркестра соч. 42 143, 145, 146, 368, 415, 434

«Родина слышит, Родина знает...» из соч. 86 295, 426

«Родной Ленинград» 218, 420

«Русская река» соч. 66 218, 421

«Салют, Испания!», музыка к спектаклю соч. 44 156, 416

«Сатиры», вокальный цикл соч. 109 339, 341, 342, 402, 431

«Светлый ручей», балет соч. 39 139, 140, 158, 414, 415, 441

Семь стихотворений А. Блока соч. 127 217, 366, 367, 371, 382, 383, 397, 435

Симфония № 1 соч. 10 32, 35, 36, 38—45, 47, 48, 53, 61, 69, 150, 163, 173, 194, 215, 230, 231, 237, 243, 254, 309, 343, 344, 389, 398, 407, 408, 410

Симфония № 2 соч. 14 «Октябрь» 50, 54, 55, 57—64, 66, 69—71, 83, 101, 135, 149, 164, 182, 185, 237—239, 313, 330, 347, 363, 378, 390, 409, 410

Симфония № 3 соч. 20 «Первомайская» 26, 55, 65—71, 99, 185, 211, 212, 214, 237, 255, 319, 321, 330, 347, 363, 411

Симфония № 4 соч. 43 8, 26, 71, 97, 140, 142, 146—156, 164, 168, 173, 174, 180, 181, 185, 211, 237, 238, 240—242, 252, 284, 305, 335, 339, 345, 362, 363, 366, 376, 378, 389, 390, 393, 395, 400, 401, 415, 416, 422, 432, 442, 447, 452

Симфония № 5 соч. 47 7, 8, 26, 35, 140, 152, 156, 157, 164—166, 168—186, 192, 193, 195, 202, 205, 207, 210, 215, 217, 223, 227, 234, 235, 237, 252, 256, 257, 267, 276, 278, 281, 294, 307, 310, 312, 313, 316, 317, 321, 331, 335, 336, 342, 344, 361, 363, 377, 389, 401, 416, 417, 424, 425, 450, 451

Симфония № 6 соч. 54 190—195, 237, 250, 252, 255, 293, 309, 322, 363, 365, 395, 417, 418

Симфония № 7 соч. 60 20, 23, 26, 35, 68, 127, 173, 176, 197—207, 209—219, 223, 229, 233—235, 237, 243, 252, 253, 256, 258, 267, 280, 292, 308, 312, 317, 318, 324, 329—331, 363, 377, 382, 389, 393, 419, 420, 422, 450

Симфония № 8 соч. 65 8, 68, 135, 152, 153, 173, 196, 207, 232—245, 247, 252, 254—256, 258, 266, 267, 269, 273, 278—280,

- 294, 296, 310, 312, 313, 316, 317, 321, 329, 342—344, 354, 362, 363, 365, 389, 394, 420, 421, 423, 440, 446
- Симфония № 9 соч. 70 35, 196, 207, 249, 251—259, 261, 266, 267, 273, 278, 279, 322, 354, 363, 377, 389, 422, 444, 446, 447
- Симфония № 10 соч. 93 26, 67, 173, 213, 249, 252, 281, 284, 311—324, 326, 331, 336, 337, 342, 344, 355, 356, 363, 365, 378, 381, 389, 395, 401, 427, 428, 436, 443, 445, 453
- Симфония № 11 соч. 103 «1905 год» 7, 326—332, 337, 339, 342, 347, 356, 361, 363, 392, 430
- Симфония № 12 соч. 112 «1917 год» 7, 26, 311, 345—348, 353, 363, 432, 451
- Симфония № 13 соч. 113 26, 239, 348, 349, 352—364, 367, 368, 371, 373, 374, 432, 433, 447
- Симфония № 14 соч. 135 26, 129, 281, 294, 333, 343, 348, 358, 363, 364, 368, 371—387, 389, 399, 401, 403, 436
- Симфония № 15 соч. 141 19, 152, 253, 336, 343, 387, 389—398, 437, 440, 446
- «Сказка о глупом мышонке», музыка к мультфильму соч. 56 189, 417
- «Сказка о Поле и работнике его Балде», музыка к мультфильму соч. 36 81, 413
- Скерцо для оркестра соч. 1 32, 212, 406
- Скерцо для оркестра соч. 7 32, 212, 407
- Соната для альта и фортепиано соч. 147 71, 214, 231, 343, 387, 398, 402, 403, 438
- Соната для виолончели и фортепиано соч. 40 142—145, 414
- Соната для скрипки и фортепиано соч. 134 281, 366, 370, 374, 381, 402, 403, 436
- Соната для фортепиано № 1 соч. 12 48, 52—54, 71, 408, 409
- Соната для фортепиано № 2 соч. 61 190, 228—232, 243, 254, 297, 304, 368, 402, 403, 420
- «Софья Перовская», музыка к фильму соч. 132 136, 364, 436
- Струнный квартет № 1 соч. 49 190, 191, 231, 417
- Струнный квартет № 2 соч. 68 249—251, 284, 297, 421
- Струнный квартет № 3 соч. 73 26, 39, 196, 198, 207, 239, 251, 258, 259, 279, 297, 324, 338, 354, 422
- Струнный квартет № 4 соч. 83 246, 295—299, 308, 310, 324, 425, 427
- Струнный квартет № 5 соч. 92 26, 251, 260, 281, 308—310, 319, 324, 335, 336, 345, 381, 401, 427
- Струнный квартет № 6 соч. 101 326, 327, 329, 429, 430
- Струнный квартет № 7 соч. 108 337, 338, 431, 450
- Струнный квартет № 8 соч. 110 134, 246, 248, 310, 342—345, 387, 395, 396, 431, 432
- Струнный квартет № 9 соч. 117 364, 365, 376, 434
- Струнный квартет № 10 соч. 118 364, 365, 376, 434
- Струнный квартет № 11 соч. 122 366, 434, 435
- Струнный квартет № 12 соч. 133 250, 366, 368—370, 387, 388, 436
- Струнный квартет № 13 соч. 138 250, 387, 388, 436, 437
- Струнный квартет № 14 соч. 142 134, 387, 396, 397, 437, 438
- Струнный квартет № 15 соч. 144 343, 387, 398, 399, 403, 438
- Сюита для двух фортепиано соч. 6 407, 408
- Сюита для джаз-оркестра № 1 189, 414
- Сюита для джаз-оркестра № 2 189, 417
- Сюита на слова Микеланджело Буонарроти для баса и фортепиано соч. 145 46, 154, 217, 343, 366, 376, 382, 387, 398—402, 438, 440

Сюита на слова Микеланджело  
 Буонарроти, версия для баса  
 и оркестра соч. 145а 399, 438  
 «Таити-трот», оркестровка фок-  
 строта В. Юманса соч. 16 410  
 «Тайные знаки», № 6 из Семи  
 стихотворений А. Блока 376  
 «Танцы кукол» 100, 102  
 Тема с вариациями для оркестра  
 соч. 3 406  
 «Торжественный походный  
 марш» 199  
 Траурно-триумфальная  
 прелюдия... соч. 130 436  
 Три пьесы для виолончели и  
 фортепиано соч. 9 407, 408  
 Три фантастических танца для  
 фортепиано соч. 5 407  
 Увертюра на русские и киргиз-  
 ские народные темы соч. 115  
 363, 433  
 «Условно убитый», музыка к  
 спектаклю соч. 31 180, 244,  
 256, 357, 412  
 «Фонарики» из соч. 72 218  
 Фортепианное трио № 1 соч. 8 32,  
 33, 35, 39, 231, 245, 344, 397,  
 407  
 Фортепианное трио № 2 соч. 67  
 35, 165, 207, 218, 245—249,  
 284, 286, 292, 297, 298, 343,  
 344, 377, 421, 423  
 Фуга для фортепиано соч. 87  
 № 15 239, 300, 394  
 Фуга для фортепиано соч. 87  
 № 24 222, 300, 367  
 «Хованщина», редакция оперы  
 М. Мусоргского соч. 106  
 430—432  
 «Целина», музыка к спектаклю  
 соч. 25 99, 411  
 «Человек с ружьем», музыка к  
 фильму соч. 53 189, 417  
 «Человеческая комедия», музыка  
 к спектаклю соч. 37 414  
 Четыре монолога на слова  
 А. Пушкина соч. 91 156, 427  
 Четыре песни на слова Е. Дол-  
 матовского соч. 86 295, 426

Четыре романса на слова  
 А. Пушкина соч. 46 256, 183,  
 416, 418  
 Четыре стихотворения капитана  
 Лебядкина соч. 146 96, 387,  
 402, 438  
 Шесть романсов на стихи бри-  
 танских поэтов, оркестровая  
 версия соч. 62/140 437  
 Шесть романсов на стихи бри-  
 танских поэтов соч. 62 227,  
 256, 419, 420  
 Шесть романсов на стихи япон-  
 ских поэтов соч. 21 33, 45, 46,  
 146, 367, 368, 383, 410, 412,  
 413, 435  
 Шесть стихотворений Марины  
 Цветаевой соч. 143 46, 387,  
 397, 398, 401, 403, 437  
 Шесть стихотворений Марины  
 Цветаевой, версия с камер-  
 ным оркестром соч. 143а 438  
 «Юность Максима», музыка к  
 фильму соч. 41а 414  
 Шостакович, Зоя Дмитриевна 407  
 Шостакович, Максим Дмитриевич 182,  
 206, 417, 428, 430, 435, 437, 438  
 Шостакович, Мария Дмитриевна 406  
 Шостакович, Софья Васильевна 405, 428  
 Шрекер, Франц 47  
 Штейнберг, Максимилиан Осеевич 406,  
 407, 409  
 Штидри, Фриц 141, 156, 409, 413, 416  
 Штогаренко, Андрей Яковлевич 272,  
 273  
 «Украина моя» 273  
 Штраус, Рихард 143, 155  
 «Домашняя симфония» 155  
 «Жизнь героя» 149, 155  
 «Кавалер розы» 125  
 «Так говорил Заратустра» 181,  
 367  
 «Тиль Уленшпигель» 214, 358  
 Шуберт, Франц 172, 177  
 «Двойник» 248, 397  
 Шульгин, Дмитрий Иосифович 281, 453  
 Шульгин, Лев Владимирович 63  
 Шульженко, Клавдия Ивановна 412  
 Шуман, Роберт 364, 378, 433  
 Токката соч. 7 164

Der Dichter spricht («Поэт говорит») из цикла «Детские сцены» 75, 95, 131

Щедрин, Родион Константинович 332, 437

«Конек-горбунок» 326

Концерт для фортепиано с оркестром 326

«Ленин в сердце народном» 187

Щербачев, Владимир Владимирович 25, 98, 99, 272, 407, 445

Щукин, Б. 414

Щуко, Владимир Алексеевич 56

Эйзенштейн, Сергей Михайлович 55, 261

Элиасберг, Карл Ильич 199, 420

Энгельс, Фридрих 166

Эпштейн, Дэвид 172, 453

Эпштейн, Михаил 95, 453

Эрмлер, Фридрих Маркович 103, 138, 413, 417, 418

Эрнесакс, Густав Густавович 436, 437

Эткинд, Александр 19, 453

Эфрос, А. М. 399, 400

Эшпай, Андрей Яковлевич 332, 437

Концерт для скрипки с оркестром 326

Концерт для фортепиано с оркестром 326

Юдин, Гавриил Яковлевич 101, 453

Юдина, Мария Вениаминовна 81, 228, 299, 326, 353, 360, 406, 426, 440, 453

Юдицкий, А. Д. 286, 287

Юинг, Мария 112

Юманс, Винсент 410

Юнг, Карл Густав 16, 212, 320

Юрлов, Александр Александрович 434

Юткевич, Сергей Иосифович 103, 138, 412, 413, 417

Яворский, Болеслав Леопольдович 61, 65, 72, 273, 408, 453

Якобсон, Леонид Вениаминович 100

Якубов, Манашир Абрамович 100, 101, 141, 335, 453

Ямпольский, Борис Самойлович 182

Ямпольский, Михаил 19, 245, 453

Яначек, Леош

Струнный квартет № 1 341

Янковский, Монсей Осипович 82, 103, 453

Янов, М. 33

Ярви, Нээме 166, 293

Ярустовский, Борис Михайлович 322, 323, 437, 453

Ясперс, Карл 11, 453



# **НОТНОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ**



1. 1

**Andante**

1. 1 **Andante**

4/4 time signature. The score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line features a melody with a long note on the first measure, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment includes a dense block of chords in the first measure, followed by a more rhythmic pattern of eighth notes.

1. 1(a)

**Sehr langsam**

1. 1(a) **Sehr langsam**

4/4 time signature. The score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line features a melody with a long note on the first measure, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment includes a dense block of chords in the first measure, followed by a more rhythmic pattern of eighth notes.

Le - be wohl!

1. 1(б)

1. 1(б)

4/4 time signature. The score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line features a melody with a long note on the first measure, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment includes a dense block of chords in the first measure, followed by a more rhythmic pattern of eighth notes.

Лю-блю те - бя!

1. 2

**Allegro**

1. 2 **Allegro**

4/4 time signature. The score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line features a melody with a long note on the first measure, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment includes a dense block of chords in the first measure, followed by a more rhythmic pattern of eighth notes.

1. 3

**(Andante)**

1. 3 **(Andante)**

V-c 4/4 time signature. The score consists of a vocal line. The vocal line features a melody with a long note on the first measure, followed by a series of eighth and sixteenth notes.

1. 4

1. 4

4/4 time signature. The score consists of a vocal line. The vocal line features a melody with a long note on the first measure, followed by a series of eighth and sixteenth notes.

1. 5

1. 5

4/4 time signature. The score consists of a vocal line. The vocal line features a melody with a long note on the first measure, followed by a series of eighth and sixteenth notes.

1. 6

**Allegro non troppo**

Cl. *p* *3* (V) *3*

1. 7 *p* *p* Fl. *Fl.* (V) Clar. *p* *8--*

1. 8 *8--* *8--* *8--* *fff* *fff* *fff*

1. 8(a)

1. 9 oboi *p*

1. 10

**Lento**

Oboe solo *p espr.* Archi

1. 11

V-c solo  
*mp*

V-ni I  
*fl.*

Tr-be <sup>3</sup>  
*mf*

1. 12

*pp*

1. 13 **Allegro molto**

Clar.  
*p* *f* *p*

1. 14

V-no solo  
*p espr.*

1. 15

Timpani solo  
*fff* *ppp* *ff* *ppp*

1. 16

8-----

1. 17

**Allegro**  
*ff*

1. 18(a)

Musical score for 1. 18(a). The piece is in 4/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The right hand features a series of eighth-note chords and single notes, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. A fermata is placed over the final measure of the right hand.

1. 18(6)

Musical score for 1. 18(6). The piece is in 4/4 time with a key signature of two flats. The right hand plays a rapid, dense sequence of chords marked *fff* (fortissimo). The left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. A fermata is placed over the final measure of the right hand.

1. 18(B)

Musical score for 1. 18(B). The piece is in 4/4 time with a key signature of two flats. The right hand plays a series of chords and single notes, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. A fermata is placed over the final measure of the right hand.

1. 19(a)

**Prestissimo**

Musical score for 1. 19(a). The piece is in 4/4 time with a key signature of two flats. The right hand plays a series of chords and single notes, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. A fermata is placed over the final measure of the right hand.

1. 19(6)

**feroce e accelerando**

Handwritten musical score for 1. 19(6). The piece is marked **feroce e accelerando**. It features a piano introduction with a treble and bass staff. The bass line consists of a series of triplet chords, while the treble line has a more complex, syncopated melody. The tempo and mood are indicated by the text above the staff.

1. 19(B)

**molto rit. Patetico feroce e grave**

Handwritten musical score for 1. 19(B). The piece is marked **molto rit. Patetico feroce e grave**. It features a piano introduction with a treble and bass staff. The bass line consists of a series of triplet chords, while the treble line has a more complex, syncopated melody. The tempo and mood are indicated by the text above the staff.

1. 20

Handwritten musical score for 1. 20. It features a piano introduction with a treble and bass staff. The bass line consists of a series of triplet chords, while the treble line has a more complex, syncopated melody. The tempo and mood are indicated by the text above the staff.

1. 21 **Lento**

Handwritten musical score for 1. 21. The piece is marked **Lento**. It features a piano introduction with a treble and bass staff. The bass line consists of a series of triplet chords, while the treble line has a more complex, syncopated melody. The tempo and mood are indicated by the text above the staff.

1. 22

Tr-ba c.s.  
*p*  
*ppp* *p* *Fl.*

1. 23

*f*

1. 24

V-le b. *ff espr.* *f*  
*NB* *3* *NB* *Ob.*

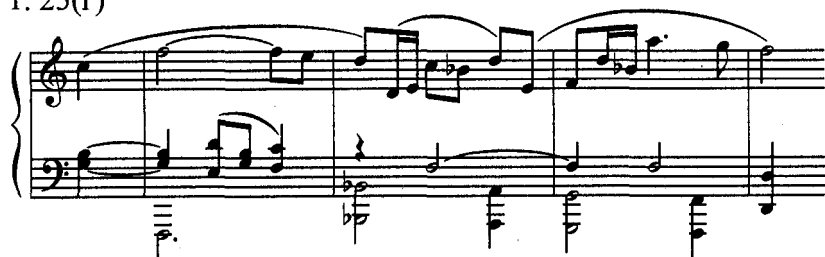
1. 25(a)

1. 25(6)

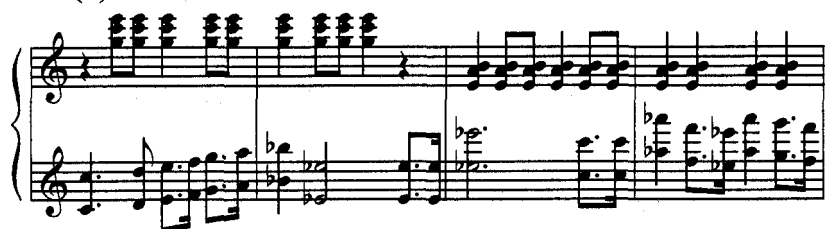
1. 25(B)



1. 25(г)



1. 25(д)



1. 25(е)



1. 25(ж)



1. 26



1. 27

1. 28

1. 29

1. 30

От - пус - ка - ет - ся в ус - лу - же - ни - е ку - чер  
 трез - во - го по - ве - де - ни - я, от -  
 пус - ка - ет - ся ку - чер трез - во - го... и т.д.

1. 31(а)

Музыкальный фрагмент 1. 31(а). Состоит из двух систем. Первая система имеет метр 3/8 и содержит ноты для голоса и фортепиано. Вторая система имеет метр 3/8 и также содержит ноты для голоса и фортепиано. Текст песни: Не\_по\_бе\_ди\_мой си \_ лой при \_ вер\_жен я к ми \_ лой.

1. 31(б)

Музыкальный фрагмент 1. 31(б). Состоит из двух систем. Первая система имеет метр 4/4 и содержит ноты для голоса и фортепиано. Вторая система имеет метр 4/4 и также содержит ноты для голоса и фортепиано. Текст песни: Не\_по\_бе\_ди\_мой си \_ лой при \_ вер\_жен я к ми \_ лой.

1. 31(в)

Музыкальный фрагмент 1. 31(в). Состоит из двух систем. Первая система имеет метр 4/4 и содержит ноты для голоса и фортепиано. Вторая система имеет метр 4/4 и также содержит ноты для голоса и фортепиано. Текст песни: Ин \_ те \_ ре \_ су \_ ет \_ ся ка \_ кой \_ то буб но \_ вый ко \_ роль.

## 1. 32

Пре-до - ставь-те лу - чше дей-стви - ю са - мой на -  
 ту - ры. Мой - те ча - ще хо - лод-но - ю во - до - ю...

The musical score for measures 1.32 consists of two systems. Each system has three staves: a vocal line (bass clef), a right piano line (treble clef), and a left piano line (bass clef). The key signature has one flat (B-flat). The vocal line contains the Russian lyrics. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the right hand and a more active bass line in the left hand.

## 1. 33

Неприкле-и-ва-ет-ся, о у-жас!

*p espr.* *ppp* *ppp*

The musical score for measures 1.33 consists of two systems. Each system has three staves: a vocal line (bass clef), a right piano line (treble clef), and a left piano line (bass clef). The key signature has one flat (B-flat). The vocal line contains the Russian lyrics. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the right hand and a more active bass line in the left hand. Dynamic markings *p espr.* and *ppp* are present. Fingerings (3, 5, 3) are indicated above the vocal line in the second system.

1. 34

*ff*

*pp*

Брр.

1. 35

Брр.

Брр, брр.

*pp*

*ff*

1. 36

*pp*

Брр.

Брр, брр.

*ff*

Meno mosso

Квартальный

По - дей - ди сю да, лю - без - ный!

*pp*

1. 37

и т.д.

Вон! Вон! Вон! Вон! Вон! Вон! Вон! Вон! Вон! Вон! Вон!

Черт е - го зна - ет, как э - то сде - ла - лось. Пьян ли

*f*

1. 38(a)

Ой! Ой! Ой! Ой! Ой!

Ой! Ой! Ой! Ой! Ой! Ой!

## 1. 38(б)

и т.д.

Музыкальный фрагмент, состоящий из четырех тактов. В первом такте текст: «Так е-го! Так е-го!». Во втором: «Так е-го! Так е-го!». В третьем: «Так е-го! Так е-го!». В четвертом: «Так». Музыкальная запись включает голосовую партию с нотами и знаками ударения, а также фортепиано с аккордами и нотами. В конце каждого такта стоит знак «%».

## 1. 38(в)

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух тактов. В первом такте текст: «Где ты?». Во втором: «Где ты?». В конце второго такта текст: «(повторять много раз)». Музыкальная запись включает голосовую партию с нотами и знаками ударения, а также фортепиано с аккордами и нотами.

## 1. 39

Музыкальный фрагмент, состоящий из одного такта. Музыкальная запись включает фортепиано с аккордами и нотами. В начале такта текст: «f p <». В конце такта текст: «ff».

## 1. 40(a)

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух тактов. Музыкальная запись включает фортепиано с аккордами и нотами.

1. 40(6)

dim. sempre

2. 1

2. 2

**Allegro**

**ff**

Аксинья

Задрип.  
мужичок

Работники

Ай! Ай! Ай! Ай! Ай!

Прямо со-ловуш-ка!

Сви-нья со-ло-

Ну и го-ло-сок! Ну и го-ло-сок!

**f**



## 2.3

8

*fff cresc.*

8

*fff* G.P.

Detailed description: This musical exercise consists of two systems. The first system has a piano staff with a treble clef and a bass staff with a bass clef. The piano staff contains a continuous eighth-note pattern, marked with a dashed line and the number '8'. The bass staff contains chords, starting with a key signature of one sharp (F#) and changing to one flat (F) in the second measure. The second system is similar, but the piano staff ends with a fermata, and the bass staff ends with a fermata and the marking 'G.P.' (Grave Play).

## 2.4

## Allegro

*ff*

За - чем же

ты у - ез - жа - ешь, хо - зя - ин? За - чем?

Detailed description: This exercise is marked 'Allegro' and features a vocal line and piano accompaniment. The piano part is in 3/4 time and consists of a bass line and a treble line. The vocal line is in the same time signature and contains the lyrics. The piano accompaniment includes a 'ff' (fortissimo) marking. The lyrics are: 'За - чем же ты у - ез - жа - ешь, хо - зя - ин? За - чем?'. The score is divided into two systems, with the vocal line continuing across the systems.

## 2. 5

Да ве-дь и ре-бе-но-чек, по-зволь-те мне вам  
 Кни-ги и ног-да да-ют нам безд-ну пи-щи

до-ло-жить, то-же от че-го ни-будь бы-  
 для у-ма и серд-ца, но ра-зве мо-жет чте-нье дать то

-ва-ет, а не сам по се-бе.  
 сча-стье, что да-ет нам лю-бовь?

2. 6

Не спит-ся ей, на вер - но. Из - вест - но, жен - щи - на

мо - - - ло - да - я. Кровь, зна-чит, иг - ра-ет.

rit. a tempo

2. 7

Бор. Тим. Кат. Льв.

Сме-ю! Сме-ю!

Что? Как ты ска-за-ла? Ты сме-ешь? Сме-ешь? Сме-ешь?

## 2. 8

Ох уж э - ти мне гриб - ки да бот - ви - ньи, как ска -

\_зал Ни - ко - лай Ва - силь - ич Го - голь

*p*

## 2. 9(a)

б)

*NB*

в)

г)

д)

*(fff)*

2. 10(a)

**Allegretto**

От-пу-сти - те ба-бу! Ра-ды над ба - бой по-из-де - вать - ся!

Кат. Лъв.

2. 10(б) **Allegro**

2. 10(в)

**Allegro**

2. 11

а) Кат. Лъв.

Ах, не спит-ся боль-ше

в) Сергей

Не из - воль-те пу - гать - ся.

д) Бор. Тим.

О - на!

О - на!

б)

г)

Кат. Лъв.

Ну что ж, Сер - гей...

е)

Сте - па-ныч!

Про-пу - сти ме-ня!

2. 12

а) **Largo**

Г) Кат. Льв.

Пу - сти! Я не хо...

Д) *fff*

2. 13

а) Сергей

Дер - жу вас в ру - ках...

б) Кат. Льв.

Ни - кто; ни - кто ко мне не при - дет!

в) Кат. Льв.

Креп - че при - жми ме - ня к серд - цу!

г) *NB*

д) *NB*

е) Кат. Льв.

Как мо - я со-весть чер - на - я

2. 14

## Largo

а)

8

Detailed description: This block contains the piano introduction for the first system. It features a bass clef staff with a key signature of one sharp (F#). The music consists of a series of eighth and sixteenth notes in the right hand, and a steady eighth-note accompaniment in the left hand. A dashed line with the number '8' indicates an eight-measure rest or continuation.

б)

Бор.  
Тим.

Ма - ло ли что. На вся - кий

Detailed description: This block contains the first vocal line and its piano accompaniment. The vocal part is written for a male voice (Bor. Тим.) in a bass clef staff. The lyrics are 'Ма - ло ли что. На вся - кий'. The piano accompaniment is in a treble and bass clef, with a key signature of one sharp. The melody is simple and follows the vocal line.

слу - чай. Мо - ло - ды - е же - ны...

Detailed description: This block contains the second vocal line and its piano accompaniment. The vocal part continues the melody from the previous block. The lyrics are 'слу - чай. Мо - ло - ды - е же - ны...'. The piano accompaniment provides a steady harmonic support.

в)

Бор. Тим.

По - па сю да... По - па сю да...

Detailed description: This block contains the third vocal line and its piano accompaniment. The vocal part is written for a male voice (Бор. Тим.) in a bass clef staff. The lyrics are 'По - па сю да... По - па сю да...'. The piano accompaniment is in a treble and bass clef, with a key signature of one flat (Bb). The melody is simple and follows the vocal line.

2. 15

*p legato*

Detailed description: This block contains the piano introduction for the second system. It features a treble and bass clef staff with a key signature of one flat. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes in the right hand, and a steady eighth-note accompaniment in the left hand. The tempo is marked 'Largo'.

2. 16

Кат. Льв.

Же-ре-бе-нок к ко-был-ке то-ро-пит-ся...

2. 17

8

2. 18

a) **Moderato non troppo**

b) **(Moderato non troppo)**



2. 19

**Allegro**

Musical score for 2. 19, Allegro. The score consists of four staves. The first three staves are in treble clef, and the fourth staff is in bass clef. The music is in 2/4 time and features a mix of eighth and sixteenth notes, with some triplets and slurs. The key signature has one flat (B-flat).

2. 20

**Allegretto poco moderato**

Musical score for 2. 20, Allegretto poco moderato. The score consists of three staves in treble clef. The music is in 4/4 time and features a mix of eighth and sixteenth notes, with many accents and slurs. The key signature has one flat (B-flat).

2. 21a

**Fag. solo**

Musical score for 2. 21a, Fag. solo. The score consists of two staves in bass clef. The music is in 4/4 time and features a mix of eighth and sixteenth notes, with many slurs. The key signature has one flat (B-flat).

2. 216

Clar. picc. *pp*

Cor. *p espr.*

Arpe *(p)*

2. 22

a) Archi *fff* V Ottoni

Archi *b>* Ottoni Archi *b>*

b) Tr-be, Tr-ni, c.s. *f espr.*

2. 23

**Largo** Fag. solo *p*

2. 24

**Allegro**

V-ni. *ff*

V-le

Tr-ni. Tube

2. 25

ff

Two staves: Treble and Bass. Treble staff has a few notes with a forte (ff) dynamic. Bass staff has dense, sustained chords.

2. 26

Fl. Archi.

p

Two staves: Treble (Flute) and Bass (Archi). Treble staff has a melodic line. Bass staff has sustained chords. Dynamics include piano (p).

2. 27

$\sigma = 50$

p

Two staves: Treble and Bass. Treble staff has a melodic line. Bass staff has a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include piano (p).

2. 28

Cr.

p

One staff: Treble. Treble staff has a melodic line. Dynamics include piano (p).

2. 29

a)

Legni

Arpe, C-b.

(p)

Two staves: Treble (Legni) and Bass (Arpe, C-b.). Treble staff has dense chords. Bass staff has a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include piano (p).

b)

Two staves: Treble and Bass. Treble staff has a melodic line. Bass staff has a steady eighth-note accompaniment.

## 3.1

**Moderato**

Archi

The musical score is for a string ensemble (Archi) in 4/4 time, marked Moderato. It consists of four systems of staves. The first system begins with a forte (*f*) dynamic and features complex phrasing with slurs and accents. The second system includes a piano (*p*) dynamic marking and continues the melodic lines. The third and fourth systems show further development of the themes with various articulations and phrasing slurs. The score is written for both treble and bass staves, with some parts featuring double basses.

a)

a)

a)

1 2

6)

The first system of the musical score for 'The Rose Tree' is written on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The melody is primarily in the treble clef, with some accompaniment in the bass clef. The first measure features a half note G4 and a quarter note A4. The second measure has a half note B-flat4. The third measure contains a half note C5. The fourth measure has a half note D5. The fifth measure features a half note E-flat5. The sixth measure has a half note F5. The seventh measure contains a half note G5. The eighth measure has a half note A5. The ninth measure features a half note B-flat5. The tenth measure has a half note C6. The eleventh measure contains a half note D6. The twelfth measure has a half note E-flat6. The thirteenth measure features a half note F6. The fourteenth measure has a half note G6. The fifteenth measure contains a half note A6. The sixteenth measure has a half note B-flat6. The seventeenth measure features a half note C7. The eighteenth measure has a half note D7. The nineteenth measure contains a half note E-flat7. The twentieth measure has a half note F7. The twenty-first measure features a half note G7. The twenty-second measure has a half note A7. The twenty-third measure contains a half note B-flat7. The twenty-fourth measure has a half note C8. The twenty-fifth measure features a half note D8. The twenty-sixth measure has a half note E-flat8. The twenty-seventh measure features a half note F8. The twenty-eighth measure has a half note G8. The twenty-ninth measure contains a half note A8. The thirtieth measure has a half note B-flat8. The thirty-first measure features a half note C9. The thirty-second measure has a half note D9. The thirty-third measure contains a half note E-flat9. The thirty-fourth measure has a half note F9. The thirty-fifth measure features a half note G9. The thirty-sixth measure has a half note A9. The thirty-seventh measure contains a half note B-flat9. The thirty-eighth measure has a half note C10. The thirty-ninth measure features a half note D10. The fortieth measure has a half note E-flat10. The forty-first measure features a half note F10. The forty-second measure has a half note G10. The forty-third measure contains a half note A10. The forty-fourth measure has a half note B-flat10. The forty-fifth measure features a half note C11. The forty-sixth measure has a half note D11. The forty-seventh measure contains a half note E-flat11. The forty-eighth measure has a half note F11. The forty-ninth measure features a half note G11. The fiftieth measure has a half note A11. The fifty-first measure contains a half note B-flat11. The fifty-second measure has a half note C12. The fifty-third measure features a half note D12. The fifty-fourth measure has a half note E-flat12. The fifty-fifth measure features a half note F12. The fifty-sixth measure has a half note G12. The fifty-seventh measure contains a half note A12. The fifty-eighth measure has a half note B-flat12. The fifty-ninth measure features a half note C13. The sixtieth measure has a half note D13. The sixty-first measure contains a half note E-flat13. The sixty-second measure has a half note F13. The sixty-third measure features a half note G13. The sixty-fourth measure has a half note A13. The sixty-fifth measure contains a half note B-flat13. The sixty-sixth measure has a half note C14. The sixty-seventh measure features a half note D14. The sixty-eighth measure has a half note E-flat14. The sixty-ninth measure features a half note F14. The seventieth measure has a half note G14. The seventy-first measure contains a half note A14. The seventy-second measure has a half note B-flat14. The seventy-third measure features a half note C15. The seventy-fourth measure has a half note D15. The seventy-fifth measure contains a half note E-flat15. The seventy-sixth measure has a half note F15. The seventy-seventh measure features a half note G15. The seventy-eighth measure has a half note A15. The seventy-ninth measure contains a half note B-flat15. The eightieth measure has a half note C16. The eighty-first measure features a half note D16. The eighty-second measure has a half note E-flat16. The eighty-third measure features a half note F16. The eighty-fourth measure has a half note G16. The eighty-fifth measure contains a half note A16. The eighty-sixth measure has a half note B-flat16. The eighty-seventh measure features a half note C17. The eighty-eighth measure has a half note D17. The eighty-ninth measure contains a half note E-flat17. The ninetieth measure has a half note F17. The ninety-first measure features a half note G17. The ninety-second measure has a half note A17. The ninety-third measure contains a half note B-flat17. The ninety-fourth measure has a half note C18. The ninety-fifth measure features a half note D18. The ninety-sixth measure has a half note E-flat18. The ninety-seventh measure features a half note F18. The ninety-eighth measure has a half note G18. The ninety-ninth measure contains a half note A18. The hundredth measure has a half note B-flat18.

The first system of musical notation for 'The Rose Tree' is written on a single staff. It begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a common time signature (C). The melody consists of several measures, including a triplet of eighth notes, followed by a double bar line. The notation continues with more measures, including a triplet of eighth notes and a final measure ending with a double bar line.

The first system of the musical score for 'The Bird Song' is written on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one flat (B-flat). The melody is primarily in the treble clef, with some accompaniment in the bass clef. The notation includes eighth notes, quarter notes, and half notes, with some notes beamed together. There are also rests and a fermata over a note.

### 3.3

[illegible]

The first system of the musical score for 'The Little Boat' is written on a single staff with a treble clef. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The music begins with a piano (*p*) dynamic marking. The melody consists of eighth and quarter notes, with some measures containing beamed eighth notes. The accompaniment is written in the lower register, featuring chords and single notes. The system ends with a double bar line.

## 3. 4

Musical score for section 3.4, featuring piano and bass staves. The piano staff includes a melodic line with a slur and a dynamic marking of *p espr.* The bass staff contains a complex rhythmic pattern with slurs and a dynamic marking of *c*. The score is divided into two systems, each with four measures.

## 3. 5

Musical score for section 3.5, featuring three staves: Tr-be (Trumpet), Tamb. milit. (Military Drum), and Tuba, Timp., C-b. (Tuba, Timpani, and Cymbal). The Tr-be staff includes a melodic line with a slur and a dynamic marking of *pp*. The Tamb. milit. staff contains a complex rhythmic pattern with slurs and a dynamic marking of *c*. The Tuba, Timp., C-b. staff contains a complex rhythmic pattern with slurs and a dynamic marking of *a*. The score is divided into two systems, each with four measures.

3. 6

ff

fff

ff

This musical score for section 3.6 consists of two systems of staves. The first system has a treble and bass staff, both starting with a forte (*ff*) dynamic. The second system also has a treble and bass staff. The bass staff begins with a very forte (*fff*) dynamic, indicated by a wedge-shaped crescendo. The treble staff continues with a forte (*ff*) dynamic. The music features various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests.

3. 7 **Largo**

Archi

*p espr.*

V

This musical score for section 3.7, marked **Largo**, consists of two systems of staves. The first system is for the string section (Archi) and includes a treble staff with a *p espr.* (piano, expressive) dynamic and a bass staff. A *V* (Vivace) marking is present above the treble staff. The second system continues the string parts with similar notation and dynamics.

3. 8

Fl.

*p*

Arpa.

This musical score for section 3.8 consists of two systems of staves. The first system features a flute (Fl.) part in the treble staff with a piano (*p*) dynamic and an arpa (Arpa.) part in the bass staff. The second system continues the flute and arpa parts with similar notation and dynamics.

3. 9

Ob. *p*

V-ni I *pp*

3. 10

Cr. (a4) *f*

Tamb. milit.

Timp.

3. 11

### Allegro non troppo

Fiati *f* *ff* Ottoni *ff*

Timp. *p* *ff*

3. 11a

### (Allegretto poco moderato)

*p*

3. 12

*fff*

Timp.



3. 13

Measures 3.13: Treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The melody features eighth and sixteenth notes, with accents and slurs. The bass clef staff contains a dense, rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamic markings include *ff* and *NB* (Nota Bene).

3. 14

Measure 3.14: Treble clef staff with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature. The melody is marked *f* (forte). The bass clef staff contains a dense, rhythmic accompaniment of eighth notes.

3. 15

**Sehr breit**

Measure 3.15: Treble clef staff with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature. The melody is marked *p* (piano). The bass clef staff contains a dense, rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamic markings include *p*, *ff*, and *Timp.* (Timpone).

3. 16

**(Andante quasi allegretto)**

Measure 3.16: Treble clef staff with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature. The melody is marked *pp* (pianissimo). The bass clef staff contains a dense, rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamic markings include *pp* and *Timp.* (Timpone).

3. 17

Measure 3.17: Treble clef staff with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature. The melody is marked *NB* (Nota Bene). The bass clef staff contains a dense, rhythmic accompaniment of eighth notes.

6)

Measure 6): Treble clef staff with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature. The melody is marked *NB* (Nota Bene). The bass clef staff contains a dense, rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamic markings include *NB* and *Timp.* (Timpone).

3. 18

Tr-be

con 8-ve

This musical score for exercise 3.18 consists of three staves. The top staff is for a piano, featuring a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with a key signature of one flat. The middle staff is for a trumpet, with a key signature of two sharps and a melody of quarter and half notes. The bottom staff is for a tuba, with a key signature of two sharps and a melody of quarter and half notes. The tempo is marked 'con 8-ve'.

3. 19

**Moderato**

Ху - дож - ник вар - вар ки - стью сон - ной

кар - ти - ну ге - ни - я чер - нит

This musical score for exercise 3.19 is in 4/4 time and marked 'Moderato'. It consists of two staves. The top staff contains the lyrics 'Ху - дож - ник вар - вар ки - стью сон - ной' and the bottom staff contains 'кар - ти - ну ге - ни - я чер - нит'. The melody is written in a single line with a key signature of one flat.

3. 20

a) **Moderato**

*p*

*tr*

*MB*

This musical score for exercise 3.20a is in 4/4 time and marked 'Moderato'. It consists of two staves. The top staff begins with a piano (*p*) dynamic and includes a trill (*tr*) and a mezzo-forte (*MB*) section. The bottom staff continues the melody with a mezzo-forte (*MB*) section.

b) **Moderato (con moto)**

*MB*

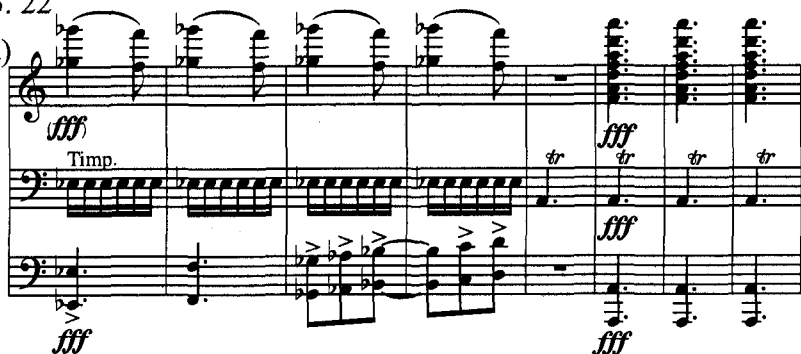
This musical score for exercise 3.20b is in 4/4 time and marked 'Moderato (con moto)'. It consists of two staves. The top staff begins with a mezzo-forte (*MB*) dynamic and includes a mezzo-forte (*MB*) section. The bottom staff continues the melody with a mezzo-forte (*MB*) section.

3. 21

**Allegro**

3. 22

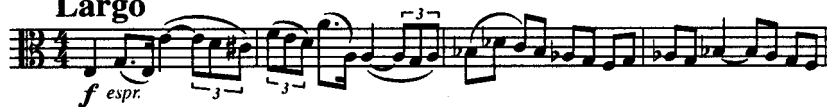
a)



b)



3. 23

**Largo**

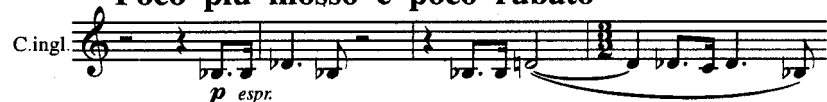
3. 24



3. 25

a) **Largo**

3. 26

**Poco più mosso e poco rubato**

3. 27

**poco rit.****a tempo**

C-fag.  
 Timp.  
 Tam-tam  
 Arpa.  
 (Тема ГП)  
 f  
 (Тема ПП)  
 pp  
 ppp  
 div.  
 mp  
 unis.  
 arco  
 pizz.  
 arco

# 3. 27 (продолжение)

Fl. (solo) *ppp*

Timp. *ppp*

Arpa.

V-ni 1, 2

V-le

V-c

C-b div.

Fl. (solo)

Timp.

Arpa.

V-ni 1, 2

V-le

V-c

C-b div.

3. 28

**Presto**

3.28 *p*

3.29 *f*

3. 30

3.30 *ff* *ff marcatisissimo*

3. 31

3.31 *ff*

3. 32

**Lento**

3.32 **Lento**

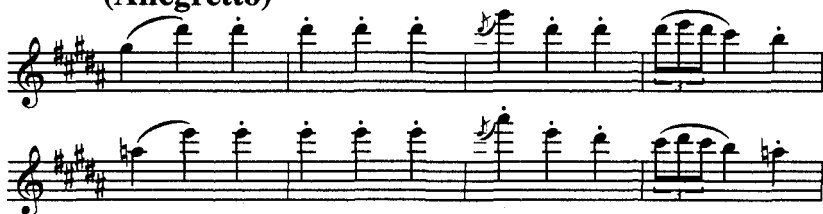
V-no I *pizz.* *p*

V-c *p*

3. 33

**Adagio**

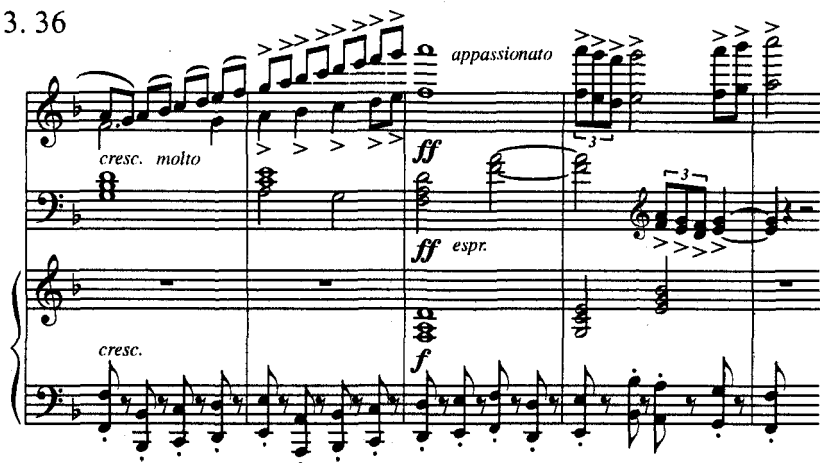
3. 34

**(Allegretto)**

3. 35



3. 36



## 4. 1

## Allegretto

Archi,  
Fag.

Tr-be,  
Timp.,  
C.-b

*con 8-ve*

*f marcato*

## 4. 2

Tamb.  
milit.

V-ni I  
arco

V-ni II  
col legno

V-le pizz.

*ppp*

*pp*

*tutti pizz.*

*pizz.*

8-----



4. 3

V *ff*

4. 4

*p* *mf*

4. 5

Fl. picc. *pp* Archi

4. 6

a) V-ni I V

*p*

b) Oboi B) V-ni

4. 7

Ob. I Fag. Tamb. milit. V-c. C-b.

Fag. I Ob. I и т.д.

4. 8

Legni,  
Cr.,  
Archi

Ottoni

Tamb.  
milit.

Bassi

*ff*

и т. д.

4. 9

и т. д.

*fff*

Tr-be  
Tr-ni

*ff*

Tamb.  
milit.

Timp.

*ff*

4. 10

Ottoni

Tamb.  
milit.

4. 11

## Moderato (poco allegretto)

V-ni 2

Bassi

*con 8-ve*

*p*

4. 12

Ob. solo

V-ni

V-le

Bassi

4. 12a

Ob.  
C. ingl.  
2 V-c.  
soli

*molto espr. mf p*

Cr.  
Tr.-b.  
V-c.  
C-b

*p*

4. 13

Oboe solo

Musical score for Oboe solo, measures 4.13-4.15. The score is written for a single staff in treble clef, key of D major (two sharps), and 3/4 time. The tempo is marked *p* (piano). The melody consists of eighth and sixteenth notes, with a final measure containing a triplet of eighth notes. The bass staff shows a simple accompaniment of eighth notes.

4. 14

Clar.  
piccolo

Musical score for Clarinet piccolo, measures 4.14-4.16. The score is written for a single staff in treble clef, key of D major (two sharps), and 3/4 time. The tempo is marked *f* (forte). The melody consists of eighth and sixteenth notes, with a final measure containing a triplet of eighth notes. The bass staff shows a simple accompaniment of eighth notes.

4. 15

Tamb. milit.

Musical score for Tambourine militaire, measures 4.15-4.17. The score is written for a single staff in treble clef, key of D major (two sharps), and 3/4 time. The tempo is marked *ff* (fortissimo). The melody consists of eighth and sixteenth notes, with a final measure containing a triplet of eighth notes. The bass staff shows a simple accompaniment of eighth notes.

4. 16

## Adagio

Ob.,  
Clar.,  
Fag.,  
Cor.  
con  
Arpe

*ff*

4. 17

## Largo

tenuto

Archi

*f*

4. 18

## Adagio

*p*

4. 19

Fl.  
solo*p semplice*V-ni II  
V-le

4. 20

Tr-be

*ff*

*ff*

*ff*

4. 21

(Timp.) *p*

*p*

*p*

V

V

V

4. 22

**Moderato**

(con 8-ve)

*cresc.*

*ff*

4. 23

Гаврюшка

Про - вор - - - ны - е

Balalaika  
bassa

гос - по - да!

А за бу -

- маж - - - ку спа - - - си-бо.

4. 24

8-----

*f*

*f*

## 4. 25

Утешительный

Э - то то, что на - зы - ва - ет - ся в по - ли - ти - че -

- ской эко - но - ми - и рас - пре - де - ле - ни - ем ра - бот

## 4. 26

(Archi, arpe)

(V-c)  
*espr.*

*p* *espr.*

NB



## 4. 27

Clar. *p legato*

V-c

Швохнев Гаврюшка и т. д.

От ку - да ба - рин? Да сей час из Ка за - ни

## 4. 28

Швохнев и т. д.

Вы хо - дит че - ло - век почтенных лет. Я ре - комен - ду - юсь,

Clar. con Arpa I *p legato*

Fag. con Arpa II

## 4. 29

Утешительный

Со - хра - ни Бог! Да и о - пасно.

*mf*

4. 30

Утешительный

V-ni I

А э - то де - ло то - же бы - ло и т. д.

*p*

4. 31

8-

*ff*

4. 32

**Allegro**

Гаврюшка

Бу-дет Ма - трё - не на че - пец, да по-стрель - чонкам то - же по прянику. Эх, лю - блю по - ход - ну - ю жизнь!

Balalaika bassa

8

4. 33

**Allegretto**

*p legato*

*semplice*

4. 34

8

4. 35

*ff*

8

8

3

4. 36

4. 37

4. 38

**Largo**

4. 39

4. 40

**Meno mosso**

4. 41

*mf marcato*

И т. д.

4. 42

## Adagio

*f*

3

И т. д.

4. 43a

## Adagio

Archi *ff* *NB*

4. 436

Archi *pp* *sul tasto*

*NB*

4. 43B

Archi

*cresc.*

*f*

*NB*

4. 43Г

Archi

*p espr.*

*NB*

*pp*

4. 43Д

Tr-ba

Timp.

Archi

*rit.*

*mp*

*mp*

*pp*

*NB*

4. 43e

**Allegretto**

*ff*

*NB*

## 4. 43Ж

Ob., Cl.  
Tr-ba

*ff* *sf* *sf*

*NB*

## 4. 43З

*fff espr.* *dim. poco a poco*

*NB* *NB*

## 4. 43И

Fag.

*p*

*NB* *NB* *NB* *NB*

## 4. 43К

V-c

*p semplice*

Cl, Fag.

*NB* *NB* *NB*

## 4. 43Л

V-le, V-c.

*p*

*NB* *NB* *NB* *NB* *NB*

## 4. 43М

Арчи

*NB* *NB* *NB*

8

4. 44

Cr.

V-ni

4. 45

Fl.  
picc.

V-ni,  
V-la

*p*

*sf*

*pp*

4. 46

16 3 8

16 3 8

*sf* *sf* *sf* *sf*

4 8

4 8

*ff* *sf* *sf* *sf*

2 8

2 8

3 3 12

3 3 12

*ff* *sf*

*sf* *sf* *sf*



4. 46 (продолжение)

4. 46 (продолжение)

First system: Treble staff has a melodic line with a slur over measures 1-3. Bass staff has a sustained chord. Dynamics: *sf* (three times).

Second system: Treble staff continues the melody. Bass staff has a sustained chord. Dynamics: *ff*, *sf*, *ff*, *sf*.

Third system: Treble staff has a melodic line. Bass staff has a sustained chord. Dynamics: *ff*, *sf*.

4. 47 (упрощенная запись)

4. 47 (упрощенная запись)

First system: Treble staff has a melodic line with a slur over measures 1-3. Bass staff has a sustained chord. Dynamics: *ff*.

Second system: Treble staff continues the melody. Bass staff has a sustained chord. Dynamics: *ff*, *sf*.

Third system: Treble staff has a melodic line. Bass staff has a sustained chord. Dynamics: *ff*, *sf*.

И т. д.

4. 48

Ottoni  
(con  
Clar.b.  
Fag.,  
Timp.)

*ff*

4. 49

Tr-be

Cl.b.  
Fag.  
V-c

*f* *fff* *f*

4. 50

Tr-ba  
sola

Ottoni  
con  
Piatti,  
Cassa  
e  
C-b.

*f* *p*

4. 51 **Andante**

V-c *c.s.*  
*p*

4. 52 **(Moderato)**

V-no  
V-c

P-f

4. 53

V-no  
*f* *p* *cresc.*

V-c  
*sf* *p* *cresc.*

P-f  
*cresc.*

4. 54a **Allegretto**

V-no  
*pizz.*  
*p*

P-f  
*pp*

# 4. 54a (Продолжение)

Two systems of musical notation for 4. 54a (Продолжение). Each system consists of three staves: a single treble staff and a grand staff (treble and bass). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The first system shows a melodic line in the treble staff with eighth and sixteenth notes, and a rhythmic accompaniment in the grand staff with chords and eighth notes. The second system continues the melody with some rests and a more complex accompaniment.

# 4. 54b

Two systems of musical notation for 4. 54b. The first system includes three staves: Violoncello (V-no), Violoncello (V-c), and Piano (P-f). The V-no and V-c staves have a 'pizz.' (pizzicato) marking. The P-f staff has a 'f espr.' (forte, esprimo) marking. The second system continues the piece with similar instrumentation and markings. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The V-no and V-c staves play chords, while the P-f staff plays a melodic line with eighth notes.

4. 546 (окончание)

4. 546 (окончание) is a musical score in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of four staves. The top two staves are for Violin (V-n) and Viola (V-c), both in treble clef. The bottom two staves are for the piano, with the left hand in bass clef and the right hand in treble clef. The score features a complex texture with many beamed sixteenth and thirty-second notes, particularly in the piano part. A first ending bracket with a repeat sign and a first ending '1' is located in the piano's right hand, starting at measure 18 and ending at measure 22. A measure rest of 8 measures is indicated in the piano's left hand at the beginning of the first ending.

4. 54В

4. 54В is a musical score in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of four staves. The top two staves are for Violin (V-n) and Viola (V-c), both in treble clef. The bottom two staves are for the piano, with the left hand in bass clef and the right hand in treble clef. The score features a complex texture with many beamed sixteenth and thirty-second notes, particularly in the piano part. A first ending bracket with a repeat sign and a first ending '1' is located in the piano's right hand, starting at measure 18 and ending at measure 22. A measure rest of 8 measures is indicated in the piano's left hand at the beginning of the first ending.

4. 55 **Moderato con moto**

4. 55 **Moderato con moto** is a musical score in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of four staves. The top two staves are for Violin (V-n) and Viola (V-c), both in treble clef. The bottom two staves are for the piano, with the left hand in bass clef and the right hand in treble clef. The score features a complex texture with many beamed sixteenth and thirty-second notes, particularly in the piano part. A first ending bracket with a repeat sign and a first ending '1' is located in the piano's right hand, starting at measure 18 and ending at measure 22. A measure rest of 8 measures is indicated in the piano's left hand at the beginning of the first ending.

4. 56

## Moderato con moto

*p* semplice

*cresc.*

*f*

4. 57

V-ni I, II

*fff*

V-la

V-c

*marcatissimo*

4. 58a

*p* marcato

*trun*

## 4. 586

Fl. picc.

Tr-ne  
I

Timp.

Tamb.  
milit.

Archi  
pizz.

*ff* *p subito*

*f*

*pp subito*

## 4. 59a

## Moderato

Cl.

V-c,  
C-b

*p* pizz. vibrato

*(p)*

4. 596

Archi  
c.s.

*pp*

4. 60

Tr-ba sola

4. 61

**Largo**

*ff* con 8-ve

4. 62

Fag.  
solo

V-le

*p*

4. 63

*f*



## 4. 63 (продолжение)

**poco rit.****a tempo**

и т. д.

## 4. 64a

**Allegretto***p dolce*

## 4. 64b

4. 65 **Poco più mosso**

4. 66 **Moderato con moto**

Two systems of musical notation in 3/4 time, key of D major. The first system shows a treble staff with a whole rest and a bass staff with a half note D4, followed by a half note E4, and a half note F#4. The second system shows a treble staff with a half note G#4, a half note A4, and a half note B4, followed by a half note C5, a half note B4, and a half note A4. The bass staff continues with a half note D4, a half note E4, and a half note F#4, followed by a half note G#4, a half note A4, and a half note B4. Dynamics include *f* (forte) in the first system and *f* (forte) in the second system.

5. 1 **Moderato**

One system of musical notation in 4/4 time, key of D major. The bass staff contains a half note D3, a half note E3, a half note F#3, a half note G#3, a half note A3, a half note B3, a half note C4, a half note D4, a half note E4, a half note F#4, a half note G#4, a half note A4, a half note B4, a half note C5, a half note B4, a half note A4, a half note G#4, a half note F#4, a half note E4, a half note D4, a half note C4, a half note B3, a half note A3, a half note G#3, a half note F#3, a half note E3, a half note D3. Dynamics include *p* (piano) in the first system.

5. 2

Three systems of musical notation in 4/4 time, key of D major. The first system shows a bass staff with a whole note D3, a whole note E3, a whole note F#3, a whole note G#3, a whole note A3, a whole note B3, a whole note C4, a whole note D4, a whole note E4, a whole note F#4, a whole note G#4, a whole note A4, a whole note B4, a whole note C5, a whole note B4, a whole note A4, a whole note G#4, a whole note F#4, a whole note E4, a whole note D4, a whole note C4, a whole note B3, a whole note A3, a whole note G#3, a whole note F#3, a whole note E3, a whole note D3. The second system shows a treble staff with a half note D4, a half note E4, a half note F#4, a half note G#4, a half note A4, a half note B4, a half note C5, a half note B4, a half note A4, a half note G#4, a half note F#4, a half note E4, a half note D4, a half note C4, a half note B3, a half note A3, a half note G#3, a half note F#3, a half note E3, a half note D3. The third system shows a treble staff with a half note D4, a half note E4, a half note F#4, a half note G#4, a half note A4, a half note B4, a half note C5, a half note B4, a half note A4, a half note G#4, a half note F#4, a half note E4, a half note D4, a half note C4, a half note B3, a half note A3, a half note G#3, a half note F#3, a half note E3, a half note D3. Dynamics include *p* (piano) in the first system.

## 5. 2 (продолжение)

con CL, b.

con C-fag.

T-tam

Ccl.

Arpe

V-no solo

Archi

*p* *morendo*

*p* *con Timp.*

*p >* *pp* *morendo*

*p >* *pp* *morendo*

5.3

**Allegro**

Fl. *f*

Cl. b. *f*

V-no solo *f*

5.4

*ff*

8-

5.5

**Andante**

*ff*

*dim.* (*p*)

5.6

**Allegro con brio**

*f*

*ff*

# 5. 6 (продолжение)

5. 6 (продолжение)

DSCH

# 5. 6a Allegretto

5. 6a  
Allegretto

*p*

# 5. 7

5. 7

V-no solo

Archi

D Es C H

# 5. 8a

5. 8a

Legni

V-no solo

*ff*

V V

5. 86

V-no solo

5. 8B

V-no solo

5. 9

5. 10

К.-а

Пой ду я под ве -

Тен.

# 5. 10 (продолжение)

- нец!

Гос - по - дин

Ци - ре - лэ,

при - став,

про - шу вас, ско - ре - е

доч - ка! Вер - нись ко мне.

## 5. 11

а)

б)

# 5. 11 (продолжение)

В) Musical notation for part В) in 2/4 time, featuring a treble and bass staff with eighth and sixteenth notes.

Г) Musical notation for part Г) in 2/4 time, featuring a treble and bass staff with eighth and sixteenth notes.

Д) Musical notation for part Д) in 2/4 time, featuring a treble staff with eighth and sixteenth notes.

Е) Musical notation for part Е) in 2/4 time, featuring a treble staff with eighth and sixteenth notes.

Ж) Musical notation for part Ж) in 2/4 time, featuring a treble and bass staff with eighth and sixteenth notes.

З) Musical notation for part З) in 2/4 time, featuring a treble and bass staff with eighth and sixteenth notes, marked *mf*.

И) Musical notation for part И) in 2/4 time, featuring a treble staff with eighth and sixteenth notes.

К) Musical notation for part К) in 2/4 time, featuring a treble and bass staff with eighth and sixteenth notes, marked *ff*.

Ка - ки - ми бла - га - ми о -  
- кру - же - на ев - рей-ско-го са-пож - ни-ка же - на!

## 5. 12

### Adagio

Archi Musical notation for part 5.12 in 4/4 time, featuring a treble staff with eighth and sixteenth notes, marked *ff* *con 8-ve*.

И Т. Д.

## 5. 13

Musical notation for part 5.13 in 4/4 time, featuring a treble and bass staff with eighth and sixteenth notes, marked *(p)*.



5. 14

Archi

*pp*

5. 15

# Adagio

C. ingl;  
Archi

*mf*

*p cresc.*

*p*

*pp*

5. 16

# Allegretto

5. 17

**Allegretto**

*mf*

5. 18

**Allegretto**

*p* *pp* *p*

5. 19

*pp* *pizz.*

# 5. 19 (продолжение)

и т. д.

# 5. 20

V-la solo

*pp*

pizz.

# 5. 21

*p*

pizz.

(arco)

*f*

5. 22

Exercise 5.22 is a short piece in 4/4 time, featuring a piano (p) and bass staff. The melody in the piano staff is characterized by eighth-note patterns and slurs, with dynamics ranging from *p* to *ppp*. The bass staff provides a harmonic accompaniment with sustained notes and occasional eighth-note figures. The piece concludes with a *mf* (mezzo-forte) dynamic.

5. 23

**Andante**

Exercise 5.23 is marked **Andante** and is written for piano and bass. The tempo is slow, and the music features a mix of eighth and sixteenth notes. The piano staff has a *p* (piano) dynamic, while the bass staff includes accents and slurs.

5. 24

**Moderato con moto**

Exercise 5.24 is marked **Moderato con moto** and is written for bass. The tempo is moderate with a slight push. The music consists of eighth and sixteenth notes, starting with a *f* (forte) dynamic.

5. 25

**Accellerando poco a poco**

Exercise 5.25 is marked **Accellerando poco a poco** (ritardando) and is written for piano and bass. The tempo gradually increases. The piano staff features a *pp* (pianissimo) dynamic and complex sixteenth-note patterns, while the bass staff provides a steady accompaniment.

5. 26

**Moderato**

*p dolce*

5. 27

**Allegro molto**

a) *ff marcatisimo sempre al fine*

b)

5. 28

**Allegretto**

*f*

5. 29

## Andante

*p*

5. 30

## Adagio

*pp* legatissimo sempre al fine

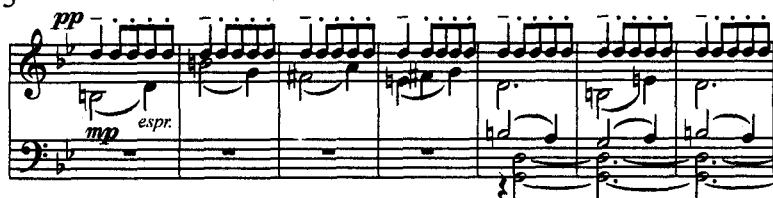
5. 31

*pp* maestoso

5. 32 **Allegro non troppo**



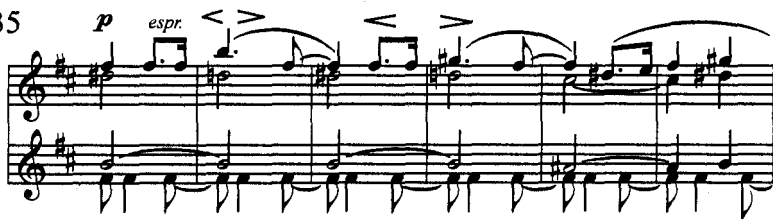
5. 33



5. 34



5. 35



5. 36 **Allegretto**



5. 37

pizz. arco  
*ff* (*subito*) *f espr.* pizz. *ff*  
*ff* *ff*

5. 38

*ff* *espressivo*

6. 1

## Moderato

Archi *p* *p*

6. 2

Clar. V-ni I *p* *semplce*  
 V-c C-b *pp*



6. 3

Fl. *pizz.* *p*

Archi

6. 4

Ottoni *p espr.*

6. 5

(Tr-be) *ff espr.*

*ff*

6. 6

*con 8-ve*

*fff espr.*

*ff*

Timp. *con Tamb. milit.*

*fff* *con 8-ve*

# 6. 6 (продолжение)

# 6. 7 **Allegro**

# 6. 8

# 6. 9

# 6. 9a

# 6. 10 Allegretto

Archi

*p dolce*

6. 11

*f*

D S C H

6. 12

(E) (La) (Mi) (Re) (A)

Cor. solo

6. 13

V-no solo

*p*

T-tam

Cassa

Batt.

*p*

pizz.

(Bassi)

Fl.

Cor.

(Cassa)

c.s.

*p*

T-tam

Batt.

*p*

arco

(Bassi)

Archi

*pp*

# 6. 13 (продолжение)

Fl.

Cor.

Batt.

Archi

# 6. 14

(Andante)

Clar.

Fl.

*p*

*pp*

Allegro

# 6. 15

*p*

6. 16

con 8-ve  
 Archi, Arpe *pp*  
 con 8-ve  
 con 8-ve

Timp. *p pesante*  
 Archi, Arpe *morendo*

Tr-ba I sola *p*  
 con Tamburo *< f* *p*  
 Timp. *> pp*  
 Archi, Arpe

6. 17

## Allegretto

Legni

V-c solo

*p*

6. 18

*ff*

6. 19

Ob.  
Clar.

V-c solo

6. 20

Cel.

V-c solo

Archi

и т. д.

6. 21

Legni

Archi

6. 22 **Allegro**



6. 23



6. 23a **Allegretto**



6. 24a



6. 24b **Allegro molto**



The musical score for 'The Song of the Lark' is presented in two systems. The first system consists of a vocal line in the treble clef and a piano accompaniment in the bass clef. The vocal line begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note B4. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a half-note pattern in the left hand. The second system continues the vocal line with a half note C5, followed by a quarter note D5, and then a half note E5. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern. The score is marked with a forte (f) dynamic for the vocal line and a piano (p) dynamic for the piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4.

A musical score for two voices. The first staff is labeled 'V-la' and the second staff is labeled 'V-no I'. Both staves are in 2/4 time and have a key signature of one flat (B-flat). The 'V-la' part consists of a single melodic line. The 'V-no I' part consists of a single melodic line. The two parts are written in a homophonic style, with the voices moving in parallel motion.

0 (Dies irae)

The musical score for 'Dies irae' is written for a single melodic line on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The melody begins with a half rest, followed by a quarter note G4 (B-flat), a quarter note A4 (B-flat), and a quarter note B4 (B-flat). The dynamics are marked *p* (piano) for the first measure, *dim.* (diminuendo) for the second measure, and *pp* (pianissimo) for the third measure. The melody continues with a half note C5 (B-flat), a half note D5 (B-flat), and a half note E5 (B-flat). The piece concludes with a final chord of G4 (B-flat), A4 (B-flat), and B4 (B-flat).

**Largo**

*ff pesante*

*pp*

*ff*

## Adagio

The musical score consists of two staves. The top staff is labeled 'Ottoni' and the bottom staff is labeled 'Campana'. Both staves are in 4/4 time and have a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The 'Ottoni' staff features a melodic line with various intervals and rests, while the 'Campana' staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.



7.2

Я чув - ству - ю, как ме - длен - но се - де - ю

Ottoni

*p*

7.3a

(зон)та - ми ты - чут мне в ли - цо

*f*

*mb*

7.36

(ла)базник изби - ва - ет мать мо - ю

*f*

*mb*

7.4

на - прас - но я по - гром - щи - ков мо - лю

Score for section 7.4, measures 1-4. The music is in B-flat major, 4/4 time. It features a vocal line with a slur over measures 2-4, a piano accompaniment in the right hand, and a bass line in the left hand. The lyrics are: на - прас - но я по - гром - щи - ков мо - лю.

7.5

Ob., Fag. Кровь льется, расте - каюсь по по - лам

Score for section 7.5, measures 1-4. The music is in B-flat major, 4/4 time. It features a woodwind part (Ob., Fag.) in the right hand, a piano accompaniment in the right hand, and a bass line in the left hand. The lyrics are: Кровь льется, расте - каюсь по по - лам. Dynamics include *p*, *ff*, and *f*.

7.6

(зем)ли. Как под - ло, что и

Score for section 7.6, measures 1-4. The music is in B-flat major, 4/4 time. It features a piano accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand. The lyrics are: (зем)ли. Как под - ло, что и. Dynamics include *f*.

7.7

Tamb. milit. *ff*

Score for section 7.7, measures 1-4. The music is in B-flat major, 4/4 time. It features a piano accompaniment in the right hand, a bass line in the left hand, and a tambourine part (Tamb. milit.) in the right hand. The lyrics are: (зем)ли. Как под - ло, что и. Dynamics include *ff*.

7. 8

## Allegretto

*p*

Мне ка-жет-ся, я-э-то Ан-на Франк, про-зра-чна-я,

7. 9

## Allegretto

*ff* *ff*

7. 10

Legni

Cor. ingl.  
Campana,  
Arpe.

Coro

*p* *ff* *p*

(con Tr-ni)

пи-ке стрель-ца.

7. 11

Всем ви - дом по - кор - ность вы - ка...

7. 12

## Adagio

V-c  
(con C-b)

*p*

7. 13

(упрощенная запись)

*pp* (con 8-ve) *cresc.*

8-

*fff*

7. 14

Basso solo тих, на ус-та-лы-е от су-мок ру-ки пра-вед-ны-е их.

Coro *pp* пра... их.

Archi con P-f.

7. 15 (Largo)

Tuba

*pp*

V-c,  
C-b  
(con Timp.)

7. 16

Cor.  
solo

ЛЖИ.

*f espr.*

*p*

*tenuto*

*NB*

7. 17

Tr-be  
c.s.

...чатъ.

*p*

*NB*

7. 18 Allegretto

V-no  
I

*p*

7. 19

V-no,  
V-c

P-f

*pp*

*NB*

*morendo*

8

7. 20

**Largo**

V-c

7. 21

**Moderato**

V-c

*p*

7. 22

**Allegretto**

V-no

V-la

7. 23

*pp*

*pizz. p*

# 7. 23 (продолжение)

7. 23 (продолжение)

## 7. 24

### Allegretto

7. 24

**Allegretto**

*f*

*ff espr.*

## 7. 25

### Adagio

7. 25

**Adagio**

V-c

*ff* *> pp* *p* *< mf*

*pp*

# 7. 25 (продолжение)

7. 25 (продолжение)

V-ni, V-la

c.s.

pp

V-c

c.s.

f espr.

7. 26

8

ff

ff

7. 27

ff

ff

ff

ff



# 7. 27 (окончание)



# 7. 28

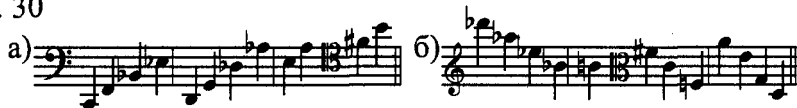


# 7. 29

## Andante



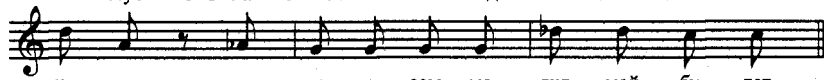
# 7. 30



Да - же вид мой вну - ша - ет мне мы - сли о смер - ти.



Пусть о - па - лит мой взгляд за - сне - жен - ны - е

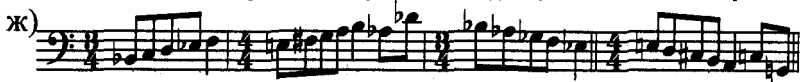
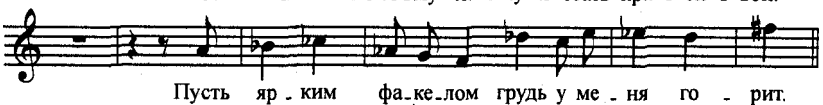
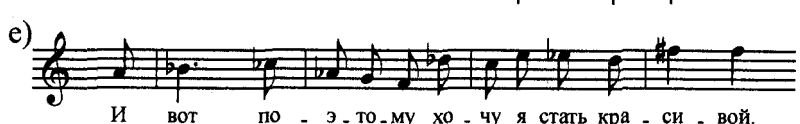
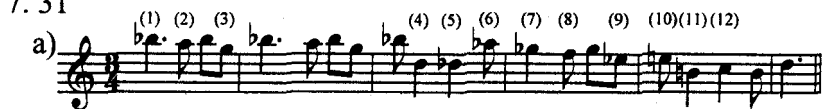


ни - вы, пусть по - я - сом мо - гил мой бу - дет

(7.30)



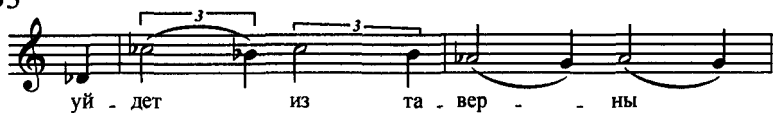
7.31



7.32



7. 33



7. 34



7. 35



7. 36



7. 37



7. 38



7. 39



Скажи, все мо - гу - щий Бо - же.

О сжался, сжался!

7. 40

**Allegro**

7. 41



7. 42



7. 43



8. 1

**Adagio**

8. 2



8. 3

**Allegretto**

Campanelli *f* Fl. I solo *p* Archi pizz. *p*

8.3

8.4

8. 4

Ottoni

8.4

8. 5

Ottoni *p*

8.5

8. 6

**Adagio**

Ottoni *mf espr.* *pp* *p*

8.6

# 8. 6 (продолжение)

First system of musical notation for system 8.6. It consists of a treble staff and a bass staff. The key signature has two flats (B-flat major). The first measure has a forte (*f*) dynamic. The second measure has a *dim.* (diminuendo) marking. The third measure has a pianissimo (*pp*) dynamic. The fourth measure has a piano (*p*) dynamic. The notation includes various chords and melodic lines with slurs.

Second system of musical notation for system 8.6. The treble staff has a pianissimo (*pp*) dynamic. The bass staff has a *V-c solo* (Violoncello solo) marking and a forte *f espr.* (fervor) dynamic. The notation includes chords and melodic lines with slurs.

Third system of musical notation for system 8.6. The treble staff has a piano (*p*) dynamic. The bass staff has a piano (*p*) dynamic and a forte (*f*) dynamic. The notation includes chords and melodic lines with slurs.

# 8. 7

First system of musical notation for system 8.7. It consists of a treble staff and a bass staff. The key signature has two sharps (D major). The first measure has a fortissimo (*ff*) dynamic. The second measure has a forte (*f*) dynamic. The third measure has a forte (*f*) dynamic. The notation includes chords and melodic lines with slurs.

Second system of musical notation for system 8.7. The treble staff has a forte (*f*) dynamic. The bass staff has a forte (*f*) dynamic. The notation includes chords and melodic lines with slurs.

8. 8

Cor.

Tr-be,  
Tr-ni,  
Tuba

*Gliss.*

*NB*

8. 9

**Adagio**

Ottoni

Timp.

*p*

*p*

8. 10

**Allegretto**

Archi

*p*

*NB*

8. 11

Ottoni

*p*

*MB*

8. 12

V-c  
(con C-b)

*pizz.*

И Т Д

8. 13

Fiat

Ottoni

*pp*

8

8. 14

**Adagio**

V-no 1

*p tenuto*

8. 15

V-ni  
V-la  
*pizz.*

Cello  
arco

*pp*

*pp*



## 8. 16

V-no I *f espr.*

V-no II *pizz.*

V-la *pizz.*

V-c *f espr.*

Sul G

*cresc.*

## 8. 17

*ff*

По-ту-сто рон-ним за-лом ца-рей —

кто не-пре клон-ный мра-мор-ный сей?

8. 18

**Adagio**

*ff*

8. 19

**Allegretto**

8. 20

**Moderato**

V-la *pizz.*  
*p*

P-f *p legato*

8. 21

(arco)  
*p dolce*

*pp*

*pp dolce*

*pp*

*p sub.*

8. 22

V-la *f espr.*

и т. д.

8. 23

V-la

P-f *p legato*

8

(arco)

*p espr.*

(8)

---

---

## ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	5
Глава 1. ТВОРЧЕСТВО ДВАДЦАТЫХ ГОДОВ.....	27
Глава 2. ОТ «ЛЕДИ МАКБЕТ МЦЕНСКОГО УЕЗДА» К ЧЕТВЕРТОЙ СИМФОНИИ .....	97
Глава 3. ОТ ПЯТОЙ СИМФОНИИ ДО ФОРТЕПИАННОГО КВИНТЕТА .	156
Глава 4. ОТ СЕДЬМОЙ СИМФОНИИ ДО ТРЕТЬЕГО СТРУННОГО КВАРТЕТА .....	198
Глава 5. ОТ ПЕРВОГО СКРИПИЧНОГО КОНЦЕРТА ДО ПЯТОГО СТРУННОГО КВАРТЕТА .....	260
Глава 6. ОТ ДЕСЯТОЙ СИМФОНИИ ДО ДВЕНАДЦАТОЙ СИМФОНИИ .	311
Глава 7. ОТ ТРИНАДЦАТОЙ СИМФОНИИ ДО ЧЕТЫРНАДЦАТОЙ СИМФОНИИ .....	348
Глава 8. ТВОРЧЕСТВО ПОСЛЕДНИХ ЛЕТ.....	387
КРАТКИЙ ХРОНОГРАФ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА.....	405
БИБЛИОГРАФИЯ.....	439
УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН И МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ .....	454
НОТНОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ.....	475

**Акопян Левон Оганесович**

**ДМИТРИЙ ШОСТАКОВИЧ:  
ОПЫТ ФЕНОМЕНОЛОГИИ ТВОРЧЕСТВА**

*Утверждено к печати Государственным  
институтом искусствознания Министерства культуры РФ*

Редактор издательства *В. С. Волкова*  
Корректор *О. В. Махрова*  
Компьютерная верстка *В. В. Шеина*  
Нотная графика *Л. В. Петров*

Издательство «Дмитрий Буланин»

ЛР № 061824 от 11.03.98

Налоговая льгота — общероссийский классификатор  
продукции ОК-005-93; 95 3001 — книги,  
95 3830 — литература по искусству, искусствоведению

Подписано к печати 25.01.04. Формат 60х90 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>.

Гарнитура Таймс. Бумага офсетная.

Печать офсетная. Печ. л. 36,5 л. Уч.-изд. л. 30

Тираж 800 экз. Заказ №597.

Отпечатано с готовых диапозитивов  
в ФГУИПП «Искусство России»  
198099, Санкт-Петербург, ул. Промышленная, 38/2.

*Заказы присылать по адресу:*

**ДМИТРИЙ БУЛАНИН**  
199034, С.-Петербург, наб. Макарова, 4  
Институт русской литературы  
(Пушкинский Дом)  
Российской Академии наук  
Телефон/факс: (812) 235-15-86  
E-mail: [dbulanin@sp.ru](mailto:dbulanin@sp.ru)  
<http://www.dbulanin.ru>