

К семидесятилетию  
со дня рождения  
Дмитрия Дмитриевича  
ШОСТАКОВИЧА

# *М. Сабинина*



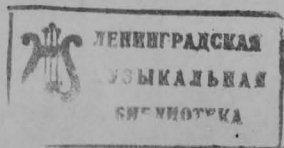
*Москва «Музыка» 1976*

v81

2004 г.

# ШОСТАКОВИЧ-СИМФОНИСТ

Драматургия,  
эстетика,  
стиль



13389

13389

ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР

*Редактор*

Г. Л. ГОЛОВИНСКИЙ

*Рецензенты:*

М. С. БРУК, В. Н. ЕГОРОВА,  
Д. В. ЖИТОМИРСКИЙ, Н. С. НИКОЛАЕВА

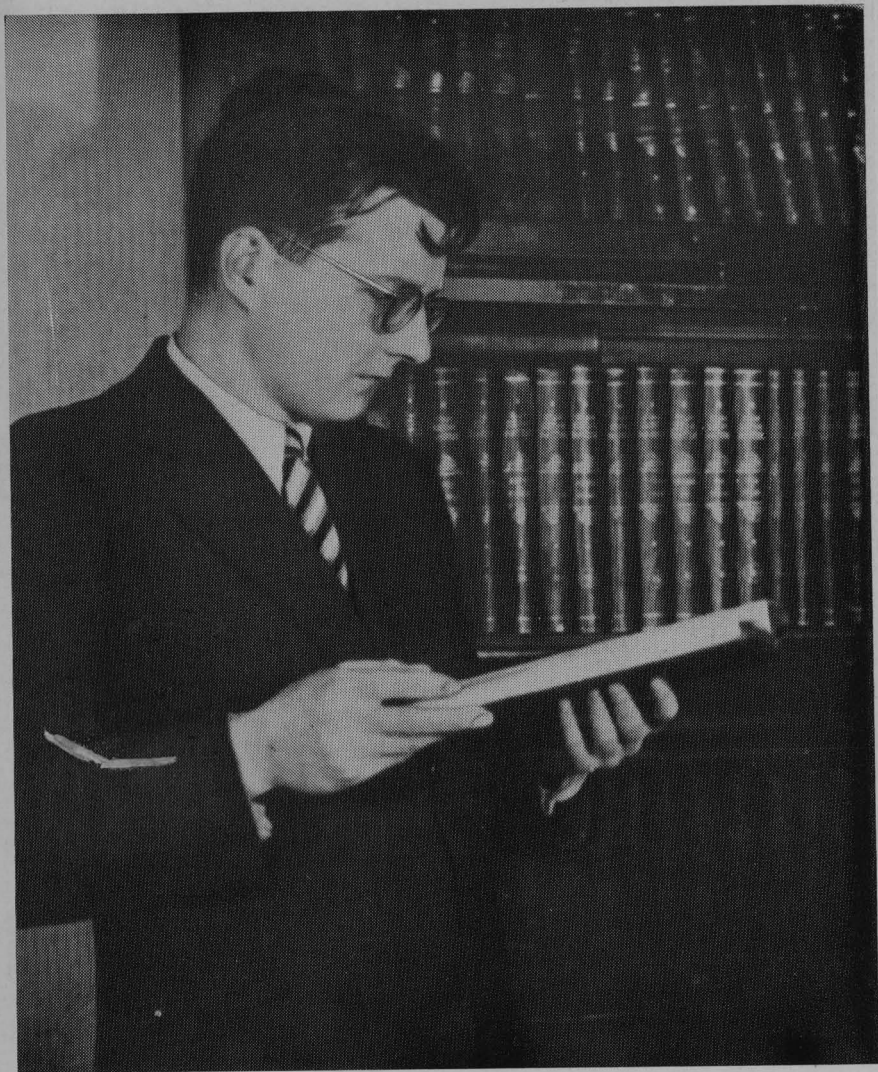




Д. Шостакович (40-е годы)

Д. Шостакович.  
Дружеский шарж Кукрыниксов (1942)



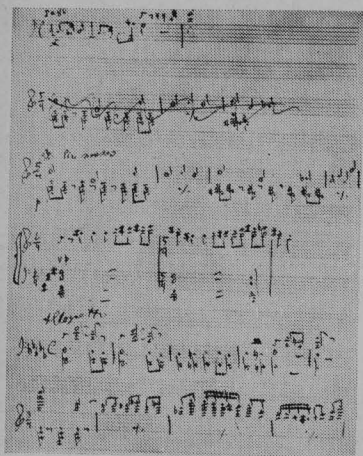
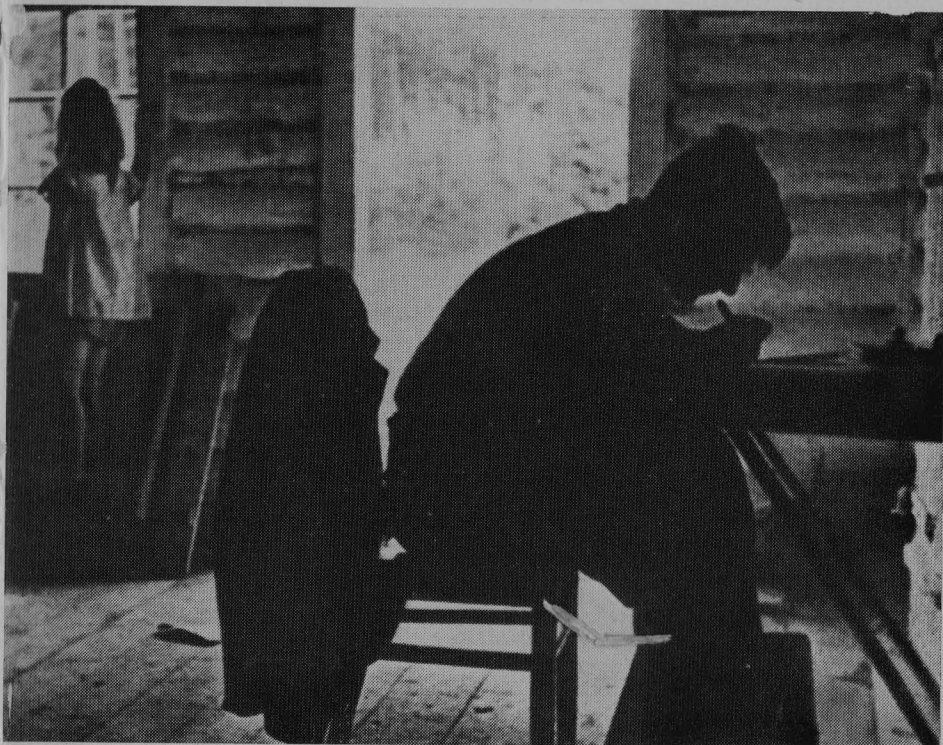




Д. Д. Шостакович с дочерью Галиной  
и сыном Максимом (40-е годы)

Афиша первого исполнения  
Седьмой симфонии  
в Буэнос-Айресе (1943)





За работой над Восьмой  
симфонией. Иваново (1943)

Темы Восьмой симфонии.  
Автограф







Д. Шостакович и Д. Ойстрах  
у памятника П. И. Чайковскому  
в Москве (60-е годы)

Афиша вечера советской  
музыки в Токио (1954)

**ВЕЧЕР СОВЕТСКОЙ МУЗЫКИ**

СОВЕТСКИЙ НАРОДНЫЙ ТАНЕЦ МАЦУЯМА БАЛЕТНАЯ ГРУППА  
МОЛОДАЯ БАЛЕТНАЯ ГРУППА

**ПРОКОФЬЕВА  
ШОСТАКОВИЧА**

ДИРИЖЕР МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСПОЛНЕНИЕ  
ИМАСИ УЕДА ТОКИО СИМФОНИЧЕСКОГО ОРКЕСТРА

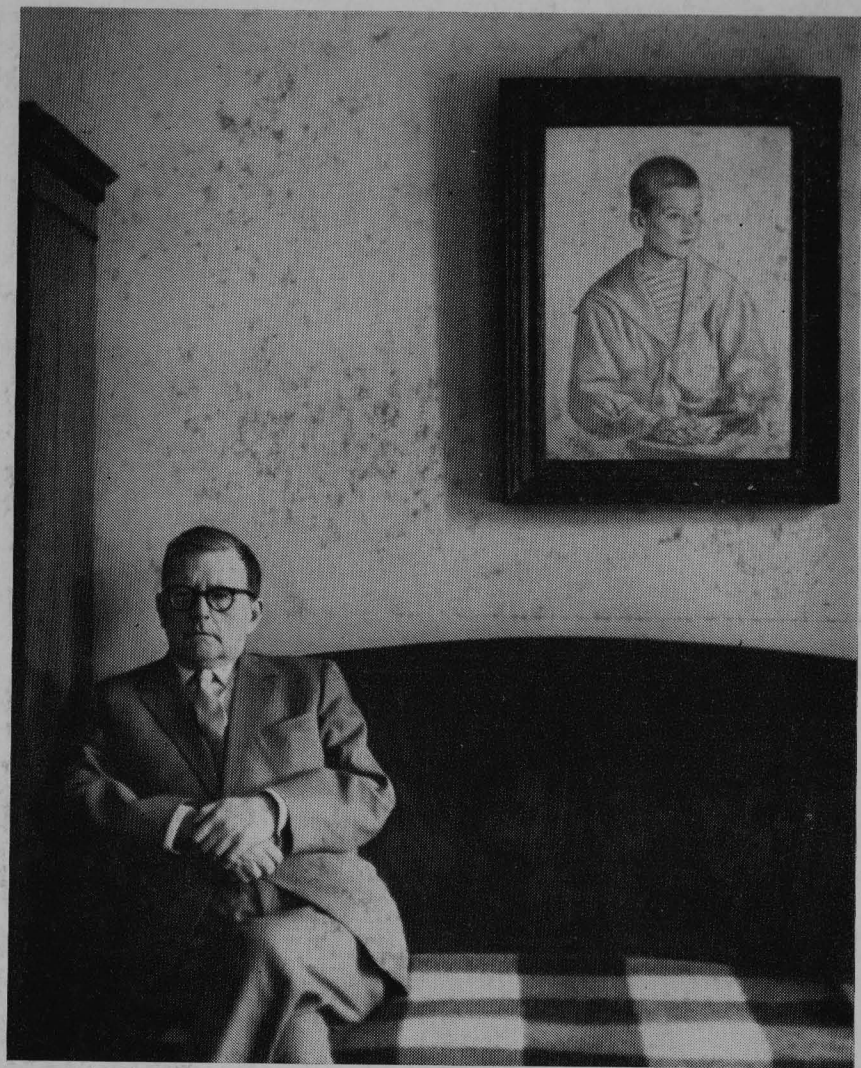
О.Я.С.Д.

17-го НОЯБРЯ 1954, В ЗАЛЕ КИОРИЦУ

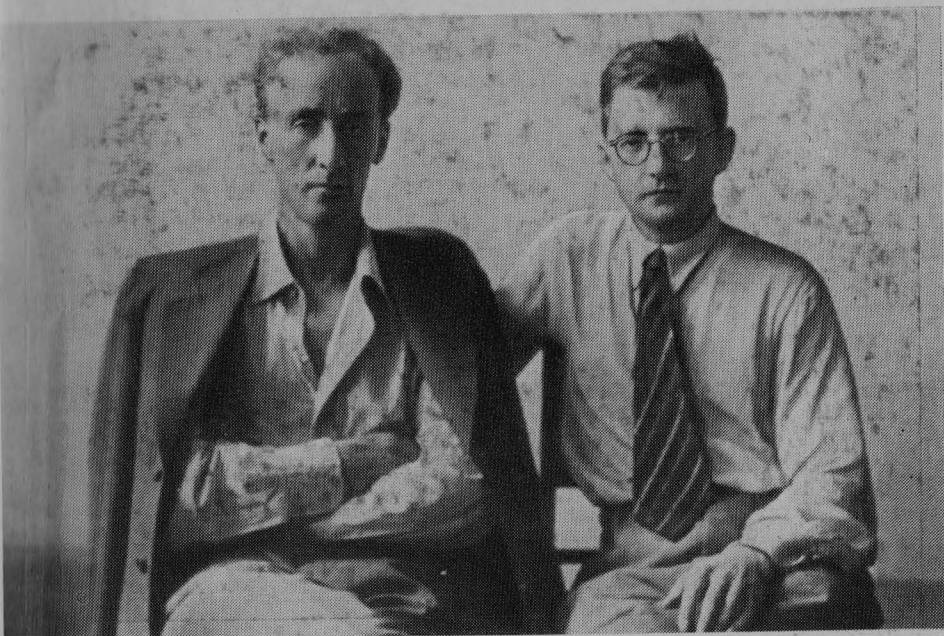


Д. Шостакович и К. Караев  
(1966)

Репино. На прогулке



Д. Шостакович (1968)



Д. Шостакович и  
Е. Мравинский (1937)



Д. Шостакович (1963)



Д. Шостакович (1972)

Премьера Одиннадцатой симфонии.  
Дирижер Н. Рахлин. Москва (1957)

## ОТ АВТОРА

Литература о Шостаковиче очень обширна. Помимо монографий историко-биографического характера (И. Мартынов, Л. Данилевич) и сборников статей, опубликованы капитальные работы, посвященные исследованию отдельных жанров и некоторых теоретических проблем, десятки статей об отдельных сочинениях и вопросах формообразования, гармонического языка, оркестровки, ритма и т. д., не считая рецензий и откликов на премьеры, количество которых почти необозримо.

Цель предлагаемой читателю книги — проследить эволюцию стиля и драматургических принципов симфоний Шостаковича в их связях с жанрами смежными, а также с другими искусствами и важнейшими тенденциями эпохи.

Симфонизм Шостаковича находился в непрекращающемся движении. От симфонии к симфонии изменяются и структура цикла, и его внутреннее наполнение, смысловое соотношение частей и разделов формы. В тесной взаимообусловленности с обновлением драматургических закономерностей обновляется образное содержание, интонационный состав тематизма, функции различных музыкально-выразительных средств и приемов. То и другое отражает как изменения в художественном миросозерцании композитора, так и общие процессы социально-исторического и художественного развития. Композитор и время — вот одна из стержневых проблем, возникающих в связи с симфонизмом Шостаковича, ибо симфония была и остается для него областью самых глубоких размышлений о действительности, о человеке.

Об эволюции Шостаковича — в плане обновления языка и формы его произведений, в том числе симфонических, — написано

много, и почти все его симфонии (за исключением Второй, Третьей, Четырнадцатой и Пятнадцатой) уже тщательно анализировались. Однако проблема взаимодействия отдельных жанров и значимости того или иного жанра (оперы, балета, музыки к драматическим спектаклям и кинофильмам, камерно-инструментальных и вокальных произведений) для развития жанра симфонии еще не становилась предметом специального изучения. Не была достаточно освещена и проблема влияния смежных искусств — театра, кино, литературы, живописи — на симфонизм Шостаковича.

Данная книга, разумеется, не претендует на сколько-нибудь полный охват этих проблем. В ней предпринят лишь пробный экскурс в названном направлении. Отсюда — и специфический уклон анализа: стремясь выявить основные вехи и моменты обнаружения влияний смежных жанров и смежных искусств в системе образности и в логике композиционного мышления Шостаковича, мы вольно или невольно акцентируем в первую очередь вопросы тематизма, внесимфонических истоков его происхождения и поведения в форме.

Выработка приемов тематического развития и кристаллизация тематизма Шостаковича завершалась преимущественно в произведениях крупных инструментально-симфонических жанров. Произведения «прикладные» обеспечивали приток новой образности, служили каналом поступления — и первичным фильтром — современных бытовых интонаций. Для раннего периода важнейшую роль в этом смысле сыграли, помимо балетов, партитуры к драматическим спектаклям, эстрадным и цирковым представлениям; для последних двух-трех десятилетий особый интерес представляет взаимообмен чистой инструментальной музыки с киномузыкой и музыкой вокальной.

Только тогда, когда будут исследованы все сочинения Шостаковича, включая и ранние, забытые или полузабытые, большей частью неизданные (многие из них до сих пор не найдены), мы получим возможность охватить его творчество в целом, как комплекс взаимодействующих и тесно переплетающихся линий. Но уже сейчас достаточно ясно, что в поисках генеалогии того или иного образа, выразительного приема нельзя не обращаться к сопоставлениям со смежными жанрами. Симфоническая и камерно-инструментальная музыка Шостаковича тяготеет к эмоциональной многозначности, сложности философско-интеллектуального содержания. Но не менее активна в ней и другая тенденция: к самоограничению, использованию облюбованных приемов и интонационных формул. Чтобы подобрать к ним ключ, надо прибегнуть к первоисточкам, изучить, как те или иные приемы и интонационные формулы применяются в жанрах, где они связываются с кон-

кретными образами и ситуациями, со словом или программным заданием.

Поэтому, несмотря на вынужденную неполноту и избирательность параллелей с хронологически близкими или далекими несимфоническими опусами, в ряд глав книги включены небольшие разделы о важных для развития симфонизма сочинениях других жанров.

Исследование, обобщающее процессы созревания ведущих стилизованных элементов на разных этапах творчества гениального композитора, столь плодотворного, как Шостакович, — дело огромной трудности. Материал для него еще только накапливается, подготавливается усилиями многих музыковедов. Желая — по возможности! — избежать назойливых повторений того, что уже было высказано другими авторами, мы будем отсылать читателя к их работам, коль скоро изложение коснется вопросов, рассмотренных в них подробно и в специально-теоретическом плане.

Книга снабжена списком цитированной литературы, кратким сводом хронологических и других справочных данных по всем симфониям Шостаковича, а также указателем затрагиваемых в тексте произведений композитора. Полный перечень произведений Д. Д. Шостаковича и полная библиография в данной книге не приводятся, поскольку эти сведения содержатся в известном нотографическом справочнике Е. Садовникова (М., 1965) и в ряде других изданий.

Встречающиеся в тексте цифры, заключенные в квадратные скобки, обозначают порядковый номер издания в приложенном к книге списке цитированной литературы. Рядом — при необходимости — приводятся ссылки на номера страниц (курсивом).



При необычайной интенсивности творческой эволюции Шостаковича, ее сложном, а порой, особенно в ранний период, и «скачкообразном» движении, в его искусстве совершенно очевидны определенные постоянные тенденции: социальная отзывчивость, повышенно чуткая восприимчивость к «злобе дня», ко всему тому, что волнует современников; стремление вмешаться в жизнь, воздействовать на нее, быть услышанным многими. Служение музе у Шостаковича неотделимо от служения человеку, обществу, своей стране и миру, в котором он живет. Для него не существует академической иерархии жанров, не существует предметов, слишком «низких» для внимания художника, не существует высокомерного отношения к социальному заказу. Симфонию, узаконенное прибежище высоких дум и чувств, он наполняет самой актуальной гражданской тематикой, самой острой публицистичностью, а во имя этого (и благодаря этому) делает ее язык общительным, общезначимым.

Многим зарубежным критикам и теоретикам это дало повод говорить о Шостаковиче как о художнике «ангажированном» и как о типичном представителе «традиционализма». Что же, все зависит от смысла, вкладываемого в эти понятия, и от характера их употребления, то есть от оценки самого факта преемственности классических традиций в современном новаторстве, от отношения к примату содержания над средствами, от отрицания или признания этико-социальной миссии искусства.

Спор должен идти не вокруг фигуры Шостаковича, а вокруг основополагающих эстетических принципов, вокруг эстетической позиции.

Между прочим, в годы второй мировой войны, когда было не до защиты автономии чистого искусства и технологических новаций, именно эти свойства Седьмой симфонии Шостаковича обеспечили ей неслыханный резонанс на всех континентах, принесли автору славу музыкального трибуна мира. Тогда недоброжелательные голоса почти замолкли, публицистичность оправдывалась высшими мотивами («Шостакович говорит не только от имени Великой России, но от всего человечества»; «отрадно видеть, как столь одаренный художник всецело отдается выражению самых благородных чувств, которые когда бы то ни было волновали человечество»), теми же высшими мотивами оправдывалась и доступность, «известность» музыкальных средств («со времен Бетховена еще не было композитора, который мог бы с такой силой внушения разговаривать с массами») [105, 22].

Сравнение с Бетховеном не было случайно брошенным, оно нередко звучало в устах тех, кто писал о Шостаковиче, и особенно о его Седьмой. Шостакович возродил тип симфонии, завещанный Бетховеном, — симфонии высокого героического пафоса и философской широкоохватности содержания, причем сделал это именно тогда, когда большая симфония переживала кризис и западные теоретики пророчили ей полное вырождение. Еще своей Пятой он блистательно опроверг эти прогнозы и доказал всему миру мощностъ стимулов и потенций, заключенных в советском искусстве, с его созидательными, гуманистическими идеалами. Ведь едва ли не главной причиной кризиса западноевропейской симфонии было некое оскудение идеалов, утрата веры в социальный прогресс и в человека-борца.

У Шостаковича, даже в наиболее трагедийных произведениях, как, например, в Восьмой симфонии, негативному противостоит утверждение позитивного начала, бесстрашный и глубинный анализ жестоких, мрачных сторон действительности сочетается с высшим философским оптимизмом и основывается на нем. Не менее характерна для Шостаковича, как художника советского, и народность интерпретации нравственных проблем (например, волнующей сегодня многие умы проблемы личной ответственности), оценка поступков индивида с точки зрения народной морали и народного блага; художники буржуазного Запада, как правило, предпочитают аспекты и решения субъективно-психологические.

Стремление к активному влиянию на общественную жизнь, на разнообразные слои слушателей, чуткость к социальному заказу (вплоть до заказа на искусство легкое, простое, «полезное», воспитательное и развлекательное), понимание ответственного этического назначения музыки — эти черты свойственны и таким композиторам, как Пауль Хиндемит, Артур Онеггер, Карл Орф.

Их и некоторых других прогрессивных зарубежных мастеров объединяют поиски прочных духовных ценностей, которые могли бы противостоять чудовищной дегуманизации жизни, опустошенности и произволу субъективизма в художественном творчестве. Гуманистическая же направленность, тематика социально окрашенная, как правило, приводят к открытию новых, неисчерпаемых возможностей традиционного и использованию его демократического воздействия, к усилению связей с вершинными завоеваниями музыки прошлых эпох, в том числе и музыки народной, как аккумуляторами нравственно-философского и эстетического опыта человечества. Речь идет об обширном историко-культурном процессе, характерном для середины XX века и общем для художников разных стран, разных поколений и политических убеждений, разной стилистической ориентации. Не случайно этот процесс широко разворачивается во второй половине 30-х годов — в пору войны в Испании, утверждения фашистской диктатуры в Германии и Италии, победы Народного фронта во Франции, — достигая кульминации в период второй мировой войны и в первое послевоенное пятилетие. Обострение интереса Бартока, Онеггера, Хиндемита, Орфа, Бриттена к гражданским и общечеловеческим коллизиям было вызвано тяжелыми потрясениями в жизни Европы. И на этом пути многие честные музыканты Запада в той или иной мере равняются на Шостаковича. Он как бы повел их за собой.

Укрепление «традиционализма» Шостаковича хронологически совпадает с аналогичными явлениями в творчестве упомянутых композиторов. Вместе с тем его «традиционализм» имеет свои индивидуальные и национальные предпосылки.

В широком смысле, индивидуально неповторимой чертой стиля Шостаковича является *колоссальное многообразие составляющих элементов при необычайно высокой интенсивности их синтеза*. Органичность и новизна целого обусловлены магией гениальности, способной знакомое превратить в ошеломляющее откровение, и вместе с тем добыты путем длительного освоения, дифференциации и переплавки. Отдельные стилевые элементы, как самостоятельно найденные, впервые вводимые в обиход большого искусства, так и заимствованные из исторических «кладовых», вступают в новые отношения и связи друг с другом, приобретая новое качество. В ранних произведениях — Первой симфонии, Первом фортепианном концерте, например, — еще ясно просматриваются следы незавершенности синтеза средств. В зрелых, начиная с Четвертой симфонии, перед нами уже стиль вполне сложившийся, единый, в рамках которого и на базе которого композитор сознательно, целенаправленно оперирует стилистиче-

скими «похожестями». Используя старые выразительные приемы, формы и жанры, Шостакович «прямо обращается к порождаемым ими представлениям и ассоциациям, иногда как бы взывает к заключенным в них великим культурным ценностям, подобно тому, как многие гуманисты наших дней взывают перед лицом современного варварства к „святым камням Европы“», — пропитуально отмечает Л. Мазель [63, 4—5].

Улавливая эти «похожести» (и не вдумываясь в глубокий смысл, цель их применения), зарубежная критика нередко упрекала Шостаковича в эклектизме. При этом ей приходилось оставлять в тени то очевидное обстоятельство, что музыка Шостаковича узнается буквально с первых тактов.

Да и что есть эклектичность стиля, когда речь идет о великом художнике, выразителе дум своего времени? Непервородность интонационных ресурсов? Художник, обобщивший целый конгломерат ходовых для своей эпохи средств и образов, на известном расстоянии, когда эти средства и образы перестанут быть ходовыми, может восприниматься потомками как явление более индивидуально самобытное, оригинальное, нежели современниками, может стать олицетворением определенной эпохи, ее эмблемой. Насколько были оригинальны средства и формы музыки Баха? Весь ее «строительный материал» был в ходу у его предшественников и современников. Николая Рубинштейна шокировала «банальность» языка фортепианного концерта Чайковского — банальность, не улавливаемая нашими современниками.

Как раз через Чайковского и Малера, как через крупнейших представителей послебетховенского симфонизма, хорошо прослеживается линия преемственности симфонизма Шостаковича. Для него, подобно Чайковскому и Малеру, вопрос оригинальности средств не имеет самостоятельного, первоочередного значения (разве только в ранние годы). Этих художников прежде всего занимает максимально убедительная передача идеи, эмоционального переживания. И для всех троих внутреннее я человека, его психология и его взаимоотношения с окружающей действительностью служат главным объектом внимания.

Не случайно имя Шостаковича на Западе сегодня иногда связывают с понятием «нового романтизма»<sup>1</sup>: это справедливо, если иметь в виду характерную для романтизма яркость, силу и обжигающую искренность личного, лирического высказывания. В молодости, во второй половине 20-х годов, он заявлял о себе как

<sup>1</sup> О приверженности Шостаковича к романтической традиции (Чайковский — Малер) говорит, например, Г. Штуккеншмидт [128, 131]. Р. Гофман называет стиль Пятой симфонии Шостаковича «новой формой романтизма» [126, 48].

о приверженце антиромантизма и отдал дань чисто конструктивным искажениям, разделив в этом смысле судьбу многих композиторов поколения, вступавшего в жизнь после первой мировой войны. Но этот крен (так же, как, скажем, у Онеггера и Хиндемита) был преходящим: за ним стояли поиски новой красоты, трезво-реалистического взгляда на мир, протест против развенчанного историей прекраснотвория, переутонченности постимпрессионизма, а равно и эмоциональной гипертрофии экспрессионизма.

Малеру внешний мир рисуется куда более резкими, отчетливыми контурами, чем Чайковскому. От этого мира уже не спрятаться, и потому Малер так часто использует пропью — орудие самозащиты мыслящей личности. У Шостаковича активизируются, тяготея к все более непосредственной понятийности, приемы разоблачительного гротеска; начало проповедническое у него приобретает вполне конкретный, а не несколько философски отвлеченный, утопический (как у Малера) характер.

«Романтическая» линия преемственности — отнюдь не единственная в симфонизме Шостаковича. В его зрелых симфониях, особенно в Пятой и Седьмой, ясно ощущается влияние Бетховена и бетховенской героики, а позднее, особенно в симфониях вокальных, — влияние Мусоргского, которое становится едва ли не определяющим. Этот период отмечен ростом эпических тенденций в искусстве Шостаковича. Лирико-психологическая проблематика, в Пятой, Шестой, Седьмой, Восьмой и Десятой симфониях нераздельно слитая с проблематикой гражданской, в Одиннадцатой, Двенадцатой и Тринадцатой симфониях почти вытесняется последней, чтобы снова утвердиться в Четырнадцатой и Пятнадцатой. В то же время в его произведениях некую постоянную семантическую функцию сохраняют образы, восходящие к музыке Баха, образы мудрого, философски-очищенного размышления, нравственной стойкости. А воплощая образы детства и юности, идею вечного возрождения и обновления жизни, Шостакович (как и Малер) нередко прибегает к опосредствованным реминисценциям из венской классики.

«Классицизм» Шостаковича — проблема очень большого объема. Собственно классицистские тяготения в его искусстве, если понимать под этим ориентацию на стиль венской классики XVIII века, — это лишь один из ее частных, сравнительно узких аспектов. Для Сергея Прокофьева сфера венского классицизма более органически «своя» по самому складу его натуры и мировосприятия — цельного, уравновешенного, чуждого того, присущего Шостаковичу, свойства, которое можно назвать повышенной социальной ранимостью и которое объясняется его обостренной отзывчивостью на несправедливости и неустройства человеческого бы-

тия. Если мерить по созвучности главной, заветной теме творчества, по глубинной приверженности художника к определенным идейно-эстетическим ценностям, то «моцартианство» Прокофьева приблизительно равно «бахианству» Шостаковича. Опора Шостаковича — в этосе, в суровой чистоте нравственного долга. Роль антитезы Зла в его музыке, как правило, принимают на себя образы, претворяющие выразительные средства Баха в сочетании со средствами русской национальной народно-песенной традиции. Безмятежные «гайдновские» или «россиниевские» образы для него — некая земля обетованная, к которой он постоянно тянется из своего исторического «далека», наделенного всеми тревогами и неразрешимыми вопросами времени, сфера отдыха либо — иногда — предмет пародирования. Он ставит самые мучительные проблемы жизни в своих трагедийных симфонических полотнах, а потом как бы отстраняет их в сочинениях светлых и безбурных. После Четвертой и Пятой симфоний — совершенно «классический» Первый квартет, после Седьмой и Восьмой — Девятая. К россиниевской «модели», некогда использованной в праздничном финале Шестой, он снова, на этот раз уже предельно прямо и откровенно, обратится в I части Пятнадцатой — после Четырнадцатой, этих «песен и плясок смерти»<sup>2</sup>.

Но вернемся к вопросу о так называемом «эклектизме» Шостаковича и его эстетической сути. Один из крупнейших мыслителей нашего века, Томас Манн, признается в своей «отнюдь не сугубо индивидуальной» склонности «видеть во всяком проявлении жизни продукт культуры и сколок мифа и предпочитать цитату „самостоятельному“ сочинению» [65, 308]; он приходит к выводу, что смешение нового и старого, неизвестного и знакомого, «самостоятельного» и «цитатного» приносит совершенно особое эстетическое наслаждение. В «Истории „Доктора Фаустуса“» Т. Манн, размышляя над судьбами современного романа, приводит формулировку Г. Левина (исследователя творчества Джойса), глубоко его взволновавшую совпадением с собственными его взглядами: «лучшее из написанного в наши дни — не акт созидания, но вызывания к жизни в памяти читателя путем насыщения реминисценциями» [65, 262]. Эти высказывания Манна отчасти соприкасаются с платформой неоклассицизма XX века, для которого характерно сознательное использование готового материала, открытая ставка на «модели» из прошлого. Так поступают и Стравинский, и Пикассо (иногда!), и многие другие, менее одаренные художники.

---

<sup>2</sup> Анализ Пятнадцатой симфонии в настоящей книге отсутствует. Дается лишь ее общая характеристика (см. с. 449).

Надо, видимо, отличать черты, общие для эпохи — интеллектуализацию, некую потерю наивной спонтанности искусства, — от платформы неоклассицизма как направления — платформы не сравненно более узкой и плоской, чем философия творчества того же Томаса Манна, или Пикассо, или Онеггера. Для художников прогрессивных в наше время проблема стилистических средств приобретает подчиненное значение: хороши те, которые позволяют наиболее убедительно донести идею, притом донести ее до широкого круга людей. И Манн устами своего героя Адриана Лекеркюна говорит о необходимости спасения искусства от «высиренного отщепенства», от «одинокоего умирания»; если искусство не откажется от ухищрений техники, не «прорвется к народу», оно обречено. «Цитата», по Манну, является одним из действительных способов такого прорыва.

Тот же метод, разумеется, может служить и изысканной интеллектуальной игре, доступной лишь немногим посвященным. Очевидно, граница определяется категорией средств — их «читаемостью» достаточно широким кругом людей (либо, напротив, элитарностью, узостью их бытования), характером претворения средств — учитывающим или не учитывающим массовое восприятие — и, наконец, что самое главное, общественной значимостью идеи, ради которой мобилизованы данные средства, их эмоциональным и интеллектуальным наполнением. Отсутствие наполнения или малая его весомость приводит к стилизации как таковой: «эклетиической» (если средства заимствованы из исторически и жанрово-стилистически разнородных источников) или «моноплатной» (если исторический уровень источников един).

Коль скоро форма, жанр, прием привлекаются ради смысла, ради содержания, заключенного в них и некогда в них эстетически наиболее законченно отлившегося (фуга — как воплощение дисциплины мысли, пассакалья — как воплощение некой неотвратимой идеи, хоральность — как воплощение возвышенной сосредоточенности и т. д.), — перед нами явление принципиально далекое от стилизации. Именно так оно и происходит у Шостаковича. А цитаты — прямые и косвенные, цитаты-намекы — в его инструментально-симфонической музыке играют роль своеобразных метафор, помогая слуху прочесть авторский замысел; они связаны с его тяготением к поэтической повествовательности, к интонационному реализму<sup>3</sup>. И даже там, где это цитаты прямые, не за-

<sup>3</sup> В книге «Театр и симфония» В. Конен на огромном историческом материале убедительно показывает, что путь музыки к реалистической образности всегда лежал через выработку и закрепление ассоциативно-конкретных, обладающих достаточной семантической определенностью интонаций [32].

вуализованные — как, например, в Пятнадцатой симфонии, — на наш взгляд, не возникает аналогии с распространенным в современном искусстве приемом коллажа. Коллаж основан на парочитом противопоставлении «своего» и «чужого» материала. Шостакович же чужую тему (скажем, тему из увертюры к «Вильгельму Теллю» Россини в I части Пятнадцатой симфонии) ощущает и развивает как свою в контексте глубоко индивидуальном.

На тех же правах использует он и автоцитаты, как бы отсылая слушателя к собственным произведениям, завоевавшим большую популярность (как известно, почти сплошь на автоцитатах построен Восьмой квартет). У него складываются и кочуют из одного сочинения в другое темы-сгустки, «темы-персонажи», имеющие очень широкий радиус действия, дополнительно расширяемый благодаря излюбленному композитором приему полярных перевоплощений, метаморфоз.

В его искусстве издавна протекал отбор интонационных элементов, которые, переходя из сочинения в сочинение, закреплялись на правах интонаций-символов. Иногда такие элементы привлекаются для подтверждения мысли, насыщения образа конкретно-ассоциативными штрихами. Тем самым Шостакович как бы создает жизненно достоверную среду своих инструментальных драм. Жанровое обобщение при этом деятельно участвует, но порой служит средством первичного порядка: раз обобщив жанровые элементы в какой-либо типизированной формуле, композитор свободно распоряжается ею, уже не прибегая к эмпирическому материалу, из которого она извлечена. В этом вторичном ряду она получает равноправие, если не преимущество, перед интонациями, непосредственно связанными с бытовыми истоками (или профессиональной традицией). В сочинениях ранних процесс накопления только начинался, поэтому жанровые и иные источники выступали более обнаженно. Очень важным этапом кристаллизации типизированных интонаций были Четвертая и Пятая симфонии. В последующих симфониях, и прежде всего в симфониях военных лет, где воплощены концепции ярко публицистические, требующие особой отчетливости выражения, уже встречается немало интонаций-символов (и интонаций-спутников, вливаемых в основной образ как опознавательная примета), наполненных богатым, живым и диалектически многогранным содержанием.

И если метод замены пространного описательного изложения лаконичным намеком, сгустком ассоциаций приводит некоторых современных художников к сугубой интеллектуализации, «зашифрованности», то Шостаковичу этот упрек решительно не может быть предъявлен: усложнение интеллектуальной нагрузки у него, как правило, сопровождается интенсификацией эмоциональной на-

пряженности, повышением энергии воздействия каждой детали, лапидарностью деталей.

Обвинение Шостаковича в формализме, в пренебрежении к запросам аудитории было чистейшим парадоксом. В условиях «ножниц», углубляющегося разрыва между продукцией массового потребления и серьезным, высоким музыкальным искусством он всегда принадлежал к тем, кто строит мост над этой пропастью. А строить мост можно лишь из материалов, испытанных на прочность. Шостакович, конечно, не перестает искать, экспериментировать, но эксперименты в области самой звуковой материи его привлекают сравнительно мало. Элементы сериальности, сонористики в его руках как бы амортизируются, применяются сдержанно и умеренно; двенадцатитоновые темы, частые в сочинениях последнего периода (Четырнадцатая и Пятнадцатая симфонии, Тринадцатый квартет), обычно имеют тональную базу, встраиваются в расширенную ладовую систему, выработанную Шостаковичем еще в средний период, обогащая, но не разрушая ее. То же самое — и с приемами сонористическими, используемыми точно, целенаправленно и экономно.

Для зрелого периода творчества Шостаковича вообще характерна экономия выразительных ресурсов — чем дальше, тем более строгая. Порой — если того требует замысел — он делает ставку на аскетически простые, сугубо классические музыкальные средства. Ткань Тринадцатой симфонии или «Казни Степана Разина» (не говоря уже об Одиннадцатой и Двенадцатой симфониях) для своего времени гораздо проще ткани, допустим, Восьмой симфонии, которая для слушателя 1943 года содержала в себе немало непривычно сложного. Композитор, в молодости возглавлявший смелую технологическую разведку, теперь, в годы, когда советская музыка начала осваивать различные виды новейшей техники, выступает с произведениями, написанными языком традиционным, нарочито «немодным». В стиле этих сочинений можно усмотреть даже известную полемику с модными поветриями, желание напомнить о гигантском потенциале традиционного.

Каждая эпоха открывает для себя новых духовных предков и родичей, извлекает на свет новые пласты фольклора взамен «отработанных» предыдущей эпохой. По отношению к фольклору сегодня явственно заметно некое движение в глубь времен, к древним его пластам, не тронутым городской цивилизацией. Русская крестьянская песня в наиболее чистом, достоверном ее виде была наиболее глубоко и широко претворена Мусоргским. И выразительные средства Мусоргского — его ладогармонический язык, некогда «корявый» для слуха современников, его «рыхлая» форма, его почти импровизационно свободное развитие — оказываются

для XX века едва ли не наиболее свежими из всего арсенала классики XIX столетия. Но если представителей некоторых художественных направлений, например импрессионистов, интересовали преимущественно языковые нововведения Мусоргского, то для советской музыки в ориентации на Мусоргского скрепляются причины собственно художественного и социально-исторического порядка, ей созвучны его тематика и его творческий метод.

Шостакович, создавая свои «Десять хоровых поэм» на слова революционных поэтов, в сущности, на новом уровне воскрешает ту концепцию народного, которую выдвинуло молодое советское искусство рубежа 20—30-х годов (в лице, например, А. Давиденко) и которая была основана на синтезе традиций Мусоргского и революционной песенности. Столь дорогая Мусоргскому идея неотторжимости прошлого, истории народа от его настоящего — идея важнейшая для последнего периода творчества Шостаковича. Она во весь рост поставлена и в программной дилогии, и в «Казни Степана Разина», она просвечивает и в Тринадцатой, и в камерной Четырнадцатой симфонии.

Образ народа Мусоргский воплощал не в иконописной, застылой и неделимой цельности, а в диалектической сложности, во внутреннем борении, — как мы бы теперь сказали, в социологическом разрезе «по вертикали». Подобная диалектичность органически свойственна Шостаковичу. Уже в «Катерине Измайловой» мы встречаемся с дифференцированным, раскрывающим внутренние противоречия показом народа, с отделением народа от толпы. Тут и крупный, возвышенный образ народа-страдальца (хор каторжан), и недобрая, темная стихийность (хор на мельнице, эпизод издевательства баб-каторжанок над Катериной), и циничная, равнодушная услужливость (челядь в доме Измайловых). Ведь, собственно говоря, и жгучий интерес Шостаковича к ненавистно враждебному ему мещанству тоже служит проявлением аналитического подхода к социальной действительности. Когда в советском искусстве послевоенных лет временно восторжествовала некая канонизация признаков народности, утвердилось понимание народа и народности как абсолютного метасоциального феномена, не ведающего ни противоречий, ни градаций, Шостакович только некоторыми страницами своей киномузыки в какой-то степени отозвался на эти тенденции. Однако и здесь он чуждается всякой сусальности, распространившегося в ту пору приема пересадки сентиментальных интонаций песни-романса в сферу образов торжественных, гимнических, предпочитая обращение к интонациям старинного русского канта, народных величальных песен, к традициям русской эпической оперы — от Глинки до Римского-Корсакова.

Обширны и глубины также связи Шостаковича с традициями русской классической литературы, с творчеством Гоголя, Толстого, Достоевского. Особенно близок ему Гоголь, и проблема «гоголевского» в его искусстве могла бы стать предметом специального (увлекательнейшего!) исследования. Точки соприкосновения с Гоголем многообразно проявляются в эстетике композитора: это — морализаторское, этико-проповедническое начало, мотив нравственного долженствования, интерес к скрытым психологическим процессам, «высмотренным в себе самом», к самовыражению — и вместе с тем меткая наблюдательность к бытовому, ярко характеристическому, смешному. Гротеск Гоголя базируется на сочетании сугубо достоверных реалистических деталей с гиперболой, его гротескные образы вырастают до огромных социально-психологических обобщений, символов. Таковы и гротескные образы зрелого Шостаковича. Подобно Гоголю, он часто прибегает к «снижению» патетики посредством привнесения грубого, тривиального. Как и Гоголя, его влечет анализ двойственности, противоречивости человеческой сущности. У обоих пейзажное обычно служит как бы метафорой, проекцией внутренних состояний.

Шостакович привел советский симфонизм к зрелости, пройдя путь смелых и трудных исканий, откликаясь на «загибы» молодого советского искусства, а затем отвергая их. Нельзя не вспомнить тут о его долголетней дружбе с И. И. Соллертинским. Воздействие Соллертинского на формирование Шостаковича, как известно, отнюдь не было односложным, стерильно-позитивным. Но своей блестящей эрудицией Соллертинский раздвинул художественный и философский кругозор композитора, активизировал в нем творческую мысль. Он же оказал Шостаковичу теоретическую поддержку в полемике с обозначившимся в симфонизме 30-х годов псевдомонументализмом.

В статье, написанной в память умершего друга [113], Шостакович цитирует либо передает своими словами тезисы из доклада Соллертинского о советском симфонизме (прочитанного на пленуме Оргкомитета Союза композиторов в апреле 1941 года). По этим выдержкам можно судить о кредо самого Шостаковича.

Выделяя четыре исторически сложившихся типа симфонической драматургии — эпический, героико-драматический, монолого-лирический и юмористический — и ратуя за их развитие, Соллертинский отметил наклонность советской симфонической музыки к смешению всех типов под знаком «олиричивания». Шостакович выписывает: «Героико-драматическое начало заменяется монументализированной лирикой... Монументальный масштаб часто совмещается с господством ариозно-романсовой интонации, в результате чего рождается некое новое жанровое образование — свое-

образный мозаичный монументализм». «Чекапным» называет Шостакович определение эпического симфонизма как «лирики, но лирики целого народа». О сущности оптимизма: «Наш оптимизм — это оптимизм философский, а не фабульный. Это не оптимистическая концовка сюжета, ибо в „Тихом Доне“ фабула закапчивается, может быть, и очень „пессимистически“, и в то же время философский оптимизм в этом великом произведении нашей советской литературы, конечно, наличествует. Вот почему нельзя путать фабульный и философский оптимизм». О Малере: «Малер ближе нам, нежели Дебюсси или Стравинский, Рихард Штраус или Хиндемит. Ибо в симфониях Малера есть ряд важнейших художественно-идеологических качеств, целиком или в большой степени отсутствующий у перечисленных... большой философско-этический пафос, построение симфонизма на основе песни, стремление к выразительности во что бы то ни стало, в связи с особым эмоционализмом его музыки, вытекающим из тяготения к охвату возможно большего слушательского коллектива...»

Шостакович реализовал начертанную программу развития разнообразных типов симфоний, дав их и в чистом, и в синтетическом виде — от героико-драматического до эпического и комического, реализовал право художника наших дней на трагедию. По охвату жанров и амплитуде содержания его симфоническое творчество поистине универсально. И небывало активно по вторжению в жизнь, по общественному резонансу.

Он остается крупнейшим симфонистом середины XX столетия. Этот факт, бесспорный для нас, признают и объективно мыслящие зарубежные ученые. Уильям Остин говорит о Шостаковиче как о «единственном симфонисте, преуспевшем в достижении контакта с широкой аудиторией» [124, 432]. Симфонизм Шостаковича, добавим мы, несет в широкую аудиторию самые благородные и высоко гуманистические идеи, идеи искусства социалистического реализма, борется за демократию и за Человека.

## *НАЧАЛО ПУТИ*

### *Первая симфония*

Моим стихам, написанным так рано,  
Что и не знала я, что я — поэт,  
Сорвавшимся, как брызги из фонтана,  
Как искры из ракет,  
Ворвавшимся, как маленькие черти,  
В святилище, где сон и филлиам,  
Моим стихам о юности и смерти...

*Марина Цветаева*

Как известно, свою Первую симфонию девятнадцатилетний автор написал к окончанию Ленинградской консерватории (1925 г.), и эта студенческая дипломная работа быстро принесла ему мировую славу<sup>1</sup>. Великолепный, многообещающий дебют! Добиться такого блистательного успеха и самый даровитый начинающий композитор не мог бы, если бы ему не удалось в своем произведении выразить нечто новое, до него еще не высказанное. А в симфоническом жанре, подразумевающем философскую масштабность, зрелость взгляда на мир, подобная задача для юноши-музыканта, казалось бы, почти непосильна. Какое же «новое слово» произнес Шостакович?

Рецензии, появившиеся по свежим следам, единодушно констатировали увлекательную яркость материала, бьющий ключом молодой темперамент, броскость образов, удивительное владение оркестровкой, гармонией, тематическим развитием. Ее характеризовали как сочинение легкое, светлое, остроумное, проникнутое жизнерадостностью и юмором, лишенное глубоких драматических коллизий. И, наконец, немало говорилось по поводу некоторой стилистической самостоятельности; указывали на реминисценции из Скрябина (III часть), Вагнера (финал), назывались имена Чайковского и Глазунова, Прокофьева и Стравинского... С течением времени о «заимствованиях» и «влияниях» начали упоми-

---

<sup>1</sup> Не прошло и года после ленинградской премьеры (1926), как она прозвучала в Берлине под управлением Бруно Вальтера (1927). Затем ее исполнил в Филадельфии Леопольд Стоковский (1928), а вслед за ним — Отто Клемперер и Артуро Тосканини.

нать сравнительно реже, в общей концепции симфонии стали постепенно обнаруживать элементы скрытого драматизма. Сегодня же мы ясно видим и ее трагедийные черты, и индивидуальную самобытность ее облика. С Первой симфонией случилось то, что нередко случается с выдающимися произведениями искусства: она оборачивалась новыми гранями, в ней открывались и осознавались прежде не замеченные глубины.

Внешне общее строение цикла Первой симфонии не противоречило классической традиции. Казалось, молодой композитор вступает в жизнь уверенно, опираясь на принципы, выработанные его великими предшественниками, хотя нервный пульс музыки, лаконизм изложения и заостренность контрастов выдавали новое, чисто современное ощущение действительности. Восприятие (особенно восприятие музыканта-профессионала!), привычно цепляющееся за знакомые ассоциации, искало и в изобилии находило их в Первой симфонии. Конечно, этому способствовали обстоятельства ее создания: ученическая работа! Отразилось это и на оценке ее идейного содержания. Но всего решительнее предопределило подход к этому произведению существование некоего критерия большого, возвышенного, романтического симфонизма, так сказать, монополюс владевшего сферой героических и драматических коллизий. Малер, с его новым типом контрастов, щедрым использованием горькой, ипосказательной иронии и «вульгарных» интонаций, был еще мало популярен в России. Напротив, в середине 20-х годов только-только пошел на убыль культ Скрябина. Поэтому манера высказывания, чуждающаяся открытой патетики, афористическая, подчеркнуто сдержанная в лирике и хлесткая в юморе, была во многом непривычной.

Правда, сходной манерой пользовались, например, Прокофьев и Стравинский. Созвучность не могла не быть уловлена, и недаром оба имени назывались, когда речь шла о стилистических явлениях, воздействовавших на Первую симфонию. Однако при этом известный параллелизм явлений, обусловленный принадлежностью к одному (в широком смысле слова) историческому периоду развития музыкального искусства, пришедшему на смену позднему романтизму и импрессионизму, принимался за тождественность, а следовательно, за симптом подражания. Ни Прокофьев, ни Стравинский — будущее показало это со всей ясностью — не были по складу творческой натуры родственны Шостаковичу. Прокофьев (в ту пору) и тем более Стравинский еще не обнаружили тяготения к трагедийной проблематике и, наоборот, далеко раздвинули границы музыкального гротеска, области причудливого, эксцентрического. Именно эти черты искусства Прокофьева были замечены в первую очередь (вспомним, как Прокофьев жаловался, что

в лирике ему «долгое время отказывали»). И не удивительно, что Первая симфония Шостаковича, с одной стороны, как бы преломленная через Прокофьева и Стравинского, а с другой — сопоставляемая с Чайковским и Скрябиным, была услышана как произведение недраматическое.

По-видимому, при оценке содержания симфонии критики исходили в основном из склада образности I части и Скерцо: по традиции, в первом аллегро искали основополагающий драматический конфликт, тогда как он вырисовывается лишь в III части и финале. Впоследствии в инструментальном творчестве Шостаковича будут представлены самые разнообразные типы драматургического соотношения частей, и первая часть, особенно в камерных произведениях, не раз будет принимать на себя функцию вступления, «интродукции» (Фортепианный квинтет, Первый скрипичный концерт, Фортепианное трио, Четвертый квартет и др.).

По удачному определению И. Мартынова, эта симфония «явилась, быть может, первым утверждением художественных принципов композиторской молодежи» [67, 14], то есть композиторов, творчество которых формировалось уже после Октября, в советских условиях. Шостакович не испытал, подобно Мясковскому, искусов символизма и других предреволюционных направлений, волновавших умы русской интеллигенции начала XX века, для него они были достоянием прошлого. А громадное дарование помогло ему с непринужденной легкостью прорвать оковы академизма. И многое из того, что критикам симфонии показалось некогда чужим, наносным, впоследствии оказалось своим, глубоко органичным.

Так, например, тот оригинальный метод развертывания через резко контрастные сопоставления, неожиданные «вторжения» и смены планов, который сразу намечается в I части и, углубляясь в III части, достигает предельной рельефности в финале, невольно наводил на мысль о воздействии неких театральных закономерностей. Такой метод, по своему происхождению связанный с сюжетной, а не с собственно музыкальной, «спонтанной» логикой развития материала, был давно освоен программным симфонизмом. Но в рамках симфонизма непрограммного он если и использовался, то более опосредствованно, не с той прямоотой и откровенностью, как это сделал молодой Шостакович. Вполне естественно поэтому, что Первая симфония заставила критиков вспомнить о некоторых явлениях, лежащих вне чистого симфонизма и родственных, прежде всего, по системе образного развития: I часть — о марионеточной драме — «Петрушке» Стравинского (и наряду с этим — о «Щелкунчике» Чайковского), финал — о театральном трагизме «по Вагнеру» [37]. Разумеется, все эти явления, равно как и многие

другие, в большей или меньшей степени составляли тот обширный трамплин, от которого отталкивался молодой Шостакович, пацующая своя дорога.

Стремление обогатить симфонизм ярко конкретной образностью и тем самым сделать его возможно более «общительным», направленным к широкому слушателю, было исконной традицией русской музыкальной классики. Обогащение это шло через оперу и программные жанры, восходя в своих источниках к бытовому музицированию и народному творчеству. На подобном фундаменте строилась любая прогрессивная симфоническая школа, но сила и непосредственность этих связей могли быть разными, как и интенсивность воздействия со стороны оперы.

Например, весь склад драматургии последних трех симфоний Чайковского, как известно, многим обязан его же завоеваниям в области оперы (скажем, моменты кульминаций в Шестой симфонии, почти зримая выпуклость воплощения трагической «катастрофы» в разработке I части, напоминающая о «Пиковой даме»). В этом смысле Чайковский принципиально далек от другого крупнейшего симфониста своего времени — Брамса, вообще чуждавшегося театральных жанров и программности, — несмотря на то что сферы содержания их творчества во многом смыкаются: оба они тяготеют к лирике, к углубленному психологизму.

Римский-Корсаков, избрав линию программно-живописного симфонизма, еще дальше раздвинул границы использования театральных приемов и эффектов в симфонической музыке. Его «Шехеразада» блестяще развивает принцип «темы-персонажа», введенный некогда Берлиозом, и дает интереснейшие образцы контрастных сопоставлений и переходов, приближающихся к нашему сегодняшнему определению «монтаж». На рубеже столетия подобные приемы разрабатывает и Рихард Штраус (в своих программных симфонических поэмах).

Именно в театральности следует искать корни специфики симфонического мышления Прокофьева, и вне своеобразной «монтажности», вне движения через цепь контрастов прокофьевская логика формообразования не может быть понята. Насквозь театрально и искусство Стравинского, к какому бы жанру он ни обращался. Однако Стравинскому «театрализация» служит преимущественно способом и поводом для отстранения образов, для авторского неучастия в переживании и драматической ситуации; он любовно подчеркивает условность самого театра как жанра, условность его форм и средств; Прокофьев же, наоборот, в свой музыкальный театр вносит трепетную непосредственность «всамделишной» жизни, наблюдая и зарисовывая, он сам как бы перевоплощается в каждый из созданных образов.

Симфонизм Прокофьева, будучи производным, зависимым (в переносном, а порой и прямом смысле слова) от его музыкального театра, сохраняет признаки, органически присущие последнему. И можно считать, что Прокофьев, опирающийся в первую очередь на творчество «кучкистов» — Мусоргского, Бородина и Римского-Корсакова, — в то же время наследует русской классической традиции в целом, начиная от Глинки. Иначе обстоит дело со Стравинским. Унаследовав от русской классики многие выразительные средства и приемы (в частности — оркестровую красочность письма Римского-Корсакова и характерные для него, а также для Лядова приемы воплощения образов русской сказочности, фантастики), он избирает иной путь, нередко обращаясь к несвоей стилизации.

*Театральность* молодого Шостаковича в известной мере созвучна Прокофьеву. Но только молодого и только в известной мере; чем дальше, тем яснее обозначаются глубокие индивидуальные различия. Образное мышление Шостаковича тоже во многом обусловлено «зримыми», жизненно-конкретными впечатлениями. Но свои «зарисовки с натуры» он подчиняет доказательству философской идеи, тогда как у Прокофьева зачастую сам замысел заключен в картинно-повествовательном развертывании образов.

Не связано ли с этим их разное отношение к монотематизму? У Шостаковича интонационная общность образов противоположного эмоционально-смыслового характера служит проявлением приоритета обобщающей идеи, мысли (в зрелом творчестве склонность к дедуктивному методу находит свое наиболее прямое, законченное выражение в пристрастии к форме пассакальи). Прокофьев же неизменно предпочитает метод индукции — от частного и через частное к общему; монотематизм у него используется лишь в пределах единой образной сферы, например в пределах интонационного портрета оперных персонажей, либо для подчеркивания тождества психологических состояний, характеров и ситуаций.

Прокофьев сильнее как живописец, портретист или создатель монументальных эпических фресок, как театральный «режиссер» музыки. И если Прокофьев отправляется в основном от платформы «кучкизма», то Шостакович в симфонизме имеет своим предшественником Чайковского. Перенесение образности из жапра в жанр у Чайковского и Шостаковича более опосредствованно, чем у Прокофьева и «кучкистов», в симфонизме она получает более обобщенный характер, хотя внесимфонические жанры поставляют питательный материал и накладывают свой отпечаток на некоторые черты формы.

В нашей литературе не раз цитировался фрагмент из воспоминаний К. Фебина о встречах с юным Шостаковичем. Эти строки замечательны по своей меткости и непредвзятости выраженного в них восприятия: «Он играл свои сочинения, переполненные влияниями новой музыки, неожиданные и заставляющие переживать звук так, как будто это был театр, где все очевидно до смеха или до слез. Его музыка разговаривала, болтала, иногда весьма озорно...» [98, 40].

Что именно мог слышать Фебин — фортепианные Прелюдии соч. 2, «Фантастические танцы», «Две басни Крылова» или какие-нибудь оркестровые и камерные пьесы в авторском переложении? Его определение (образы, «очевидные до смеха или до слез») можно отнести почти ко всем ранним фортепианным миниатюрам Шостаковича и особенно к «Басням Крылова» для голоса с оркестром. И все они, вместе взятые, готовят интонационную атмосферу Первой симфонии. Произведения эти мало изучены, лишь в последнее время они начали привлекать к себе внимание исследователей<sup>2</sup>, причем сразу же в них открылось много ценнейших зерен, проросших в будущем творчестве композитора. «Две басни Крылова», написанные в духе остро характерных сатирических песен-сценок, обозначили тяготение к традиции Мусоргского, к выпуклой портретизации персонажей и речевой выразительности мелодии. В «Фантастических танцах» и Сюите для двух фортепиано намечаются смелое использование современных бытовых жанров (вальс-бостон — № 2 из «Фантастических танцев») и приемы их обобщения, как намечаются и некоторые типичные для Шостаковича интонации-жесты и интонации приподнято-патетического ораторского склада.

Пианистическая манера молодого Шостаковича, с ее удивительной отчетливостью и «цепкостью» удара, ясностью ритмической артикуляции и лепки фразы, графической рельефностью рисунка, отразила особенности его творческой натуры и сказалась на его композиторском письме. Если в Сюите для двух фортепиано налицо оркестровая трактовка звучности инструмента (и симфоническое преобразование тематизма от части к части), то в Скерцо Первой симфонии партия фортепиано выдвигается на положение сольной, концертирующей. Колкость, суховатая прозрачность, избегание вязкой фактуры и педалей — все это свойственно как ран-

---

<sup>2</sup> Их значение первым подчеркнул И. Нестьев («Советская музыка», 1956, № 11). Много ценных сведений и наблюдений дали публикации Л. Данилевича (Музыкальное наследство, т. 2, ч. 1. М., 1966), воспоминания Г. Юдина [122] и В. Богданова-Березовского [24]. Аналитический обзор ряда ранних опусов и их связей с музыкально-сценическими произведениями Шостаковича содержит кандидатская диссертация А. Богдановой [22].

ним фортепианным пьесам, так и стилю изложения Первой симфонии. Наконец, в этих пьесах определяются некоторые специфические образно-эмоциональные сферы, получившие развитие в Первой симфонии: богатая различными оттенками сфера скерцозности<sup>3</sup>, «спортивных» моторно-динамических ритмоинтонаций и лирика, светлая, хрупкая, нередко скрывающая в себе тонкую иронию, и даже образы трагического плана (скажем, венчающий Сюиту для двух фортепиано «Траурный марш», который как бы предвосхищает «похоронный» эпизод медленной части Первой симфонии и тем самым открывает вереницу многочисленных траурных маршей Шостаковича).

Итак, Первая симфония возникла отнюдь не на пустом месте, почва для нее была хорошо взрыхлена. Однако от накопления средств, от гениально быстрого обретения «своих» образов и образных ситуаций до собственной, оригинальной идейно-философской симфонической концепции — дистанция немалая. В Первой симфонии как бы запечатлена первая встреча с бурным, стремительным и пестрым потоком жизни. Отсюда — некоторая тезисность, недоговоренность, ошеломляюще-резкий характер ее контрастов.

По подобный тип контрастов, как бы фиксирующих «поток жизни» в его противоречивом движении, его многокрасочной и многоликой суете, не раз используется в последующих симфонических произведениях Шостаковича — то в значении метода конструирования частных разделов формы, противопоставляемых построениям, строго организованным логикой движения единой мысли, то как метод, положенный в основу драматургии целого (ярчайший пример — Четвертая симфония).

Не менее важно и другое. Великолепная соразмерность и стройность конструкции Первой симфонии базируются на сквозном развитии тематического материала, а острота контрастных сдвигов в большинстве случаев скрывает за собой образные перевоплощения исходных тем; здесь есть и темы-персонажи, закрепляемые в определенном тембровом, фактурном и гармоническом оформлении, и ритмоинтонационные сгустки, прорастающие на разных стадиях произведения и создающие порой неожиданные смысловые переключки. Эстетическая сущность этого метода — в анализе запечатлеваемых явлений, анализе критическом, раскрывающем их сложную, переменчивую, а порой и противоречи-

---

<sup>3</sup> В. Богданов-Березовский констатирует «изобилие форм и разновидностей скерцо» в творчестве Шостаковича консерваторских лет. Действительно, в публикуемом им автографном списке само название «скерцо» фигурирует поразительно часто: это и фортепианные, и оркестровые, и камерно-ансамблевые пьесы [24].

ную природу. Подобный анализ станет одной из главных черт интеллектуально-философского симфонизма Шостаковича. Первая симфония, при всей ее юношеской непосредственности и свежести «открытия мира», предвосхищает эту будущую диалектичность мышления.

Перевоплощению подвергаются все основные темы симфонии. И все они в конечном счете изливаются из одного интонационного источника — вступления к I части, которое тем самым приобретает роль сжатого эпиграфа, завязки произведения.

# 1 Allegretto

Ob.

Cl.(B)

Fag.

I Solo

Tr-be(B)

I Solo con sord.

p

V-ni I,II

Ob.

Cl.

Fag.

I Solo

f

Tr-be

pizz.

V-ni

1

Вступление к I части построено как своего рода диалог с участием нескольких действующих лиц. Возглас засурдипенной трубы объявляет о начале действия, призывает к вниманию. Конкрет-

по-театральная природа этого приема несомненна — это как бы обращение зазывалы, ведущего, который появляется перед запавесом и представляет публике главных действующих лиц спектакля: вот произнес выходную реплику фagот, вот бойко откликнулся кларнет, заговорила струнная группа. Актеры-участники толпятся на сцене, то заодно пререкаясь между собой, то как бы подтверждая, имитируя возглас ведущего, и вся эта оживленно-суетливая сценка напоминает об атмосфере ярмарочной импровизированной комедии, о первой картине «Петрушки» Стравинского.

Отбросив традиционное медленное вступление к циклу, призванное своим вдумчиво-сосредоточенным тоном подготавливать драматически-конфликтное сопатное аллегро, Шостакович дал оригинальную замену в виде вступления загадочно-интригующего, «балаганного», намекающего на занимательную необычность предстоящего повествования. Это вступление сразу обозначает разрыв с высоким, поэтически-обобщенным строем содержания, присущим классическому и романтическому симфонизму. Для зрелого Шостаковича будет весьма характерно сближение комедийно-гротескного, иронического и трагического, сложная многозначность внутреннего подтекста; многозначным оказывается и вступление Первой симфонии.

Служит оно не только отправной точкой развития и его интонационным экстрактом, но и чрезвычайно активным фактором, доминантой драматургии I части: его материал отделяет главную партию от побочной, разработка начинается как реприза вступления (и прекращается все тем же возгласом трубы), его реминисценции вводят в код и завершают ее.

«Запавес поднимается» с появлением главной партии. Тревожная и беспокойная, она вместе с тем пропикнута какой-то особой волевой напористостью. Первый хроматический излом мелодии, развивающей интонации фagотного соло из вступления, сочетается с энергичной пульсацией маршевого ритма и четкой квадратностью строения, воинственные фанфары труб и валторн как бы подбадривают ее, подхватывают ее стремительное, полетное движение. Это картина многолюдная, в ней занято большое количество участников-солистов, но, в отличие от вступления, организованная единым действием.

Знакомый возглас трубы замыкает главную партию, как бы прогоняя ее со сцены и возвещая появление нового «персонажа» — утопченно-хрупкой вальсообразной побочной темы. Она противопоставлена главной и по жанровому контрасту (марш — вальс), и по тональному соотношению (вполне классическому: *f-moll* — *As-dur*), и по мягкой, воздушной оркестровой фактуре (флейта соло, а затем кларнет на фоне *pizzicato* струнных).

Несомненно, перед нами — классический принцип последования мужественно-волевой главной и женственно-лирической побочной тем. Но этот принцип подвергнут переосмыслению, сказавшемуся на драматургии части в целом. Во-первых, для «светлой мечты» побочная тема несколько холодновата; это женственность, танцующая на пуантах в балетной пачке, наподобие Балерины из «Петрушки», образ капризно-кокетливый, а не согревающий своим теплом, как полагается образу лирическому. Во-вторых, самой главной партии была свойственна некоторая двойственность, внутренняя неустойчивость, для главных партий волевого склада нетипичная и ослабляющая эффект противопоставления. И в-третьих, в побочной партии нетрудно обнаружить интонационное родство со вступлением и — косвенно — с главной партией. Так, ее начальная малотерцовая попевка заимствована из соло трубы (см. такт 3 потного примера 1), квартовые ходы — из соло фagота, упруго взлетающие септимы как бы «перефразируют» и расширяют секстовые восклицания валторны, трубы (см. такт 3 после цифры 2) и флейты (такт 2 до цифры 7):



Конечно, эти попевки переплавлены здесь в новое целое. Но все-таки экспозиция не заключает в себе глубокого контраста, яркой антитезы, развитие и разрешение которой могло бы составить центр тяжести драматургии произведения (побочная является скорее как бы контрастно-характерным вариантом исходного образа, нежели посетительницей конфликта!). Тем самым Первая симфония намечает один из существенных принципов симфонизма Шостаковича: конфликт смещается, противостоят уже не отдельные темы экспозиции, а крупные пласты, акты симфонической драмы.

Может быть, не случайно главная и побочная партии I части в разработке трансформируются в сходном направлении и в момент кульминации объединяются, создавая слитный образ угрожающего шествия недоброй силы (цифры 24—29). Главная тема раскола на отдельные обороты, грубо и властно звучащие на *fortissimo* у медных:

### 3 [Allegro non troppo]

24

Fl. Ob. Cl.  
Corni Tr-ni  
Fag.  
V-c., C-b.

ff

Tr-bea3

С побочной темой произошла еще более разительная метаморфоза: ее танцующий, капризный рисунок превратился в угловатое, жесткое, механически-равномерное движение восьмыми у массы высоких деревянных духовых и струнных инструментов под воинственный грохот ударных; в цифрах 27—28 темы меняются местами, но перестановка не меняет характера выразительности эпизода.

Этот многозначительный эпизод очень краток, как коротка и вся разработка I части. Неожиданно возникнув, он неожиданно и обрывается. Мотив трубы из вступления, здесь звучащий у трех труб и имитируемый деревом со струнными (цифра 29), снова торопит действие вперед — к репризе главной партии. Реприза эта смята, сокращена, сдвинута в тональность d-moll, и только после появления побочной темы (интересно, что с ней-то ничего не случилось, она безмятежно порхает в полагающейся ей по классическим канонам тональности F-dur: образ отстраненный, театрально-условный с абсолютной легкостью меняет обличье) и обязательного отголоска вступления главная партия уже в коде (цифра 37) завосвывает свою основную тональность<sup>4</sup>.

Кода по масштабам I части довольно велика. И весьма примечательно, что она почти в точности воспроизводит кульминационный эпизод разработки, иначе говоря, напоминает о пережитых «разоблачениях иллюзий». Как и в разработке, драматическая вспышка обрывается на полуслове. Снова звучит диалог фагота и «ведущего» (здесь эту роль играет уже не труба, а кларнет), восклицания валторны и трубы, замирающее бормотание струнных.

Итак, I часть лишь смутно намечает драматический конфликт, и конфликт этот вырисовывается не в борьбе антагонистических

<sup>4</sup> Думается, что мнение некоторых авторов о зеркальности репризы I части не вполне обосновано, и прав Л. Мазель, считающий появление главной темы в f-moll началом коды.

начал, представленных экспозицией, — такого прямого столкновения она не содержит, — но в обнаружении скрытой, противоречивой сущности образов. Как ни велика дистанция, отделяющая Первую симфонию от Пятой, в этом отношении Первую можно назвать своего рода предварительным эскизом, пробой развитых впоследствии драматургических принципов: и здесь и там враждебное начало не внедряется извне (подобно теме рока в Четвертой симфонии Чайковского), но возникает как оборотная сторона положительного в стадии разработки.

Во II части — Скерцо — мы находим преломление принципов первой: контраст между двумя основными образами глубже, стремление формы иное, но сами образы претерпевают сходную эволюцию. Форму Скерцо (Вступление — А — В — А — АВ — Заключение) Л. Мазель называет сонатой без разработки, другие — обрамленной двойной двухчастной формой. Представляется возможным трактовать ее и иначе: как трехчастную со вступлением и большой синтезирующей кодой либо — последнее, пожалуй, точнее всего — как трехчастную, с репризой настолько развитой, что в ней обнаруживаются сонатные закономерности. То есть, по В. Бобровскому, перед нами факт переменности функции формы. Трехчастную форму с кодой типа добавочной, суммирующей репризы (хотя и очень краткой, но соединяющей обе темы — начального раздела и эпизода, причем побеждает именно тема эпизода) дает и медленная часть Первой симфонии.

Материал вступления Скерцо довольно близко соприкасается со вступлением I части, близок и его интригующий характер, обмен репликами, внезапно обрывающимися как бы на полуслове, между струнными, кларнетом и валторной. (Отметим общие секстовые восклицательные обороты, упрямо ползущие вверх хроматические ходы.)

Главная, задорно галопирующая тема — образ на редкость нетрадиционный для симфонизма, почти вызывающе эксцентрический, он словно ворвался сюда с арены цирка; и в то же время это образ типичный для Шостаковича, особенно для его будущей театральной и киномузыки, где жанр галопа в разных его претворениях, от спортивного и буффонно-игрового до гротескно-жутковатого, саркастического, займет столь видное место, нередко поднимаясь до емкого обобщения-символа. Галоп Первой симфонии — озорной, полный неумейной энергии раскованного моторного движения. Тихая, спокойная вторая тема, *Meno mosso* в духе русской народной колыбельной песни (вернее, в духе тех образцов профессионального претворения этого жанра, которые сложились в начале XX века — у Лядова, молодого Прокофьева), гораздо резче, внезапнее, чем побочная партия I части, сдерживает бег глав-

ной темы. Острота контрастного сопоставления здесь повышается и благодаря более властному, уверенному облику первой темы, которая, усваивая от вступления и главной партии I части чередование хроматических интонаций с волевыми упрямыми скачками, имеет более устойчивый зачин — по звукам тонического аккорда.

В репризе Скерцо первая тема звучит еще задорнее, еще эффектнее и четче у солирующего фортепиано, она еще больше украшена лихими гаммообразными пассажами и глissандо. Яркая вспышка динамики — и происходит нечто непредвиденное: обе темы выступают в контрапунктическом соединении, прежнюю «колыбельную» мелодию (переведенную в четырехчетвертной метр галопца) мощно и почти грозно возглашают валторны и трубы fortissimo на фоне необычайно уплотненной в октавных дублировках дерева, струнных и фортепиано первой темы. Коллизия разработки I части! Но в условиях жанрового, комедийно-игрового Скерцо сугубо неожиданная.

Перекликается с I частью — ее кодой — и лаконичное заключение, «кодетта» Скерцо. Ее открывают три резких, размеренных аккорда фортепиано, звучащих, как удары кулака (опять этот прием перебоя, внезапной смены декораций!), альты и виолончели осторожно, будто ощупью двигаясь в потемках, интонируют тему вступления (в увеличении длительностей и темпе, замедленном до *Meno mosso*), раздается сигнал трубы — и вся картина тонет в полумраке.

Итак, Скерцо во всех отношениях лежит на прямой, сквозной линии развития образов симфонии — и по специфической театральности, и по типу обнаружения контрастов, логике перевоплощения тем на кульминации формы, и по интонационному составу. А жанрово-бытовой склад его музыки в силу жанровости I части воспринимается не как отстранение, но как более непосредственное выявление «житейского» аспекта действия.

III часть — *Lento* — дает лирико-психологическое углубление повествования. Критика неоднократно указывала, что язык этой части наименее оригинален и она во многом навеяна стилем Скрябина. Все это, несомненно, так. Но известная несамостоятельность, «вторичность» (либо некоторая стесненность) в выражении лирических эмоций присуща большинству композиторов того времени, и особенно — молодых, а Шостакович был совсем юным. Пожалуй, труднее всего XX век находит себя в лирике. Почему? Данное явление принадлежит к разряду тех, которые, будучи рассматриваемы на сравнительно близкой исторической дистанции, гораздо легче поддаются констатации, нежели аналитическому обоснованию. Комплекс его причин охватывает, помимо чисто ху-

дожественных, факторы социальные и психологические, поскольку оно опирается на изменения в восприятии музыки и запросах аудитории. Попытаемся все же бегло наметить некоторые из этих факторов.

Область лирики была облюбована романтическим искусством как своего рода центр тяготения творческих исканий, в итоге которых была разработана богатейшая система музыкальных средств — мелос, гармония, инструментовка, — служивших воплощению обширной гаммы лирических эмоций. К концу XIX — началу XX века эта система доводится до пределов интенсивности, и после Вагнера и Скрябина отчетливо обозначается кризис; известно, что на Западе позднему романтизму наследовал экспрессионизм, с его гиперболической обостренностью чувств, а следовательно — и выразительных приемов. Не случайно Рахманинов, музыка которого несла в себе открытый, могучий лирический пафос (именно его «патетизм», «устарелая» романтическая приподнятость подвергается нападкам ряда критиков, например — В. Картыгина), в поздний период становится более сдержанным, утрачивает прежнюю непосредственность мелодического высказывания. Барток и молодой Прокофьев, Хиндемит и французская «шестерка», не говоря уже о Стравинском, — все они в ту пору ищут творческих стимулов преимущественно в других сферах, осторожно обходя лирику, словно прочно оккупированную территорию. Не боясь вступить на эту заколдованную, «чужую» землю только эпигоны разных мастей. Вряд ли можно полагать, что большие таланты как один вдруг поддались антиреалистическим, формальным соблазнам и забыли о Человеке! Нет, дело, конечно, обстояло сложнее. Очевидно, сама эпоха была столь переломной и напряженной, социальная ее атмосфера — столь наполненной потрясениями и противоречиями, что процесс осознания и отражения внутреннего мира человека оказался заторможенным, запаздывающим. Старые критерии уже не годились, новые еще не отстоялись.

Торможение было тем сильнее, что и новый характер, новая личность находились в стадии формирования, мучительного самоопределения, а события небывалого размаха отодвигали на задний план интерес к личному, частному. Советское искусство послеоктябрьского десятилетия устремилось к изображению революционной ломки устоев старого общества, к воплощению тематики «вселенского» масштаба, и это стремление было исторически закономерным и здоровым. Напротив, направления буржуазного искусства, цепко державшиеся за примат личного (прежде всего — экспрессионизм), соскальзывали в болезненный субъективизм. Таким образом, путь к лирике был прегражден по меньшей мере тройной преградой: во-первых, колоссальным запасом накоп-

ленных в XIX веке выразительных приемов и средств, которые готовы были подавить штампами ростки нового и потому требовали коренного переосмысления; во-вторых, перерождением лирики в русле модернистских течений и, в-третьих, выдвижением, в качестве первоочередных, идейно-художественных задач другого, так сказать, более объективного порядка. «Меньше всего сейчас нам необходима лирика» — эту знаменательную фразу обронил не кто иной, как Горький, и не в 1923-м, что было бы, с нашей точки зрения, понятнее, а уже в 1933 году.

Право на лирику, ярко оригинальную и «раскованную», с трудом завоевывал даже композитор такого великодушного лирического дарования, как Прокофьев, которому понадобилось для этого пройти через этап декларативного отрицания романтических эмоций и образов. (И все-таки для определения свойств лирики «Семена Котко» появился предложенный В. Цуккерманом термин «косвенная лирика», как бы подчеркивающий ее небезусловность, отсутствие непосредственности выражения.) Только в 30-е и 40-е годы в мировом прогрессивном искусстве происходит поворот к психологической проблематике, к отображению сокровенного человеческого я в его отношениях с действительностью. Характерно, что, например, «шестерка», в начале 20-х годов выступавшая с платформы конструктивизма и нарочитого аэмоционализма, впоследствии выделяет из своей среды симфониста трагедийно-психологического плана — Онеггера — и творца лирико-драматических опер — Пуленка.

Юный Шостакович, обратившись именно к этой «дефицитной» области, не мог не обратиться — вольно или невольно — к арсеналу прошлого. Отсюда — налет скрябинской экстатичности в интонационном строе первой темы *Lento* и побочной темы финала, в прямой, вовсе не типичной для зрелого Шостаковича гармонизации этих тем<sup>5</sup>.

Некоторые авторы, писавшие о Первой симфонии, акцентировали в *Lento* «мотивы мрачного раздумья» (М. Друскин), смутное предчувствие недоброго. Однако, на мой взгляд, следует резко дифференцировать смысл двух ее образов — певучей, патетически-проникновенной первой темы и траурного среднего эпизода. Если последний символизирует властное вторжение смерти, некоего рокового объективного начала, то первый воплощает в себе страстную мечту о красоте, любви, душевной гармонии. Впервые в симфонии звучит личное, лирическое излияние, и звучит с не-

<sup>5</sup> Кстати, в стилистически очень смелых «Баснях Крылова» соч. 4 интонационный портрет лирического героя — Соловья — тоже наименее самостоятелен, он опирается на средства, «обжитые» Римским-Корсаковым и его школой.

обычайной напряженностью чувства. Достаточно сопоставить начальный образ *Lento* с побочной партией I части, чтобы убедиться в их качественном несходстве. Там — кукольная грация, кокетливое порхание мелодии флейты в высоком, свистящем регистре, поддержанной прозрачным вальсовым аккомпанементом с ритмическими уколами *pizzicato*, здесь — широкая кантилена гобоя (затем и виолончели соло), льющаяся на теплом, трепетном фоне тремоло струнных. Длительное и интенсивное развитие мелодической линии не случайно напоминает о волнообразном течении мелоса у Чайковского и Рахманинова. Это образ задумчиво-романтический, а не условно-эстетизированный, как это было в побочной теме I части.

В *Lento* Шостакович пользуется приемом резкого контраста, который на этот раз достигает наибольшей остроты: человечнейшее сталкивается с самой бесчеловечной силой в ее жизненно-конкретном облике похоронного марша.)

Столкновение это решено особым способом, принципиально отличающимся от того, что происходило в предыдущих частях; это связано с тем, что принципиально нов и сам конфликт. Враждебная сила постепенно надвигается на мир прекрасного. Роковой сигнал труб — из «ведущего» занимательного спектакля этот тембр-персонаж превратился в вестника смерти! — впервые доносится уже в 24-м такте, а потом повторяется все чаще, настойчивее, предупреждая о фатальном исходе. Но предупреждение — как во многих симфониях Чайковского — только делает поток излияний еще более страстным, пока он не уступает место траурному шествию второй темы (*Largo*).

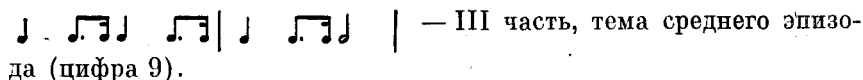
В пределах *Lento* Шостакович как бы забывает о критическом анализе (слишком трагичен поставленный вопрос!), лирическая главная тема не имеет «изнанки», подобно лирическим образам обеих предыдущих частей. Метод комедийного театрализованного перевоплощения сменяется методом трагедийным, показом непримиримости антагонизма двух начал — субъективного и объективного.

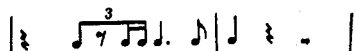
Если Скерцо отраженно воспроизводило драматургическую логику I части, то *Lento* отраженно воспроизводит композиционную схему Скерцо, с тем существенным различием, что каждый экспозиционный раздел формы содержит в себе активное разработочное развитие. В репризе, где лирическая тема приобретает почти неземные, идеальные черты (скрипка соло в высоком регистре), ее все время сопровождают роковые сигналы меди; вторая — траурная, маршевая тема — от гобоя передана засурдиненной трубе и наложена на реминисценции первой темы (у струнных), звучащие грустно и покорно. Здесь, в *Lento*, по-видимому, можно уже





— I часть, кода (цифра 42, литавры, альты, фаягот).



«Роковой» же сигнал труб III части 

подхватил и трансформировал ритмическое зерно главной партии I части — внедрение триольного оборота, несущего и здесь и там очень большую выразительную нагрузку.

В плане композиционном все это важно как подтверждение сквозного тематического единства симфонии, в плане же драматургическом свидетельствует о постепенном созревании и обнаружении внутреннего конфликта.

I часть и Скерцо обладали замкнутым строением; правда, их загадочные, тающие концовки подчеркивали некую незавершенность действия, но они же создавали им обрамление, как бы обособляя акты действия. *Lento* непосредственно, без перерыва переходит в финал. Мало того, слитность усилена присутствием медленного вступления к финалу, которое подхватывает и развивает патетические, декламационно-выразительные интонации, характерные для главной темы *Lento*. Пусть сами по себе эти интонации родились из I части и ее интонационного экстракта — эпиграфа, но только в *Lento* они приобрели лирическую наполненность, распевность и широту, словом, были осознаны в новом качестве:



Со вступлением к I части вступление финала сближает, кроме общих мотивных зерен (те же не раз встречавшиеся в симфонии то сползающие, то лихорадочно избегающие хроматические фигурки, ходы на уменьшенную октаву и большую септиму и т. д.), чисто театральная «зримость» и композиционно-драматургическая функция внутри части: тема вступления вновь появляется на рубеже экспозиции и разработки и тоже содержит в себе строительный материал главной и побочной партий.

Существуют, не считая нескольких промежуточных вариантов, две в корне различные трактовки содержания финала. Одна (связанная с первоначальным пониманием Первой симфонии как юношески-жизнерадостного произведения) отчетливо сформулирована в книге И. Мартынова, которому финал кажется «блестящим», рассеивающим все сомнения, преодолевающим все противоречия в динамической поступи главной партии, светлой величественности побочной и «торжественной и праздничной» концовке [67, 11—12]. В более поздних исследованиях встречается характеристика финала как образа сурово-драматического, напоминающего катастрофическое скольжение по наклонной плоскости, а главной партии — как образа «бегства» от страшной опасности.

Сложен же был эмоционально-философский подтекст юношеской симфонии Шостаковича, если он допускал столь противоположные толкования! Тут невольно вспоминаются бесконечные споры о содержании финала Пятой и Скерцо Шестой симфонии Чайковского, воплощающих то ли победное шествие неподвластной человеку силы, колесницы Джаггернаута, то ли напор жизненной энергии, воли к действию... Шостакович не раз будет задавать подобные ребусы своим современникам. Однако с Первой симфонией дело обстоит несравненно проще, чем с некоторыми последующими его сочинениями. Как логика развития конфликта от III части к финалу, так и ясные, жанрово-конкретные ассоциации позволяют более прямолинейно расшифровать ее замысел, вынося за скобки многозначность, так или иначе присущую музыкальным образам, и то обстоятельство, что восприятие музыки всегда остается в известной мере индивидуальным, изменяясь, кроме того, соответственно изменениям в психике и мировоззрении разных поколений.

Думается, что ключ к финалу надо прежде всего искать в концепции III части. I часть и Скерцо служили как бы изображением «жизненного спектакля» в его обманчивой беззаботности. III часть выдвинула кардинальный вопрос бытия, в лоб столкнув образы жизни и смерти. Финал — реакция на эту коллизию, ответ на вопрос: «быть или не быть?» (и потому он так тесно связан с III частью тематически). Реакция уже не «единоличная», как в репри-

зе III части; ее «коллективный» характер подчеркивается и огромной физической мощью применяемых оркестровых средств, и разворотом музыкального развития, и особой заостренностью контрастов, несравненно большей, чем в предыдущих частях. Такие приемы, как внезапный срыв кульминации на ее наивысшем гребне (разработка в своей последней фазе здесь поглощает репризу главной партии, которая в четверном увеличении звучит у тромбонов), как вступление «рокового» соло литавр, после общей паузы троекратно исполняющих обращенный мотив труб из Lento (символ смерти, похоронного шествия), придают драматургии финала исключительную осязаемость.

Главная партия финала — плоть от плоти суетливо-беспокойных и немного «внешних» образов главной партии I части и Скерцо. Но в ней углубляются именно эти их стороны, а не энергичный, наступательный задор темы Скерцо или скрытый драматизм и волевая сосредоточенность темы I части; близость к Скерцо оттеняется тождественностью выразительной роли тембра фортепиано.

В самом деле, главная партия финала вызывает в воображении образ толпы, хлынувшей в панике при сигнале бедствия — сигнале засурдиненных труб, поданном во вступлении к части и как бы отражающем события Lento. Останавливает эту беспорядочную панику появление побочной темы, которая накладывается на третью, наивысшую волну развития главной, причем интонирующие ее дерево и струнные с трудом перекрывают разбушевавшуюся массу медных и ударных инструментов. Выступив первый раз в роли укротительницы стихий, вслед за тем, после спада напряжения, она звучит вновь у скрипки соло (Meno mosso) нежно и мечтательно.

Побочная партия представляет собой обращенный вариант траурной темы гобоя из Lento, то есть зеркально отражает ее интервалику, сохраняя общие контуры метроритма. В то же время и по эмоциональной настройке, и по типу мелодического развития, широко использующего секвентность, она родственна главной теме III части и, подобно ей, заставляет вспомнить о лирической патетике Скрябина. Она как бы вбирает в себя и мысль о неминуемом, и задушевное тепло сокровенного излияния.

Разработка приносит новые превращения побочной темы. То она в укрупнении длительностей мощно звучит у унисона четырех валторн, перекрывая весь оркестр, то о ней напоминает воинственная фанфарная фраза альтовой трубы (такт 2 после цифры 29 и далее), где она будто возвращается к своему прообразу, теме похоронного шествия из Lento, но в гротескном искажении и судорожно быстром темпе. А после короткой, срывающейся в

бездну кульминации — все лаконично и скоропреходяще в этой разработке, соответственно стремительному композиционному ритму финала и всей симфонии — и фатального мотива литавр побочная тема, интонируемая засурдиненной виолончелью соло, становится еще более мягкой, нежной, кроткой. Этот послекульминационный эпизод (формально — начало репризы, ибо главная тема, как уже говорилось, поглощена разработкой) окрашен в траурные тона постоянным вмешательством «фатального» мотива, сопровождающего побочную партию. Но это не развязка. Новая, внезапная вспышка энергии — и побочная тема необычайно монументализируется, завладевая на *fff* всеми верхними голосами оркестра (кода, *Più mosso*).

Из ее развития вычленяется повелительный оборот, наподобие мотива «долженствования», который и завершает финал. Да, конечный вывод все-таки воспринимается оптимистически, как утверждение несломленной воли к жизни и борьбе, своего рода категорический императив: «Es muß sein!»

Таким представляется *открытие мира*, совершенное Шостаковичем в Первой симфонии.

Но это открытие мира было и открытием многих новых композиционных приемов, новой системы образов и закономерностей формы.

Новыми (для симфонизма непрограммного) были и интенсивность переосмысления отдельных тем, и резкость противоположения экспозиции и разработки сонатного аллегро.

Изменены, в сущности, драматургические функции всех частей цикла: первая часть перестала быть главной ареной конфликта, скорее не отступает от основной линии драматургии цикла, не дает разрядки-отстранения, а варьирует коллизию первой части, медленная часть из лирического центра превратилась в столкновение антагонистических образов света и мрака, жизни и смерти. В финале можно при желании усмотреть известное соответствие классической традиции: личный конфликт как бы выносится на простор улицы, в гуцу толпы. Однако здесь нет жизнерадостной «объективной» картины народного быта, конфликт здесь не исчерпывается, не растворяется в жанрово-бытовом, всеобщем, а, напротив, доводится до наивысшего накала. Разрываемая внутренними контрастами форма финала далеко отходит от обычной структуры сонатного аллегро или рондо-сонаты, но не отвечает и свободной структуре «синтезирующих» финалов: ни одна из тем других частей не появляется в своем первоначальном облике. Кстати, любопытно и показательно, что прием деформации репризы и ее слияния с раз-

работкой заимствован Шостаковичем из первых — драматургически конфликтных — частей симфонических драм Чайковского. Таким образом, все части традиционного четырехчастного цикла несут нетрадиционную драматургическую нагрузку.

И все-таки Первую симфонию можно отнести к жанру психологической драмы, считать продолжательницей традиций Чайковского. При этом, разумеется, необходимо принимать во внимание различия, связанные с новым историческим этапом, с иной системой выразительных средств и с особенностями творческой индивидуальности.

Для данной сферы симфонизма было необычным повышенное значение живописных, «театрализирующих» эффектов, «портретная» нагрузка отдельных оркестровых тембров<sup>7</sup> — Шостакович как бы привил чистой симфонии находки симфонизма программного и театрального. Необычен и дух колкой ироничности, господствующий в I части: ирония как новая разновидность юмора, нередкая у зарубежных романтиков (а потом у Малера), чаще всего находила приют в скерцо, а отнюдь не в начальном аллегро.

В целом генеалогия Первой симфонии достаточно сложна, в ней свободно претворены и некоторые принципы западноевропейского романтического симфонизма (монотематизм, тематические метаморфозы как поиски некой скрытой сущности явлений), и «балетная драма» Стравинского<sup>8</sup>.

Тем не менее она стоит ближе к трагедийно-психологическому симфонизму, чем к какой бы то ни было другой из исторически сложившихся линий русской симфонической музыки — эпической, картинно-повествовательной. Вероятно, в момент появления симфонии соч. 10 утверждение о ее преемственной связи с Чайковским показалось бы необоснованным. Создание Пятой, Восьмой и Десятой заставляет иначе подойти к тому, что было заложено в Первой: сегодня творчество Шостаковича наиболее крупно, весомо представляет трагедийно-психологический симфонизм во всем мировом музыкальном искусстве.

<sup>7</sup> Этому вопросу можно было бы посвятить специальное исследование. Чего стоят, например, «перевоплощения» трубы или роль фагота (действующего лица и комментатора), нарастающая от I части к Скерцо, где он (по меткому выражению М. Друскина) как бы «проводит» основную тему, или разнообразнейшая выразительная роль ударных, которым Первая симфония Шостаковича во многом обязана выпуклой театральностью своих контрастных переломов, стыков формы, — принцип, предвосхищающий более поздние сочинения.

<sup>8</sup> На романтические мотивы концепции образа Петрушки — «лирического героя в образе острохарактерного персонажа» — проникательно указывает И. Вершинина [29, 115].

## Вторая симфония — «Октябрь»

Строку

агитаторским лозунгом взвей.

*В. В. Маяковский*

Блестящее техническое вооружение, приобретенное с легкостью и быстротой, которые возможны только для гения, не избавило Шостаковича от трудных поисков своего я, своего художественного кредо. Скорее наоборот: оно делало доступным любые эксперименты, заманчивые по формальной новизне, расширение круга внешних средств обгоняло процесс внутреннего созревания и временно получало значение некой самоцели. А общая атмосфера советского искусства той поры была насыщена и перенасыщена импульсами, побуждавшими к дерзкому новаторству, к беспощадной ломке классических традиций как якобы ответшало «буржуазного» наследия. Все болезни роста молодой Шостакович перенес вместе с искусством своего времени. Обладая наиболее мощным и чутким дарованием среди музыкантов данного поколения (и вообще советских композиторов, работавших в тот период, — ведь Прокофьев еще находился за рубежом), он острее и резче, чем кто бы то ни было другой, отразил и противоречия, «загибы», и здоровые, исторически прогрессивные тенденции 20-х годов.

Первая симфония была плодом непосредственного вдохновения, рожденным еще до того, как автор вышел из стен консерватории и вслушался в неструю разноголосицу, которая царила в художественной среде. «Ветер с Запада», подувший в концертно-театральной жизни Ленинграда середины 20-х годов, увлечение критики наиболее экстравагантными иностранными новинками (захватившее даже Б. Асафьева) — обо всем этом много и подробно писали биографы Шостаковича в связи со Второй и Третьей симфониями. Несомненно, влияние этих факторов должно быть учтено. Меньше внимания уделялось тому, что оно вовсе не было односложным и прямолинейным. На практике любые влияния зарубежного модернизма, попав на почву советской культуры, интенсивно преображались, получали другое содержание, порою же возникали и более или менее самостоятельные явления, отчасти параллельные или перекликавшиеся с тем или иным из зарубежных течений.

Сближению способствовало прежде всего общее и для новых течений Запада, и для молодого пролетарского искусства отрицание устоев классики. В процессе поисков художественных форм и

средств, отвечающих пролетарской идеологии, использовались и временно казались наиболее приемлемыми (по антагонистичности старому, буржуазному искусству) и футуризм, и конструктивизм, и многое другое. Но у советского искусства была своя, иная идейная база и свои, иные задачи, и потому соприкосновение могло быть лишь частичным и кратковременным.

Так, если «индустриализм» нового советского искусства в отдельных своих точках смыкался с эстетикой урбанизма, а средства, к которым прибегали оба эти направления, во многом и прямо совпадали, то в целом они имели совершенно разную социально-историческую природу: «индустриализм» опирался на массовый энтузиазм строительства новой жизни, был вдохновлен боевым лозунгом дня — лозунгом индустриализации страны — и был по сути своей романтическим, пафосным, урбанизм же в конечном счете пессимистичен.

Конструктивизм у нас выразил себя наиболее полно в драматическом театре и особенно в театральной живописи, декорации — в специфической «вещности» и зрелищной символической, в структуре спектакля. Из театра и через театр его ритмы, энергетизм и «вещная» звукоизобразительность распространились на музыку. Главным эстетическим противоречием конструктивизма было противопоставление техницизма человеку, личности с ее внутренним миром. Однако следует различать конструктивность как тенденцию с очень широким радиусом действия (и вовсе не обязательно формалистическую!) от собственно конструктивизма как направления и от более узкого, исторически и национально чисто локального (оно было в основном русским) «производственничества», поднявшего на щит голую утилитарность.

В музыке — и в том числе музыке Запада — не было законченных, замкнутых в себе течений конструктивизма, урбанизма, линеаризма. Наше историческое музыкознание пришло сегодня к необходимости трезвого пересмотра этих определений, к установлению их относительности и узости, ибо они неспособны вместить в себя ни творчество какого-либо крупного художника, ни даже отдельное выдающееся произведение<sup>9</sup>. Тем более относительны, шатки и неточны они в приложении к молодому советскому искусству, кичевшему борьбой напряженных внутренних противоречий, метавшемуся между нигилизмом, рассудочностью и романтической патетикой, но всегда, даже во всех своих крайностях руководимому порывом вперед, к новым берегам.

<sup>9</sup> Такую точку зрения впервые отчетливо сформулировал М. Друскин в статье «Пути развития современной зарубежной музыки» [39]. Ее развивает Д. Житомирский, подтверждая анализом общей картины современного музыкального творчества [47].

Не случайно своеобразным перекрестком, где встречались разные направления советского музыкального творчества, являлась как раз новая революционная тематика, для которой еще не было найдено художественно зрелых принципов воплощения. Абстрактная лозунговость, схематичность, погоня за внешним «энергетизмом», вполне созвучные пролеткультовской поэзии и «левому» театру тех лет, одинаково характеризовали многие опыты «современников», «проколловцев» и рапмовцев. В результате нередко рождались опусы, где, по хлесткому образному определению Луначарского (брошенному в адрес театра начала 20-х годов), «формализм был нахлобучен на митинговщину».

Еще в 1926 году А. Луначарский метко вскрыл причины сошедшего положения. Художественная интеллигенция, даже искренне сочувствовавшая новому строю, в своем понимании революции первоначально шла от восприятия ее внешнего облика — как гигантского, неслыханно могучего катаклизма. Для воплощения такого катаклизма и средства, казалось, были необходимы особые, неслыханные, поражающие своей гиперболичностью, намеренно чуждые прежнему словарю искусства. Эволюцию восприятия Октябрьской революции в умах советских интеллигентов Луначарский сравнивает с превращениями, «какие претерпевает сознание неподготовленного слушателя, попавшего впервые на симфонический концерт. Его прежде всего поражает чисто внешняя сторона: сперва грандиозность звуковых комплексов, разнообразие тембров, сила и высота отдельных звуков. Затем он начинает следить за общей звуковой динамикой, улавливать ритм, метр; и только мало-помалу, сначала частями, потом в целом своем виде предстает перед ним архитектура музыкального произведения» [59, 325].

В другой статье того же года («Восславьте Октябрь!») Луначарский указывает ту почву, которая может стать со временем «предварительной прослойкой новой музыки, на которой потом с быстротой, производящей впечатление внезапности, вырастут пирамиды и гигантские колонны новой музыкальной архитектуры в области музыки вершинной» [60, 321]: пласт «служебной», то есть прикладной, музыки — гимны, массовые и бытовые песни, марши, танцы и т. д. Эти пронизательные слова относятся ко всему советскому искусству, но здесь будто предугадан будущий путь Шостаковича — и предварительная интенсивная работа в прикладных жанрах, вплоть до «низших», и внезапность последующего создания классически совершенных образцов «музыки вершинной»...<sup>10</sup>

<sup>10</sup> Еще двумя годами раньше Б. Асафьев развивал сходные мысли, призывая советских композиторов писать музыку для разнообразных нужд нового общественного, массового быта в статье «Композиторы, поспешите!» [2, 146—149].

К моменту сочинения Второй симфонии Шостаковича (1927) тот пласт, о котором говорит Луначарский, был еще довольно слабым. Ни одного автора, который обладал бы ярким, самобытным мелодическим дарованием, — если не считать А. Давиденко — советская массовая песня тогда еще не выдвинула. Композиторы асовского круга, как правило, не снисходили до популярных жанров; рапмовцы же, объявляя беспощадную войну «блатной» и «нэпманской» пошлятине, презрительно игнорировали музыку легкую, развлекательную и тем самым фактически оставляли поле боя — массовый музыкальный быт — за художественно весьма сомнительной, но цепкой и живучей коммерчески-ремесленной продукцией.

Естественно, что композиторы-симфонисты все же избирали в реально звучащей среде то, что было наиболее приемлемо эстетически. Они ориентировались на стилистику либо старой революционной песни, либо новых песен героико-революционного содержания, песен-гимнов, песен-плакатов, усваивая и недостатки, присущие последним в ту пору, прежде всего — ходовую риторичность интонаций. Об этих обстоятельствах нельзя забывать, критикуя сухость языка Второй симфонии Шостаковича.

Вторая и Третья симфонии, получившие резко отрицательную, уничтожающую оценку в монографиях, брошюрах и статьях, написанных о Шостаковиче в 40-е и 50-е годы (и в течение нескольких десятилетий, вплоть до середины 60-х годов, фактически остававшиеся забытыми, неисполняемыми), в свое время, как известно, были с одобрением встречены музыкальной общественностью. Факт этот исторически тем более примечателен, что поддерживали эти произведения критики разных направлений, стоявшие на противоположных позициях, то есть примыкавшие к АСМу и РАПМу и относительно нейтральные<sup>11</sup>. Уже одно это не позволяет связать появление Второй и Третьей только с влияниями «современничества», как порой делалось впоследствии. Очевидно, Вторая и Третья симфонии отразили какие-то общие тенденции,

---

<sup>11</sup> См.: Иванов-Борецкий М. Симфонический концерт Ассоциации современной музыки в ознаменование десятилетия Октября. — «Музыкальное образование», 1928, № 1. Положительно оценена Вторая симфония и в передовой статье журнала «Музыка и революция» (1927, № 11), отражавшего платформу ОРКИМД. А. Острепов сравнил Вторую симфонию «по цельности образа и мастерству выполнения» с таким «выдающимся произведением пролетарской музыки», как «Улица волнуется» А. Давиденко [79]. В 50-е годы Ю. Келдыш первым напомнил о ее значении как «попытке композитора воплотить образ массового революционного действия» и о линии, протягивающейся от Второй и Третьей симфоний «к целой группе более поздних сочинений Шостаковича, в которых отразилось его стремление к воплощению монументальных массовых образов» («Советская музыка», 1957, № 11).

характерные и закономерные для всего советского музыкального творчества того периода, тенденции, в которых смыкались оба его крыла.

Вторая симфония — «Октябрю» («симфоническое посвящение») — была написана в 1927 году, к десятилетней годовщине революции, по заказу Агитотдела Музсектора Госиздата Л. Шульгин, возглавлявший тогда Агитотдел, рассказывал: «С появлением композиторской молодежи песенное творчество обогатилось интересными новыми находками в области формы. Именно поэтому решено было заказать крупное симфоническое произведение к десятилетию Октябрьской революции молодому Д. Шостаковичу, успевшему прославиться своей Первой симфонией. Он охотно принял предложение Агитотдела и вскоре написал свою Вторую симфонию...» [118].

Программа-сюжет Второй симфонии воспроизводит образную схему, чрезвычайно распространенную в практике массовых театрализованных празднеств первых послереволюционных лет и пролеткультовских спектаклей-митингов: вначале — темный хаос, символизирующий беспросветное прошлое трудящихся, затем — пробуждение протеста, созревание революционной сознательности и, наконец, прославление победы Октября<sup>12</sup>. Сама программа толкала к лексике и композиции, типичным для спектакля-митинга, с его символично-аллегорической образностью, сочетанием гиперболы вселенского масштаба и наивной иллюстративности. Именно так и получилось в «симфоническом посвящении» Шостаковича.

К середине 20-х годов массовые празднества уже исчезли из обихода, театр повернул к новому реализму (еще в 1923 году Луначарский призывал: «Назад к Островскому!»), пролеткультовская теория, принципиально отвергавшая все проявления лирики и психологизма во имя объективности «монументального», плакатно-агитационного искусства, была почти забыта. Но отголоски ее просуществовали долго; система выразительных средств, рожденных в спектаклях-митингах, начиная с мейерхольдовской постановки «Мистерии-буфф» Маяковского (кстати, идея пьесы формулировалась как «постепенное пробуждение и укрепление классового самосознания народа», совсем в духе будущей программы симфонии Шостаковича), была подхвачена клубной самодеятельностью, бесчисленными бригадами «Синей блузы». Музыка не-

<sup>12</sup> Перечислим названия хотя бы нескольких массовых представлений 1918—1920 годов: «Гимн освобождению труда» (Петроград), «Пантомима Великой Революции» (Москва), «Восхваление Революции» (Воронеж), «Апофеоз труда» (Самара).

сколько запаздывала, отставая от профессионального театра и драматургии. И схема, сошедшая с большой театральной сцены, воплотилась в первом опыте «актуализации» симфонического жанра — «Симфоническом монументе» М. Гнесина (1925), где изображается «длинный путь, ведущий от порабощения к революционной победе», а за ним и в ряде других произведений, в том числе в симфонии «Октябрю».

Шостакович, как и М. Гнесин, воспользовался сложно-составной одночастной формой с хоровым заключением<sup>13</sup>. Согласно сюжету, симфония разворачивается от сумеречного медленного вступления через несколько контрастных, бурно-энергичных эпизодов к постепенному просветлению и монументальному хоровому финалу на текст А. Безыменского. Здесь нет ни следа сонатности (признаки модифицированной, «сжатой» цикличности, характерные для одночастной программной поэмы, обнаружить при желании можно, но лишь в очень свободном их толковании), имманентная логика музыкального развития подавлена логикой движения программы, и композиция монтируется из цепи взаимно обособленных фрагментов, иллюстрирующих сюжет.

При сюжете столь отвлеченном, бесплотном-ходульном тяготение к изобразительной конкретности — не у одного только Шостаковича и не только в музыке — приводило к результатам эстетически парадоксальным: высокая аллегория «овеществлялась», передавалась нехитрыми средствами, преимущественно шумовыми и звукоподражательными, а жизненно-конкретные картины (например, почти обязательные для искусства той поры сцены митингов и массовых демонстраций) решались плакатно-условными приемами.

Во Второй симфонии присутствует и то и другое, порой в причудливом совмещении, есть эпизоды, несомненно связанные с изображением картины митинга, которым, однако, недостает реалистической картинности, выпуклости, и есть «звукошумовые конструкции» символического назначения, куда все-таки пробираются «картинные» ассоциации. К таковым надо отнести, например, вступление (Largo).

Это вступление, с его неопределенными шорохами, со змеистыми линиями, выполняющими из глубоких, темных басов, сливающимися в смутный, рокочущий гул, наподобие отдаленного мор-

---

<sup>13</sup> Надо сказать, впрочем, что симфония «Октябрю» выгодно отличается и большей конструктивной собранностью, и большим стилистическим единством. Шостакович не включил, как это сделали М. Гнесин и А. Крейн («Граурная ода», 1926), отрывков из подлинных революционных песен и был заранее предостережен от того разнобоя между сырыми, «непереваренными» песенными интонациями и собственным языком, который обусловил эклектическую пестроту многих сочинений подобного содержания.

ского прибора, на фоне которого начинают всплывать — сперва тоже невнятные, блуждающие — голоса засурдиненных медных, несколько напоминает о вагнеровском «Шелесте леса» из «Зигфрида». Суровая, меланхолическая фраза тубы соло как бы резюмирует вступление, подводя к новому разделу (цифра 13), быстрому и взволнованному, наполненному подвижной сменой «кадров».

Здесь, видимо, недаром налицо опосредствованные переклички с главной партией I части и финала Первой симфонии (ломаный рисунок, пунктирный ритм, перебиваемый то лихорадочно избегающими фигурками шестнадцатых, то решительными триольными оборотами, — ср. цифры 13—17 с цифрами 8—10 из Первой симфонии). Это тоже образ растревоженной, стихийно возбужденной массы, толпы. Динамика быстро растет, ткань уплотняется, у медных появляются героические, призывные интонации в духе скрябинских тем воли и самоутверждения. Косвенная стилистическая перекличка не случайна: именно у Скрябина, в его героике целое поколение передовой русской интеллигенции услышало музыку приближающейся революции.

Нагнетание приводит к мощной кульминации, тотчас уступающей место короткому, внушительному «выступлению оратора» — реплике солирующей тубы, на которую оркестр, словно толпа участников митинга, реагирует бурными восклицаниями. Но и этот «кадр» не успевает развернуться, его тотчас же вытесняет начало следующего, на сей раз крупного раздела — тринадцатиголосного фугато.

Название «фугато» закрепилось за ним еще с легкой руки первых рецензентов, хотя, по сути дела, в нем не соблюдено ни одно из правил этой полифонической формы. Начинает его скрипка соло staccato, потом так же непринужденно к ней подключаются кларнет, затем фагот, каждый со своим собственным рисунком, и они довольно долго играют втроем; потом так же анархически свободно добавляются остальные деревянные и струнные, кроме контрабасов. Ни тематически, ни тонально голоса не связаны между собой, их объединяет лишь метр. Да и сами они, каждый в отдельности, тематически не содержательны, хотя ничего нарочито алогичного в них нет, — преобладают общие формы движения, формулы, типичные для интермедийных участков полифонии или виртуозных инструментальных каденций (восходящие и нисходящие гаммы, трезвучия и септаккорды, секвенцирование мелких мотивных ячеек, репетиционные «топтания»).

В целом это довольно чистый образец использования линейной полифонии для «энергетического» нагнетания. И впоследствии Шостакович нередко с успехом будет применять сходные формулы и принципы организации ткани для выражения стихийной дина-

мики процесса: яркий пример — фугато из разработки Четвертой симфонии или фугато из Скерцо Первого скрипичного концерта.

Функции этого раздела в развитии сюжета симфонии выясняются без труда. Беспорядочное движение голосов призвано передать подспудное вызревание мысли в массах, колоссально разрастающийся клубок ткани — лавинный процесс накопления революционной энергии. Показательно, кстати, что в противовес носителям призывных возгласов — медным инструментам, этим, так сказать, ораторам, вождям, трибунам по призыванию, тут выдвигаются деревянные и струнные, которые поначалу были безликим, темным фоном, а в разделе «митинга» как бы пробудились к сознательной жизни.

В конце фугато вязкое линейное сплетение голосов сменяется четким распределением оркестровых пластов. Под дробь ударных, тревожную пульсацию меди и шквал пассажей дерева валторны провозглашают торжественный, героический «лозунг». И опять, как это уже было однажды (ср. цифры 24 и 53), возникает момент, предвосхищающий кинематографическую выпуклость кульминаций многих будущих симфоний: на вершине динамической волны масса оркестра на один такт внезапно выключается, остаются лишь грохочущие литавры, а затем в ореоле пронзительных трелей деревянных и струнных, на плотных аккордах меди четыре валторны *ffff* еще раз произносят некий торжественный призыв.

Разбушевавшееся движение понемногу успокаивается, и в следующем эпизоде (*Meno mosso*, цифра 56) ткань становится все более прозрачной, из нее выделяются индивидуальные голоса — «ищущая», задумчивая мелодия альтов, потом пасторальная мелодия кларнета, в которой растворены «зовущие» светлые интонации из первого *Allegro* симфонии, где они формировались у медных:

6 [Moderato]

a) 57

*f* Viole *dim.* *p*

6) Cl. I 63

*dim.*

На замирающем тремоло струнных остается одна только скрипка соло *pianissimo*, устремленная куда-то ввысь. И вдруг мирную

тишину пререзает звук фабричного гудка, поддержанный ударами. Так открывается большой хоровой раздел, венчающий симфонию.

Гудок, настроенный на звук *fis* (авторская ремарка указывает на возможность его замены унисоном валторн, труб и тромбон), — единственный «экзотический» тембр, использованный Шостаковичем в партитуре Второй симфонии, где в остальном взят обычный тройной состав оркестра. Введение фабричного гудка само по себе было, несомненно, подсказано практикой агитпредставлений, массовых празднеств, рабочих театров «Синей блузы». За ним и ему подобными приемами стояла «индустриальная» концепция нового быта и нового пролетарского искусства. Точно так же в системе средств сценического, архитектурного и живописного конструктивизма, щедро оперировавшего образами «промышленного» порядка (в спектакле «Паровозная обедня» В. Каменского, например, актеры исполняли роли гаек, шпал и рельсов), на свой лад материализовалась мечта о будущем, о технике, которая выведет страну из нищеты, в сияющие дали механизированного и электрифицированного социализма. Еще в «Мистерии-буфф» Маяковского, поставленной Мейерхольдом 7 ноября 1918 года, земля обетованная предстала в виде царства механизмов. В музыкальном творчестве, помимо таких хрестоматийных примеров, как «Завод» Мосолова или «Симфония гудков» А. Аврамова, вспоминается прокофьевский «Стальной скок» (1925), который, подобно Второй симфонии Шостаковича, остался своего рода историческим документом, зафиксировавшим стремление композитора «идти в ногу» с актуальными лозунгами советской действительности.

Хоровой раздел Второй симфонии по стилю сильно отличается от остальных<sup>14</sup>. Мало того, все предыдущее изложение приобретает смысл гигантски развернутого предыкта, подготовки к появлению основного образа. (Вспомним, кстати, что растянутая «предыктность» отразилась и в формировании центрального драматического конфликта Первой симфонии.) Отличается хоровой раздел прежде всего гомофонной либо аккордовой и имитационно-подголосочной фактурой, прочностью ощущения тональных центров,

<sup>14</sup> И. Мартынов, усматривая «достоинства хора — в определенности мелодии и большой динамичности», находит, что он «не производит впечатления органически необходимого и подготовленного всем предыдущим развитием финала, являясь лишь формальной концовкой симфонии» [67, 23]. Л. Мазель, не отказывая в известной выразительности и первым разделам, писал, что этот хор «недостаточно органично вытекает из предшествующего развития» [62, 30]. Л. Данилевич, напротив, считал, что «конструктивистское отрицание эмоциональных основ музыки проявилось и в заключительном хоре. Хор не столько поет, сколько скандирует текст; песенность, мелодичность отсутствуют» [32, 30].

хотя диатоника порой маскируется жесткими «вплетениями» оркестра; в нем уже выставлены ключевые знаки, до того отсутствовавшие. Здесь чередуются модуляционно сдвигаемые пары тональностей — G-dur — e-moll, As-dur — f-moll, E-dur — cis-moll и т. д., пока в конце не достигается торжественный H-dur. На протяжении большей части хора и оркестровая партия изложена иначе: оркестр либо просто аккомпанирует пению своим триольным, мерно колышущимся рисунком, либо вставляет отдельные сольные реплики. Функция энергетического нагнетания возвращается к нему лишь на короткие моменты в кульминациях. Однако вопреки этой языковой и конструктивной обособленности хорового раздела в нем обнаруживаются прямые тематические связи с инструментальными разделами.

Лозунговый, высокопарно-риторический текст А. Безыменского не содержал в себе яркой и живой эмоциональной образности, поэтических находок. Зато он был политически злободневным и легко укладывался именно в систему наиболее злободневных художественных приемов, принятых в то время:

Мы шли, мы просили работы и хлеба, 6  
Сердца были сжаты тисками тоски.  
Заводские трубы тянулись к небу,  
Как руки, бессильные сжать кулаки.  
Страшно было имя наших тенет: 9  
Молчанье, страданье, гнет.

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

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.

В начальных фразам басов узнаются интонации кларнетового соло из переходного Moderato (цифра 61):

7 [Moderato]

Мы шли, мы про-си-ли ра-бо-ты и хле-ба.

Серд-ца бы-ли сжа-ты тис-ка-ми тос-ки.

За-вод-ски-е тру-бы тя-ну-ли-ся к не-бу, как

ру-ки бес-сил-ны-е сжа-ть ку-ла-ки.

Можно ли отказать этим фразам в напевности? Конечно, напевность тут специфическая, подчиненная декламационному произнесению слова. Обращает на себя внимание выразительная роль триольных дактилических оборотов — они издавна укоренились в рабочей революционной песне, песне каторги и ссылки, и получили широчайшее распространение в советском вокальном творчестве 20-х годов. Подобные ритмоинтонации связывали его с лексикой и образностью старой революционной песни (хотя порой в несколько стилизованном, отвлеченном преломлении) и, кроме того, служили усилению патетической экспрессии в плане приближения мелодии к возбужденной ораторской речи.

Последняя тенденция была настолько активной, что появилось множество опытов «ритмодекламации» с музыкой, написанных и для одного голоса, и для хора, где текст коллективно скандировался, мелодекламации и просто декламации (характерный пример — «Левый марш» С. Каца на текст Маяковского, относящийся к 1925 году) и, наконец, опусы под названием «музыкальное чтение», которые должны были исполняться в манере, средней между декламацией и пением.

Начиная с 1924-го и до 1927 года это увлечение было почти повальным. Так писали свои вокальные сочинения на революционные тексты М. Красев, Г. Лобачев, Д. Васильев-Буглай и молодые — Б. Шехтер, С. Кац и другие, не считая малоизвестных композиторов, вроде М. Анцева, В. Тарнопольского, А. Карташева, М. Лазарева. И повсеместно, даже в монологах, написанных для обычного пения, наиболее «ударные» моменты текста вызвали появление триольных оборотов если не в мелодии голоса, то в ин-

струментальном сопровождении (тогда это могли быть героические триольные фанфары), часто — в сочетании или чередовании с маршево-пунктирными<sup>15</sup>.

Примечателен в запеве басов из Второй симфонии и мелодический ход по минорному септаккорду, устремленный от примы к септимере с пропуском квинты. Он очень типичен для интонационного словаря революционной песни, и не случайно такие обороты, в изобилии рассеянные в хоре Второй симфонии, впоследствии займут важное место в «Десяти хоровых поэмах» соч. 88 и Одинадцатой симфонии Шостаковича.

Но этими оборотами вовсе не исчерпываются песенные элементы в ткани хорового раздела. Вот, например, реплика медных инструментов (соло валторны, имитируемое трубой) из коротенькой оркестровой интермедии между первой и второй строфами, где явно просвечивают интонации героических революционных песен-маршей:



Бодрые гимнические интонации, от строфы к строфе крепнущие в партии хора (генеалогически опосредствованно связанные со стилистикой русского торжественного канта), предвосхищают такие позднейшие произведения Шостаковича, как оратория «Песнь о лесах»:



А светлый мотив зова, последовательно кристаллизующийся от начального Allegro (см. три такта до цифры 19 и цифры 20—21) к пасторально-идиллическому соло кларнета (цифры 63—64, см. нотный пример 6 б), в развернутой оркестровой интермедии (цифра 81) отливается в выпуклое и законченное тематическое построение, близкое к теме зари из финала Двенадцатой симфонии<sup>16</sup>, которое проникает — в последней строфе — и в партию хора:

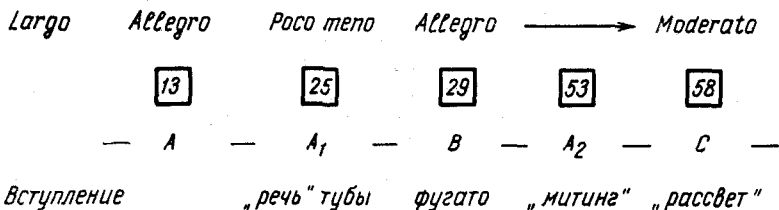
<sup>15</sup> Так, Д. Кабалевский и В. Фере, гармонизовав «Карманьолу» (1927), украсили ее торжественными триольными фанфарами в партии фортепиано.

<sup>16</sup> Данное наблюдение принадлежит В. Бобревскому.



Таким образом, во Второй симфонии налицо и выработка нового демократического интонационного материала, и черты монотематического сквозного развития, правда, несколько завуалированные, заслоненные сложностью ткани. Внутренняя же репризность соотношения больших и малых оркестровых разделов, несмотря на общую фрагментарность, монтажность контрастов, организуется ее в подобие грандиозной двухчастной формы, где первая часть — трехчастная, со вступлением (и варьированной, развивающей репризой), а вторая, хоровая — свободная строфическая.

Вот схема первой, то есть оркестровой, части:



Декламационность, заложенная в вокальной партии Второй симфонии, достигает своего апогея на заключительных словах хора — «Вот знамя, вот имя живых поколений: Октябрь, Коммуна и Ленин». Они уже не поются, а ритмически выговариваются, скандируются хором, без сохранения определенной высотности, что впоследствии дало критике повод для рассуждений об аэмоциональности и амелодичности.

Но прием коллективной декламации, как уже говорилось, был ~~родовым~~ в искусстве 20-х годов, излюбленным на эстраде и подмостках рабочих театров, и его усваивали не только хоровые, но и крупные вокально-симфонические сочинения (например, «Симфонический дифирамб» А. Крейна). Пользовались им — под влиянием советского опыта — и такие зарубежные музыканты-публици-

сты, как Ганс Эйслер. И. Нестьев отмечает: «Автор (Ганс Эйслер. — М. С.) всячески стремится активизировать массовое воздействие своих хоров, в одних случаях привлекая оратора-чтеца, который обращается к аудитории с прямыми агитационными призывами, в других случаях завершая музыкально-поэтическое развитие афористически-сжатыми волевыми лозунгами хора — своего рода пропагандистскими резюме» [71, 23—24]. (Вспомним, кстати, что сама организация эйслеровского «Красного рупора» и других агитбригад в немецком молодежном движении была вдохновлена гастролями советского коллектива «Синяя блуза» в 1927 году.)

Все это дает основание считать, что Вторая симфония Шостаковича полностью лежит в главном русле советского искусства того периода — искусства, тянувшегося к значительной гражданской проблематике, — и отражает его исторически неизбежные слабости и противоречия, его наивный схематизм и его искренний агитационный пафос. Потому-то произведение молодого композитора и могли принять оба враждовавших музыкальных лагеря.

Символика программы Второй симфонии, сегодня кажущаяся туманно-умозрительной, трудно доступной восприятию, в ту пору воспринималась как нечто само собой разумеющееся, естественное: язык аллегорий и символов, от сравнительно простых, наглядных до усложненных, «литературных», был общеупотребительным языком политического плаката и агитспектаклей еще со времен гражданской войны. Он проникал на самые различные уровни массового художественного быта, его семантика ко второй половине 20-х годов стала прочно обжитой. И не следует поэтому подходить к оценке образного строя Второй симфонии с позиций эстетики сегодняшнего дня.

Отвечая на требования «актуализации» симфонического жанра, отказа от старых, автономных музыкальных форм (а жанр симфонии, наряду с оперой, подвергался наиболее ожесточенным нападкам слева), Шостакович сделал попытку найти новые, нетрадиционные принципы соотношения содержания и формы, новые выразительные средства.

При известной неупорядоченности линейно-полифонических и вертикальных комплексов, при гегемонии динамического начала над мелодическим, во Второй симфонии достаточно ясно намечается очень важный для будущего пласт интонаций — ораторских, призывных и песенных.

Пройдя путь «инкубационного» развития в Четвертой, Пятой и Шестой симфониях, пласт речевых и песенных интонаций в обновленном и эстетически очищенном виде предстанет в произведениях Шостаковича 40-х годов.

## Третья симфония — «Первомайская»

...мы должны прислушаться к естественным ритмам, которые рождает наш революционный город. Музыкант может и должен воспринять множество, так сказать, носящихся в воздухе новых элементов неоформленной элементарной музыки наших дней.

А. Луначарский

В симфониях «Октябрю» и «Первомайская» немало общего: одностанная конструкция с хоровым финалом, сходная «объективированность» содержания, изгнание лирического героя-субъекта, переживающего и наблюдающего события действительности. Но сама программа, идея «Первомайской» открывала доступ свежим, непосредственным впечатлениям от окружающей жизни, зарисовкам с натуры, а следовательно, и притоку жанрово-бытовых интонаций. Ведь суховатость тематизма Второй симфонии была предопределена, прежде всего, отсутствием индивидуализированных, реалистически-конкретных образов и в программе инструментальных разделов, и в стихах, положенных в основу хора. В «Первомайской» условный аллегоризм вытесняется безусловной и вполне конкретной картинностью.

В пору своего появления (1929 год) Третья симфония была услышана и оценена именно в этих ее качествах, в чутком отражении «типических состояний нашего быта», «повседневной жизни человека наших дней, нашей страны» [87], тонком сочетании пейзажности, «образа весеннего пробуждения природы... с образами революционных маевек» [79]. Впоследствии «Первомайская», взятая как бы за одни скобки со Второй симфонией, была обвинена в голом конструктивизме и аэмоционализме. Между тем Б. Асафьев называл ее «едва ли не единственной попыткой рождения симфонизма из динамики революционного ораторства, ораторской атмосферы, ораторских интонаций» [6, 243]. (Почему обычно столь проницательный Асафьев как бы игнорирует существование Второй симфонии, в данном отношении не менее примечательной? Возможно, тут возникла какая-то произвольная историческая аберрация.) На близкой временной дистанции критиковали Третью — если и критиковали вообще — с совсем других позиций: за то, что автор остановился «на полпути между философско-драматургической сюжетной и бытовой симфониями» (И. Рыжкин), за то, что «при всей взволнованности и динамичности музыки организующее начало этого стремительного движения

еще не почувствовано композитором в полной мере» (А. Островцев).

Для современников конкретно-бытовая, жизненная основа музыки «Первомайской» была бесспорной. И пусть с точки зрения будущих достижений советского искусства и самого Шостаковича замыслу ее недостает симфонической глубины, обобщенности, а в языке ощущается известная двойственность, противоречивое смешение элементов графически-абстрактных и «эмпирических», очень цепких и рельефных. Она обозначила выход симфонизма из периода интонационного кризиса, неизменно сопутствующего эпохам больших социальных переломов, и одного этого уже довольно, чтобы считать ее вехой чрезвычайно важной.

Третья симфония еще шире, чем Вторая, распахнута навстречу импульсам внесимфоническим, влияниям со стороны смежных искусств. Это не удивительно: Третья буквально окружена произведениями для театра и кино. Годом раньше ее закончены опера «Нос» (1927—1928) и музыка к фильму «Новый Вавилон», двумя годами раньше начата работа над первым балетом («Золотой век»), завершенная в 1930 году; в год создания симфонии (1929) были написаны номера к постановке оперы «Колумб» Дресселя, музыка к нескольким драматическим спектаклям — «Клоп» Маяковского в театре Мейерхольда, «Выстрел» А. Безыменского и «Целина» А. Горбенко и Н. Львова в ленинградском Театре рабочей молодежи, где Шостакович одно время руководил музыкальной частью. В драматическом театре той поры шла сложная внутренняя борьба, перестройка на бытовую современную тематику и параллельно — на воскрешение классических традиций. Новая ориентация отзывалась и в методе трактовки сюжета, в типе «зрелищности» Третьей симфонии, в укреплении связей с фондом музыкально-ассоциативных приемов, накопленных классикой.

Открывает «Первомайскую» симфонию безмятежно-светлое, «утреннее» по своим прозрачным краскам вступление (Allegretto). Соло кларнета (см. пример 11), основанное на интонациях ласковых пасторальных зовов, типичных для давней классической традиции музыкального пейзажа, перерастает в дуэт кларнетов, пронизанный песенными мелодическими оборотами:

11 Allegretto



Как далеки мягкая подголосочная фактура и переменная мажоро-минорная ладовость этого дуэта, где голоса то непринужденно разветвляются, то поют в терцию, останавливаясь на характерном для русского народного многоголосия кадансовом интервале квинты, от атональной полифонии вступления Второй симфонии! В «симфоническом посвящении» «Октябрю» такое письмо вообще можно встретить лишь в партии хора, да и то изредка. Кардинальная разница в складе изложения и эмоциональной настройке между «прологами» двух одностанных симфоний сразу выдает различие их концепции, тонуса и стилистики.

Когда дуэт кларнетов замолкает, обстановка резко меняется: струнные начинают оживленно пульсировать и раздается радостный, призывный сигнал трубы. (Заметим, что труба служит едва ли не главным действующим лицом произведения. Очевидно, ее светлый и волевой тембр особенно хорошо отвечал оптимистической идее «Первомайской». Да и вообще молодой Шостакович проявляет большую склонность к тембру трубы — вспомним хотя бы о сольной роли трубы в его фортепианном концерте соч. 35.) Это *Più mosso* (цифра 5) — первый среди быстрых, подвижных, перетекающих друг в друга фрагментов, которые образуют один большой раздел, устремленный к местной кульминации (цифры 33—36).

Несет ли быстрый раздел экспозиционные функции, функции начального *Allegro*? Лишь отчасти. Специфическая особенность Третьей симфонии заключается в том, что процесс тематической кристаллизации здесь совершается как бы «на ходу», и признаками экспозиционности, то есть устойчивостью изложения, строго говоря, обладают, если не считать вступления, только вводимые в дальнейшем эпизоды-картины — «пионерское шествие», лирический эпизод.

В быстрых же разделах как раз и происходит весьма активная тематическая работа, причем интонации-сгустки возникают в непрерывно обновляемых вариантах, а само их формирование (преимущественно у медных инструментов) сопровождается по-разному обработанному непостоянной тканью и чередуется с участками энергетического нагнетания.

Первое соло трубы заимствует свой опорный мелодический оборот из вступления:



Дальше — в веселой, кипучей суете, как бы уличной разноголосице праздника — прорастают и другие элементы из материала вступления (ср., например, мелодические ходы в цифре 2, в цифре 15 и далее — у деревянных) и возникают тематические образования — то краткие, призывно-восклицательные или героико-декламационные (труба, цифра 10, такт 3 и цифра 16), то более распевные, предвещающие новые разделы и даже хоровую партию финала. Приметные ступеньки этого сплошного тематического продвижения — унисоны альтов и виолончелей (цифра 9), унисон двух труб и двух тромбонов в октаву (цифра 14, см. пример 13 а) и привольная «песня» скрипок (*Meno mosso*, цифры 23—24, см. пример 13 б). Воспринимается эта «песня» как новая мелодия, но в действительности она почти полностью подготовлена предшествующим развитием.



Вряд ли есть необходимость доказывать ее непосредственную связь со «словарем» массовых, молодежных и пионерских песен конца 20-х годов. Особенно характерны вольные ходы мелодии на октаву вверх, четкая структура восьмитактового периода (1+1+1+2+4) и интонационные очертания суммирующего четырехтакта — «припева». Последний очень напоминает припев известной молодежной песни М. Блантера: «Потому что у нас каждый молодой сейчас в нашей юной, прекрасной стране» (кстати сказать, появившейся на свет много позднее «Первомайской» — в 1937 году) — и предвещает знаменитую песню из кинофильма «Встречный», написанную Шостаковичем три года спустя<sup>17</sup>.

<sup>17</sup> Еще один, очень близкий вариант этой мелодии скрипок из «Первомайской» симфонии (тоже C-dur'ный) войдет в балет «Болт» («Пляска комсомольцев»).

Следующая важная ступенька — еще одно Allegro, значительная часть которого изложена в виде фугато, причем скачок темы на дециму часто вызывает переброску ее продолжения к инструментам более высокого регистра, скажем, от тромбонов к трубам и т. д. Это фугато принципиально иного склада (да и драматургического назначения), нежели фугато Второй симфонии: оно почти классично в смысле имитационной точности и рельефности темы, а концовка темы имеет совершенно баховский облик.



Фугато подводит к кульминационной зоне (цифры 33—36), где периодически возникающие аккорды-глыбы, аккорды-восклицания всего оркестра fortissimo нанизаны, как на стальной стержень, на патетический речитатив труб, в котором снова размываются только что достигнутые четкие контуры темы. Зато трубы, наконец, завоевывают звук, к которому давно тянулись (и ни разу не могли дотянуться), — верхнее с.

Это момент обнаженного стыка: плотная масса оркестра сразу снимается на слабой доле такта, чтобы загремела звонкая, настойчивая дробь малого барабана. Как часто Шостакович будет прибегать к приему срыва кульминации в пустоту, заполненную лишь ударными инструментами, приему театрально-кинематографическому, эффектно использованному уже в Первой симфонии! И здесь он подчеркивает театральность, зрелищность ситуации: начало эпизода пионерского шествия.

Дробь барабана сопровождает и первую тему пионерского эпизода — песенку валторн и «разноголосый» дуэт валторн и трубы. Кажется, словно маршируют два отряда, каждый со своим горнистом и со своей нехитрой музыкой; мелодии похожи, но не одинаковы и не синхронны ритмически.

А потом (цифра 39) действие мельчится — звучит забавный миниатюрный марш, исполняемый одними деревянными (целый оркестрик идет во главе отряда!). Картина как бы постепенно отодвигается, краски тускнеют, звучит угасающая перекличка струнных и духовых, отзвуки фанфар у литавр.

Теперь начинается эпизод, состоящий из нескольких медленных фрагментов (Andante, Meno mosso, Lento), некий остров лирики среди ярко моторной музыки. Andante — фрагмент переход-

ный, связующий, он продолжает дробное, диалогическое изложение концовки пионерского эпизода, тип которого напоминает о многих диалогических, истаявающих кодах Шостаковича с их эффектами пространственности, своеобразной стереофонии (и особенно — о заключении экспозиции I части Седьмой симфонии).

В ткань *Andante* вклиниваются отдельные вспышки звучности, будто порывы ветра доносят громохание духового оркестра, отрывки плясовых мелодий. Только в *Meno mosso* эти голоса улицы совсем исчезают, и воцаряется атмосфера спокойного пейзажа; не случайно и фактура, и интонационные обороты солирующей флейты близки пасторальному вступлению симфонии.

Близок своими кварто-квинтовыми, секстовыми и трихордовыми попевками к материалу вступления, получающему здесь новый жанровый ракурс, и ласковый и нежный вальс — *Lento*, порученный одной струнной группе. Его можно назвать родоначальником линии одухотворенных лирических вальсовых образов в симфонической и камерно-инструментальной музыке Шостаковича, приняв во внимание холодновато-графический характер вальсовой побочной темы из Первой симфонии.

Оба эпизода — пионерский и пейзажно-лирический — своего рода интермеццо, помещенное в центре Третьей симфонии. В рамках одночастности эти эпизоды соответствуют жанрово-бытовому юмористическому скерцо и медленной части цикла.

Весь большой раздел от *Allegro* (цифра 52) до финального хора можно приравнять к разработке, поглощающей динамизированную и трансформированную репризу (разумеется, с некоторой натяжкой, ибо, как уже говорилось, экспозиция в подлинном смысле слова отсутствовала). Этот раздел начинается наподобие очень свободного фугато, пульсирующего в ритме стремительной скачки, и почти на всем его протяжении происходит непрерывная смена приемов изложения, мотивное дробление, вычленение и секвенцирование. По мере приближения к зоне кульминации — очень обширной, так сказать, многочленной — развитие приобретает предыктный характер. У четырех валторн в унисон *fortissimo* появляется производный вариант темы «строгого» фугато (цифра 73), очень похожий на запев какой-нибудь партизанской или кавалерийской песни. Но собственно «песня» оформляется только в начале кульминационной зоны (цифра 75, *Poco meno mosso*). Она представляет собой синтез различных песенных интонаций симфонии.

Реприза? — В Третьей симфонии вообще нет прямой репризности, такова была конструктивная задача, поставленная композитором. В. Шебалин рассказывает, что, обдумывая «Первомайскую», Шостакович сказал ему: «Интересно было бы написать

симфонию, где бы ни одна тема не повторялась...»<sup>18</sup>. Понятно, что в этих условиях можно говорить лишь об утверждении некоего сквозного образа произведения, исподволь сложившегося в своих главных, определяющих чертах, но все время меняющего свою оболочку. И на данной его трансформации развитие не приостанавливается, а течет дальше, нагнетание продолжается.

Вершина, гребень кульминационной зоны — эпизод митинга, очень большой и развернутый, в отличие от аналогичной сцены из Второй симфонии (от цифры 81 до 98). Он построен приблизительно на тех же приемах, но театрально-живописная выпуклость этих приемов значительно усилена.

Весь оркестр соединяется в громогласных унисонных речитативах, как бы изображающих коллективное провозглашение лозунгов под грохот ударных инструментов, причем каждая фраза круто обрывается на *accelerando*. В цифре 88 на «обращение оратора» (туба соло, затем три тромбона вместе) масса отзывается возбужденным гулом (глиссандо струнных, преимущественно виолончелей и контрабасов) и отдельными звонкими выкриками (труба). Призывная кварта труб — *f* — *b* — закрывает картину митинга, затем уже непосредственно следует хоровой раздел (*Moderato*)<sup>19</sup>.

Справедлива ли была негативная оценка тематизма финального хора как «непесенного», немелодичного, которой придерживалась критика вплоть до 60-х годов? Думается, что нет. Это корславление, по жанру не так уж далекий от глинкаевского «Славься!», и критерий мелодичности в таких случаях должен быть особым<sup>20</sup>. Почти все время хор выступает плотной массой (либо в противопоставлении мужской и женской групп), в унисонах или

<sup>18</sup> Шебакин В. Я. Воспоминания. — Литературное наследие. М., 1975, с. 41.

<sup>19</sup> Последование эпизода «митинга» и хора как бы воспроизводит соотношение вступления и хорового финала Девятой симфонии Бетховена, причем похожи здесь и приемы выразительности: инструментальные речитативы, восклицания. Нет ничего удивительного в том, что эта бетховенская концепция оказалась близкой советскому искусству 20-х годов, для которого образ всенародной гражданской радости был одним из ведущих.

<sup>20</sup> Надо учесть также, что поэтический текст С. Кирсанова наполнен виетиватыми оборотами, шипящими согласными и рублеными цезурами; именно текстом кое-где обусловлена дробность структуры мелодии. Эти стихи гораздо труднее для пения, чем стихи А. Безыменского, использованные во Второй симфонии. Приведем начальные три строфы:

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

В юных еще маевок  
Шорохи, голоса.  
Шорохи, голоса —  
Первая полоса  
Мая, огнями бьющего  
Будущему в глаза.

простейших интервальных и аккордовых сочетаниях, общая звучность подчеркнута величава, строение, как правило, элементарно — с отчетливыми кадансирующими концовками фраз и строф. Сходный тип мелодики и хоровой фактуры мы найдем и в цикле «Десяти хоровых поэм» на тексты революционных поэтов соч. 88.

От хора «Первомайской» линии связей ведут к обширному кругу явлений в более позднем творчестве Шостаковича. Кроме «Десяти хоровых поэм», можно назвать и ораторию «Песнь о лесах», и приподнято-гимнические эпизоды из музыки ко многим кинофильмам:

а) 15 [Moderato]

В пер - во - е Пер - во - е ма - я

бро - шен в бы - ло - е блеск.

б) Sopr. Ten.

Ма - я, ог - ня - ми бю - ще - го, бу - ду - ще - му в гла - за.

По этим характерным фрагментам ясно видно также, что тематизм хора крепко связан с материалом инструментальных разделов, например, с «песней» скрипок (той самой, которая близка к «Песне о встречном», — см. пример 13 б).

Есть в оркестровой партии хорового раздела одна любопытная деталь: большая часть ее идет в движении триолями, с ниспадающими, дактилическими окончаниями фраз. Подобные ритмико-тонации, как известно, будут часто встречаться в зрелом и позднем творчестве Шостаковича, в образах народного характера, преимущественно трагических. Здесь они еще рассеяны, рассредоточены в окружающих фанфарообразных ходах, их выразительность только исподволь осмысливается. Но сам факт их появления в оркестре (во Второй симфонии они были рассеяны в партии хора), и именно в хоровом разделе, знаменателен<sup>21</sup>.

<sup>21</sup> Исследователи уже отмечали подобные обороты в I части Шестой симфонии, их дальнейшее проникновение в I часть Десятой и «обнаружение их объективных жизненных первоисточков» (народные плачи Мусоргского, «народническая» песенность) в «Десяти хоровых поэмах» и Одиннадцатой симфонии, однако не указывали предварительной стадии, пройденной ими в Третьей и в хоре Второй.

Третью симфонию не зря упрекали в калейдоскопичности строения. Действительно, ее конструкция перегружена и разрыхлена большим количеством контрастирующих эпизодов (по компактности, собранности она уступает Второй!). Хотя все-таки фрагментарности формы противостоят элементы монотематизма, монотембровой драматургии; несмотря на частые монтажные «стыки», смены темпа и фактуры, отдельные «кадры» пластично перетекают друг в друга. И, констатируя композиционные дефекты «Первомайской», нельзя забывать о ее историческом фоне, окружении.

Конец 20-х и начало 30-х годов — это период, когда немало говорилось о необходимости отказа от старых форм искусства и, в частности, о неприемлемости старой циклической формы симфонии. Вспомним, что Соллертинский дошел до категорического утверждения (как известно, им же отвергнутого впоследствии): «как жанр, как схема, форма четырехчастной симфонии разложилась давно» [88]. Такие «загибы» теории не только ориентировали творческую практику, но сами до некоторой степени были внушены ею. Ведь на эти годы падает наибольшее количество различных «экспериментальных» симфоний — одночастных, двух- и трехчастных, с хором и без хора, преимущественно программных. Вспомним, что и Н. Я. Мясковский, всегда тяготевший к «большому», «чистому» симфонизму, отдал дань этим исканиям. В 1922 году он пишет двухчастную Седьмую, в 1925 году — четырехчастную Восьмую симфонию, которая задумывалась как программная, посвященная Разину, в 1927 году — одночастную Девятую, связанную с «Медным всадником» Пушкина, в 1931—1932 годах — трехчастную Двенадцатую, «Колхозную». Его ученик В. Шебалин в 1929 году заканчивает двухчастную Вторую симфонию, в 1931-м — драматическую симфонию с хором «Ленин», а несколько позднее — тоже двухчастную Четвертую, «Переконскую» (1934).

В своих автобиографических заметках Н. Я. Мясковский рассказывает, что после Шестой симфонии у него возникла тяга «к более объективным настроениям» [69, 16]. Характерное признание! А В. Я. Шебалин говорил: «Меня в то время (быть может, под влиянием примера Мясковского) увлекала идея двухчастного цикла»<sup>22</sup>.

«Программа, положенная в основу произведения, воплощала большую, богатую тему в поверхностной и условно-схематизированной форме,— пишет Д. Житомирский о „Колхозной симфонии“ Мясковского.— В таком виде эта тема, в сущности, не под-

<sup>22</sup> Шебалин В. Я. Цит. соч., с. 33.

давалась художественному опосредованию, и оставалось лишь проиллюстрировать ее внешне-ассоциативным музыкальным материалом. Отсюда и минимальная степень отражения в ней внутреннего мира композитора, отпечаток рассудочности, лежащий на всем произведении» [44]. Эта характеристика в общих чертах может быть отнесена и к «Первомайской» Шостаковича, и ко многим другим сочинениям периода становления советского симфонизма.

Стремление преодолеть традиционную структуру симфонического цикла и выйти за рамки чистого симфонизма в сторону более «объективной» образности было общераспространенным. И если даже Мясковского, вполне сложившегося мастера, столь малоподатливого на «левизну», тогда в какой-то мере захватили в плен внешняя иллюстративность и антипсихологизм, то не удивительно, что у молодого Шостаковича сходные тенденции осуществляются куда более дерзко и прямолинейно. Шостакович, с увлечением работающий в прикладных жанрах, и в симфонизм смело вводит то, что было самым актуальным (и самым исторически преходящим) в массовом художественном быту.

Итак, в Первой симфонии композитор стремился как бы единым взглядом охватить разнообразие картин и впечатлений, преломив объективное через внутренний мир личности. Во Второй и Третей отсутствие размышляющего героя-субъекта и лирики в такой лирической (в широком понимании слова) сфере, как симфонизм, привело к засилью ритмодинамических формул и театрально-декоративных приемов. Но если Вторая симфония вычертила крайнее отклонение влево той кривой, по которой двигалось советское искусство середины 20-х годов, то Третья зафиксировала его высвобождение от схематизма, поворот от несколько рассудочного экспериментаторства к реалистическому мышлению, к сочной, живой образности.

Пусть тематизм «Первомайской» лишен той концентрированности, которой отличался тематизм Первой симфонии и которая — на новом уровне — будет достигнута в последующих симфонических произведениях. Процесс тематической кристаллизации здесь совершается «на ходу», причем так и не доводится до превращения в рельефные законченные темы; интонационный материал, очень злободневный и свежий, не подвергнут достаточно активной переработке в индивидуализированные художественные образы. Однако по отчетливости связей с песенным бытом времени Третья, быть может, *песеннее* всех остальных (разумеется, не считая Одиннадцатой, которая все-таки воскрешает интонационный материал прошлого). В ней растворено больше жанрово-конкретных элементов, больше попевок маршей, пионерских, молодежных и

героических песен, чем в какой-либо другой симфонии Шостаковича. Не забудем, что «лиризация» советской массовой песни произошла значительно позднее.

В «Первомайской» Шостакович вторично — и в последний раз — испробовал возможности иллюстративно-монтажного метода композиции, чтобы окончательно от него отказаться и вернуться к методу, намеченному Первой симфонией. Урок, принесенный композитору двумя «экспериментальными» симфониями, заключался в некой проверке задач, содержания и формы симфонии в свете ее исконных классических традиций. «Творческая юность Шостаковича, именно потому, что она была юностью гения, не осталась безучастной ко многим, бурлившим тогда, в 20-е годы, экспериментальным идеям. Форма, в которую они облекались, могла быть узкоспецифической, с сильно врезавшейся печатью вкуса времени. Однако направленность оказывалась жизненной и вскоре давала богатейшие результаты» [47, 230].

## ЗРЕЛОСТЬ ПРИХОДИТ

Четвертая симфония (1935—1936) — порог зрелости Шостаковича-симфониста и начало нового периода эволюции этого жанра в его творчестве.

От Третьей, «Первомайской», ее отделяют шесть лет необычайно продуктивной деятельности в разнообразных жанрах, шесть лет поисков и накопления образно-интонационного материала. Поисков очень смелых, порою даже рискованных.

Надо отвлечься от современного представления о Шостаковиче, чтобы поверить, что вплоть до середины 30-х годов в критике его искусства едва ли не самым животрепещущим был вопрос о неразборчивости, всеядности, вульгарности.

Так, на дискуссии о советском симфонизме (1935), которая привлекла внимание широкой музыкальной общественности, его упрекали в «некритическом» использовании бытовых источников (Д. Кабалевский), в тяготении к мюзик-холльной эксцентрике, в готовности «полной мерой брать (и зарисовывать) все, что окружает его, и то, что имеет знак плюс, и то, что имеет знак минус» (И. Рыжкин). Отмечались стилистические метания, крайняя пестрота языка (В. Белый)<sup>1</sup>...

Но без свободной, нелемитированной разведки во всех слоях музыкального быта не сложился бы тот необычайно гибкий, богатый язык, тот обширнейший комплекс средств, который дал возможность родиться многим позднейшим сочинениям Шостаковича, например Седьмой и Восьмой симфониям, с их удивительным

---

<sup>1</sup> Материалы дискуссии были опубликованы в журнале «Советская музыка» (1935, № 4, 5 и 6).

размахом жанрово-ассоциативных связей и пронзительным разоблачением Зла.

В 20-е годы враг номер один — «советский буржуй», мещанин. С ним советское искусство сражается и шуткой, и ядовитым сарказмом, гиперболой. Многих, почти всех художников — писателей, поэтов, драматургов — в ту пору затронул интерес к «низкой» бытовой лексике, жаргону, вульгарным неологизмам (он проявился даже у Блока в его «Двенадцати») <sup>2</sup>. Эта общая тенденция отражала желание пристально разглядеть новое в жизни. И борьба с нэпманской идеологией приемами социальной карикатуры, как правило, опиралась именно на «жаргонные» средства.

«Синяя блуза» высмеивала мещанина, превратив его в гротесковую маску; великолепно по реалистической смелости и остроте обобщения фигуру создал Маяковский в Присыпкине. В ранних рассказах Булгакова образ мещанина порой вырастает до жуткого, злобно-агрессивного фантома. М. Зощенко, писатель талантливейший, не сразу оцененный по достоинству, посвятил все свое творчество анализу психологии среднего обывателя, мещанина. Интересно, что литературная критика реагировала на Зощенко примерно так, как музыкальная — на Шостаковича: его обвиняли в дурном вкусе, смаковании пошлости (а потом — и в пасквильном искажении действительности). Между тем заслуга Зощенко очень велика. «Весь литературный путь Зощенко оказался связанным с освоением нового, литературой еще не изведенного и даже вроде бы для нее непригодного материала» [103].

Были у литературы (и театра) и многие другие «разведчики» — назовем еще, например, Н. Эрдмана с его «Мандатом». Но в музыке, музыкальном творчестве и музыкальном быту, в этом смысле дело обстояло несколько иначе. Пожалуй, даже принципиально иначе. В музыке, особенно городской, образовались четко обособленные, не смешивающиеся слои. Один, так сказать, «потребительский», прямо работал на заказ мещанина, нэпмана, на его эстрадные и ресторанные развлечения и основательно заполнял быт; другой, «высокий», так сказать, академический, слой отгораживался от вкусов и идеологии мещанина, заботливо оберегая свою чистоту. Музыка с большой буквы, которая смело анализиро-

<sup>2</sup> Весной 1921 года (по свидетельству С. М. Алянского) Блок говорил матери: «Когда я шел сейчас, на улицах из всех щелей, из подворотен, подъездов, магазинов — отовсюду выползали звуки омерзительной пошлости... и доморощенная цыганщина. Я думал, что эти звуки давно и навсегда ушли из нашей жизни — они еще живы... Это страшно!» [1, 192].

«Звуки омерзительной пошлости». Примерно так воспринимает подобную музыку (и будет соответственно применять ее в своих спектаклях) Мейерхольд, для театра которого Шостакович в 1929 году напишет музыку к «Клопу» Маяковского.

вала бы, изучала (и оценивала!) «развороченный бурей» быт с новым, порожденным им пестрым, неустоявшимся интонационным фондом, в 20-е годы только začínалась. И пионером ее был именно молодой Шостакович, потому что, скажем, талантливый (и тоже совсем молодой, начинающий) И. Дунаевский в ранних своих опереттах, забавляясь и подшучивая над банальным, по-настоящему над ним не поднимался.

Справедливости ради надо уточнить: на рубеже 20—30-х годов многие крупные, работавшие в серьезных жанрах композиторы, включая даже такого пуриста, как Н. Мясковский, стали вводить в свои симфонические сочинения бытующий мелодический материал. Но они старались ограничиваться материалом «хорошим», то есть революционной, народной или профессионально-композиторской песней, избегая всего, что сколько-нибудь отдавало мешанской чувствительностью или низкопробной эстрадой, опереттой или блатной средой. Для молодого Шостаковича этого эстетического (или, вернее, социально-эстетического) ограничения не существует.

В своих балетах и музыке к театральным спектаклям он со вкусом рисует отрицательные типажи, эпманов, бюрократов, стяжателей и подхалимов, одновременно и весело иронизируя над ними, и без жалости вскрывая их подноготную. Чем же еще вернее достигнуть этой цели, если не пародийным воспроизведением их собственного убогого лексикона, спертого «музыкального воздуха», в котором они живут и которым дышат?

Бытовые интонации — опять-таки без особого эстетического очищения — волеются в его инструментальную музыку, в фортепианные Прелюдии соч. 34 и Первый фортепианный концерт (1932—1933), в партитуру оперы «Катерина Измайлова». Интересно, что этому предшествовал период отстранения от них, заявивший себя аскетической сухостью, малокровностью тематизма в тетради «Афоризмов» (1927), Второй симфонии, Первой сонате для фортепиано (1926). А в начале 30-х годов именно инструментальные жанры послужили своеобразным «фильтром очистки», ибо поток «сырых» бытовых интонаций вступал в резкое противодействие с присущими инструментальной музыке принципами формообразования и развития, образного обобщения, и здесь обнаруживалась необходимость переработки бытового материала.

Первый фортепианный концерт во многом связан с балетными и прикладными партитурами Шостаковича не только общей живой, суматошливой атмосферой, но и конкретными переключками. Здесь и типичный галоп (побочная партия I части), и откровенный вальс-бостон (во II части), и озорная, в духе эстрадного шлагера, тема трубы соло (в финале), которая переключалась сюда из

музыки к «Условно убитому», где она характеризовала архангела Гавриила, а туда попала из финала, написанного к «Колумбу» Дресселя, где была портретом янки [22]. В концерт вмешиваются и элементы, почерпнутые в классике прошлого, в гайдновско-моцартовской, бетховенской и даже баховской традиции, элементы, предвещающие стиль Квинтета, однако еще не подвергнутые здесь достаточно активному претворению, синтезу с прочими стилевыми слагаемыми. Несмотря на блеск и свежесть, Первый фортепианный концерт несколько эклектичен, пестроват. В цикле Прелюдий соч. 34 тоже сталкиваются интонации и фактурные приемы совершенно разнородные, от неоклассических и романтических (последние чаще всего получают преломление ироническое, «опровергаются» неожиданными сдвигами, сбоями лирического настроения) до современно-бытовых, банальных. Зато виолончельная соната (1934), написанная всего лишь годом позже Первого фортепианного концерта, по органической целостности, по индивидуальности почерка, сочности и выразительности лирического мелоса — лирика здесь уже не остраниается, не выступает в «чужой» одежде — может быть поставлена в ряд зрелых инструментальных произведений Шостаковича. В эти годы композитор шагает семимильными шагами...

Но вернемся вспять, к 20-м годам, к проблеме истоков формирования эстетики и стиля молодого Шостаковича.

Сильнейшее влияние оказали на него смежные искусства. Выросший в высококультурной семье — среди друзей дома, между прочим, были М. Зощенко и С. Радлов, видный театральный деятель и постановщик ряда массовых действ, — Шостакович очень чуток к тому, что происходит в литературе, живописи, театре. После окончания консерватории контакты с театром, литературой крепнут благодаря непосредственному сотрудничеству. В театре Мейерхольда он некоторое время (в 1927 году, переехав для этого из Ленинграда в Москву и поселившись в квартире режиссера) работал в качестве пианиста<sup>3</sup>. Не удивительно, что его первый балет, «Золотой век», сочинявшийся между 1927 и 1930 годами, переполнен своеобразными реминисценциями из мейерхольдовских спектаклей типа «Озера Люль» и «Д. Е.». «Золотой век», как и «Д. Е.», — нечто вроде политобозрения, его замысел тоже построен на противопоставлении «гнилой, разлагающейся „цивилизации“ Запада полной здоровья, спокойной уверенности и бодрости молодой культуре Советской республики» [49, 274], и в нем

<sup>3</sup> По воспоминаниям А. Февральского, когда в доме случился пожар, Мейерхольд в первую очередь озаботился спасением партитуры оперы «Нос» юного композитора — так глубоко он восхищался его дарованием и так созвучно оно ему было [97, 199].

тоже обильно используются джазовые (или, точнее, псевдоджазовые — с нашей сегодняшней точки зрения) интонации и ритмы с целью пародии. Второй балет, «Болт», создан вслед за музыкой к пьесе Безыменского «Выстрел» для ТРАМА — пьесе в духе агитзрелища; «Болт» близок к ней и по сюжету, и по прямолинейной социальной типизации: бодрые спортивные марши характеризуют положительных персонажей, ударников и комсомольцев, слащаво-салонные танго и фокстроты — пошлых обывателей и вредителей.

*Спортивность* — и как общий тонус собранности, молодого веселья и силы, и как преобладание быстрых, упругих, «мускулистых» ритмов, и как конкретно-жанровые элементы (марш и маршевая песня) — чрезвычайно показательна для Шостаковича 20-х годов. Она шла от мировосприятия эпохи, ее атмосферы, «интонации дня», от нового эстетического идеала. Увлечение спортивностью, акробатикой охватило все виды театрального искусства. Интересно, что и в трагическом по своей сути творчестве Мейерхольда оно преломлялось очень интенсивно, в частности — в пресловутой, долгое время служившей неким пугалом системе биомеханики, которая (вопреки туманно-витиеватым теоретическим декларациям режиссера) была на деле системой физического тренажа актера, школой пластической выразительности. Даже консервативное, неизбежно наиболее традиционное искусство балета в эти годы — и особенно в лице его левого, новаторского крыла — проделало путь от академизма к спортивности, усваивало специфическую образность и акробатические приемы эстрады и цирка. «Путь оздоровления» академического танца стоял в центре поисков Ф. Лопухова, балетмейстера, для которого Шостакович написал «Болт» и «Светлый ручей». Лопухов же (совместно с Н. Глан) ставил танцы в эстрадно-цирковом представлении «Условно убитый» в Ленинградском мюзик-холле с музыкой Шостаковича.

Короче говоря, деятельность Шостаковича в балете совпала с периодом торжества акробатики и эксцентрики в советской хореографии, на эстраде и в драматическом театре. Все это — плюс характерный курс на гротеск, сатиру — отозвалось и в опере «Нос».

«Нос» было принято квалифицировать как «крайнюю точку формалистических устремлений Шостаковича (и, быть может, ярчайшее воплощение принципов „современничества“ вообще)» (И. Мартынов), как «кульминацию конструктивистской линии в творчестве Шостаковича» (Л. Данилевич), как прямой результат воздействия зарубежного «модернизма», — как раз в 1927 году,

когда был начат «Нос», в Ленинграде были поставлены «Воцек» Берга и «Прыжок через тень» Кшенека. Мы уже говорили о не-точности этих понятий, тем более опасной, что применялись они для безапелляционного осуждения. В «Носе» действительно немало формальных, чисто конструктивных исканий и экспериментов над оперной формой. Но в нем немало и великолепных находок, глубоких прозрений, в нем путем полемики с канонами и традициями «проверялась на прочность» оперная драматургия<sup>4</sup>.

Нельзя забывать, что в конце 20-х годов такие видные музыкальные критики, как И. Соллертинский, призывали к полному отказу от классических оперных традиций, к «выучке» у театра драматического. «Наиболее вероятным сейчас будет утверждение, что советская опера вообще не будет оперой, во всяком случае, в понимании этого слова в духе всей оперы XIX века. Советская опера — ее композиционная форма — родится из музыкализации (если допустить такой варваризм) современного драматического спектакля, а не выплывает эволюционным путем из старой оперы... „Дружная горка“, „Горе уму“ или „День и ночь“ ей будут несравненно ближе, чем „Пророк“ или „Мейстерзингеры“. Вне современной театральной культуры советскую оперу мыслить невозможно» [89].

Итак, предпосылки «композиционной формы» новой советской оперы И. Соллертинский — да и не он один — находил в спектаклях Мейерхольда и ТРАМа. Для «Носа» Шостаковича известным ориентиром стал и вполне определенный мейерхольдовский спектакль — блистательный, полемический, сенсационный, заклеяженный как формалистический и теперь осмысливаемый театроведением как одно из самых гениальных творений этого режиссера — «Ревизор».

Свою постановку «Ревизора» Мейерхольд определял как «музыкальный реализм». Не следует думать, что он понимал под этим непосредственно функцию музыки в спектакле, хотя он, как известно, придавал ей огромное значение и широко вводил в свои постановки музыкальные и шумовые номера. «Музыкальной», по идее Мейерхольда, должна быть структура, принципы развития и сцепления эпизодов путем «модуляции» из одной тональности в другую. Целые эпизоды он строит на волнообразных нагнетаниях, спадах или перебоях темпо-ритма, пантомимические сцены лепит как музыкальные фразы: излагается «тема», вводятся «дис-

<sup>4</sup> Заметим, что в последнее время «Нос» привлекает к себе все больший интерес исследователей. Г. Григорьева указывает на связи этой оперы с «Женитьбой» Мусоргского и — опосредствованно — с традициями русской комической оперы [31]; Э. Реблинг называет ее «реалистической сатирой» и утверждает, что гротеск ее гуманистичен в своей основе [84].

сонансы», создающие необходимое напряжение, которое разрешается финальным «аккордом». Массовые сцены трактуются как хоровые, «полифонические», нередко с выделением «запевал»<sup>5</sup>. (Интересно отметить, что другой крупнейший художник-новатор, Сергей Эйзенштейн, тоже необычайно охотно прибегает к музыкальной терминологии — даже применительно к ранним, немым фильмам, например к «Броненосцу „Потемкину“», — находя в имманентных музыкальных формах, таких, как fuga и вариации, эквивалент принципам композиции фильма; об этом он много говорит в «Неравнодушной природе».)

Всепроникающую, всестороннюю музыкальность «Ревизора» с восхищением констатировал Б. Асафьев:

«Давно я не испытывал в драматическом театре столь яркого и сильного впечатления музыкального порядка... Спектакль насыщен музыкой: явной, конкретно передаваемой в пении и в игре, в оттенках речевой интонации — и „скрытой“ от зрителя и слушателя, но тем не менее постоянно присутствующей... В „Ревизоре“ поражают одновременно размах, мастерство формы и проницательность в использовании присущих музыкальной стихии свойств предупреждать („сигнализация“), звать, манить и гипнотизировать, повышать и понижать эмоциональный тон, углублять настроение и действие, превращать смешное в жутковато-причудливое, окрашивать любой бытовой анекдот в психически значительное явление... Спектакль Мейерхольда звучит как ритмически стройная, богатая изобретением, технически совершенная и эмоционально-содержательная партитура» [30].

Шостакович, усваивая приемы «превращения смешного в жутковато-причудливое», усваивает и внезапные срывы пафоса в грубоватый бурлеск, и невероятные контрапунктические нагромождения в массовых сценах, и некоторые излюбленные сценические мотивы Мейерхольда — например, мотив бешеной скачки финальных галопов<sup>6</sup>; последний прием интенсивно развивается в «Катерине Измайловой». Вероятно, и избранье гоголевской повести было в какой-то степени подсказано «Ревизором» Мейерхольда, как и вольное вмешательство в классический текст: в либретто вмонтированы отрывки из разных других произведений Гоголя и даже песенка Смердякова из «Братьев Карамазовых» Достоевско-

<sup>5</sup> См. статьи А. Гвоздева и А. Слонимского в кн.: «Ревизор» в театре имени Мейерхольда. Л., 1927.

<sup>6</sup> Вот как описывает К. Рудницкий концовку спектакля «Ревизор»: «фантастическая мешанина звуков, в которой сливались воедино звон колоколов, дробь барабанов, пиликанье скрипок еврейского оркестра и рев толпы, усугубляясь еще пронзительными свистками городских. Чиновники в ужасе дико галопирующей гирляндой бежали со сцены, крича и визжа...» [86, 375].

го. Но если толчок и был задан извне, то он привел Шостаковича к писателю, с которым его объединяет глубокое родство художественной натуры и, как покажет будущее, родство философии и психологии искусства, особенно философии и психологии комического. (Интересно, что в годы Отечественной войны Шостакович задумает еще одну оперу по Гоголю — «Игроки», — начатую, но оставшуюся незавершенной.)

По наблюдениям исследователей творчества Гоголя, для его манеры характерны «система разнообразных мимико-артикуляционных жестов», «звуковые каламбуры, прихотливые синтаксические расположения» [121]. Подобную систему мимико-артикуляционных жестов можно обнаружить не только в опере «Нос», а и вообще в ряде произведений Шостаковича, тем более молодого, в его инструментальной и симфонической музыке, — вспомним хотя бы вступление к I части Первой симфонии. В опере «Нос» очень близко манере Гоголя обыгрывание чисто звуковой семантики слова, нарочито алогических словосочетаний и построений фраз; последнее у Шостаковича проявляется в алогизме сцепления интонаций и сочетания вокальной интонации с гармонизацией, фактурой, тембром. Резкие переходы от неторопливого повествования к раздражительности, сарказму, частые несовпадения между торжественно-серьезной интонацией и смысловым содержанием слов, ситуаций, таинственно-загадочные, вопросительно-повисающие концовки вполне прозаических сцен и, наоборот, прозаические завершения сцен приподнятых — все это отличает метод гоголевского гротеска, равно как и гротеска Шостаковича и Мейерхольда.

Однако у оперы «Нос» есть корни и в оперном жанре. Если ее «прозаизм», предпочтение интонаций говора вокальной кантилене, ее иронический, даже анекдотический склад восходят к «Женитьбе» Мусоргского (опять — Гоголь!), то в качестве яркого воплощения антиромантизма она связана с общими процессами, развертывавшимися в русской и зарубежной опере первой четверти XX века начиная, скажем, с «Золотого петушка» Римского-Корсакова. Разумеется, антиромантизм 20-х годов имел платформу весьма далекую от «Золотого петушка», где содержится лишь известный элемент пародирования романтической оперы, но и «Петушок» был симптомом утраты веры в незыблемость идеалов и художественных возможностей последней.

«Нос» Шостаковича отчасти созвучен прокофьевскому «Игроку», который был написан много раньше (первая редакция — 1916 год), когда еще не сложилась театральная среда, поощрявшая дерзости «Носа», но для своего времени явился сочинением ничуть не менее дерзостным. Сближает их и гротескно-эксцентри-

ческая трактовка сюжета (повесть Достоевского, в отличие от «Носа» Гоголя, легко поддавалась и другой трактовке), и известное снижение, развенчание оперной эстетики.

Но в «Игроке» Прокофьева нет осмеяния оперных канонов, это будет сделано чуть позже, в «Любви к трем апельсинам». И как раз такое осмеяние составляет довольно заметную линию в опере «Нос», грандиозные ансамбли которой пародируют традиционные оперные финалы, где нередко без конца увеличивается количество участников и звучание слов сливается в поток, из которого как бы «выскакивают» отдельные фразы, восклицания. Таково, например, карикатурное фугато дворников — «реальная», точнейшая имитация в малую секунду в хроматической последовательности, причем голоса вступают синкопами, со всех восьмюшек такта поочередно и с разными текстами. В данном октете, по сравнению с полифоническим разделом Второй симфонии, взят прямо противоположный принцип: там — стихия свободной линейности в ее крайнем выражении, здесь — крайнее же и доведенное до абсурда механически точное соблюдение правил полифонического письма.

В опере «Нос» (в отличие от «Игрока»!) прямое, настоящее переживание и его выражение заведомо исключены, поскольку Шостакович имеет в виду не души, не психологию персонажей<sup>7</sup>, но уродливость жизни, превращающей людей в вульгарные маски, куклы-марионетки; этими куклами из-за кулис руководит чья-то невидимая рука — власть, тупой и бездушный «порядок», символизируемый образом Квартального.

Еще в финале первой картины перед насмерть перепуганным цирюльником Иваном Яковлевичем и его супругой предстает, под грохот тамтама и под звуки некогда популярного гимна «Гром победы раздавайся», грозный призрак Квартального как образ неумолимого и вездесущего, карающего Закона. В конце второй картины («Набережная») вводится мощное тремоло на трезвучии C-dur (звучащем в атональной ткани «Носа» совершенно необычно)<sup>8</sup>. Это явился Квартальный, который задерживает цирюльника, ведущего себя подозрительно, и их разговор тонет в спустившейся непроницаемой тьме. Отметим этот прием: такие незавершенные, вопросительные концовки картин заставляют вспомнить

<sup>7</sup> Между прочим, Б. Асафьев объясняет сознательный «антипсихологизм» Шостаковича как «реакцию на русский интеллигентский психологизм, засевший в русской литературе» [3].

<sup>8</sup> Аналогичный эффект извлекает из трезвучия C-dur Прокофьев в «Игроке», в кульминации монолога Алексея на слове «Деньги!». Партия Квартального у Шостаковича поручена необычному голосу — тенору-альтино; в «Огненном ангеле» Прокофьева высочайшим альтино наделен маг, колдун и мудрец Агриппа Неттесгеймский, в «Золотом петушке» Римского-Корсакова — Звездочет.

о пристрастии Шостаковича к «вопросительным» кодам в его симфониях, в частности — в Первой.

Дробность драматургии «Носа» — реальное количество картин намного больше указанных десяти, поскольку картины разбиваются на сцены, переносящие действие с одного места на другое, — очень характерна как театральный прием, обильно использовавшийся «левым» театром и В. Мейерхольдом, делившим классические пьесы на множество самостоятельных кусков. Киномонтажность композиции, пользование авансценой как независимым пространством, высвечивание разных планов — все это признаки воинствующего похода кинематографических и новых театральнорежиссерских приемов на оперную традицию. (Аналогичная тенденция проявилась и в «Воццеке» Альбана Берга, и в ряде других опер того времени.) Вместе с тем здесь же кроется и одна из причин специфической монтажности строения как ранних симфоний Шостаковича, так и более поздних, включая программные.

Музыкальный язык «Носа» сложен. Кажется, что композитор сознательно избегает тематических образований, которые могли бы фиксироваться слухом и при повторении восприниматься как лейтмотивы. Но нетрудно проследить известную общность между несколькими оркестровыми эпизодами и интермедиями оперы. Почти все они носят оттенок вульгарной галопады, канкана и выдержаны в двухдольном метре. Черты бравурного галопа, окарикатуренного марша и польки как бы сливаются, образуя тип гротескного скерцо, плоский, грубо-развязный характер которого подчеркнут «автоматической» остинатностью аккомпанемента. Подобный тип скерцозности и специфический жанровый сплав чрезвычайно важны для будущего творчества Шостаковича. Уже в следующей своей опере — в «Катерине Измайловой» — он не раз прибегает к ним, рисуя торжествующее зло, самодовольную и неприкрыто-циничную пошлость<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> Из числа прямых предвосхищений позднейшей музыки отметим в оркестровом заключении ко второй картине моменты (цифры 109 и 111—112), очень близкие прелюдии h-moll соч. 34. Дальше, в том же оркестровом эпизоде (цифры 122—123), возникают интонации, которые можно назвать как бы расплывчатым наброском темы нашествия из Седьмой симфонии; вариант их мы находим и в заключении седьмой картины (цифра 359) — те же густые повторения опорных звуков, «брошенные» окончания на восходящих квартках и квинтах:

16 [Allegro]

123



Во вступлении к десятой, заключительной, картине «Носа» откровеннее, чем в других оркестровых эпизодах, использованы интонации развлекательно-дивертисментной, танцевальной и опереточной музыки (это объясняется содержанием картины: благополучно обретя свой нос, майор Ковалев, счастливый, фланирует по Невскому проспекту). Тут встречаются веселенькие форшлагги, подпрыгивания вроде знаменитой польки «Ойры» и иные обороты в том же духе. Отсюда тоже ведут свое происхождение многие образы Шостаковича — как сатирические, так и юмористические, иногда подчеркнуто объективного, жизнерадостного плана, иногда скрыто-печального (скерцо и финалы некоторых квартетов), иногда жестокого, агрессивного.

В пору создания «Катерины Измайловой» Б. Асафьев сказал слова, которые вполне могут быть отнесены и к «Носу»: «Пессимизм чужд Шостаковичу. Чужд и хладнокровный скепсис. Скорее обратное: композитор иногда оценивает действительность взволнованно-озлобленно, не столько пренебрегая ею, сколько страшась и словно бы мстя за свой страх карикатурой, вернее, граничащим с карикатурой, с шаржем, саркастическим тоном» [3]. Наблюдение Асафьева во многом сохраняет свою силу применительно к образам зла в более поздних произведениях Шостаковича: в основе этих образов лежит нравственно-этическое неприятие темных, отталкивающих сторон жизни, они окрашены «взволнованно-озлобленным» отношением автора. И историческое значение «Носа» заключается прежде всего в том, что в нем испытывались и оттачивались методы воплощения (и обличения!) образов зла.

Тенденция к пародийному, гротескно-остраненному использованию банальных интонаций и жанрово-бытовых элементов сохраняется у Шостаковича и в будущем.

Однако в ближайшие вслед за созданием оперы «Нос» годы, в партитурах балетов и особенно в музыке для кино и драматического театра, параллельно складывается иной подход к бытовому материалу: использование условное, карикатурное порой уступает место прямому допущению такого материала. Любопытный пример — музыка к «Гамлету» для Театра имени Вахтангова (1931—1932), одна из немногих изданных театральных партитур молодого Шостаковича.

Как известно, режиссер Н. Акимов пошел на весьма парадоксальное, «осовремененное» прочтение трагедии Шекспира, что предопределило и вызывающе-хлесткий характер музыкального решения, сама бытовая конкретность которого в сочетании с тек-

стом Шекспира уже давала эффект проницательный<sup>10</sup>. Необычайно яркая, темпераментная, импульсивная музыка к «Гамлету» насквозь современна, если не считать «Реквиема», построенного на теме «Dies irae», и пропитана реминисценциями из различных популярных жанров, преимущественно танцевальных, причем реминисценции эти даются без малейшего искажения, без фактурно-гармонических или ритмических смещений. Так, в номере «Охота» сквозят интонации модного еще до революции Аргентинского танго (этот же источник напоминает о себе и в танго Козелкова из балета «Болт»), в эпизоде «Танцевальная музыка» звучит залихватская, чувственная, подмывающая мелодия струнных:

17 [Allegretto]



В партитуре «Гамлета», кроме танцев, обильно представлены марши. Сурово-сосредоточенный, потаенный «Ночной дозор» непосредственно готовит «малеровский» траурный марш финала Четвертой симфонии, близка даже оркестровка — кларнет и фагот в терцию на фоне тихих шагов виолончелей и контрабасов (в Четвертой симфонии — фагот, потом бас-кларнет, фон — контрабасы и литавры):

18 [Moderato. Poco allegretto]

V акт



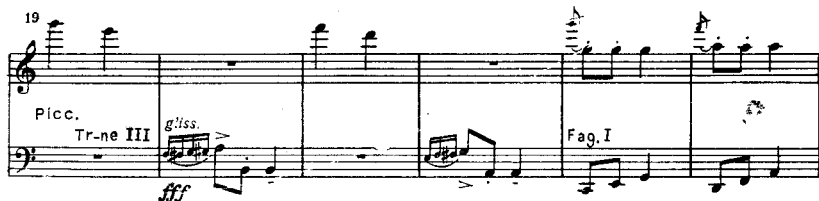
Параллелизм двух разных методов подхода к бытовому материалу можно проследить и на сопоставлении оперы «Нос» с одно-

<sup>10</sup> Критика по достоинству оценила работу композитора: «Музыка Шостаковича — самое лучшее, самое смелое в спектакле. Она все время на какой-то чудесной грани иронии и сатиры» [12].

временно начатым балетом «Золотой век», и даже внутри этого балета. Письмо здесь в целом несравненно более простое, лапидарно-броское. Но эпизоды, написанные простейшим языком, замкнутые по форме, с нарочито-традиционными кадансами, соседствуют с политональными, усложненными по языку эпизодами, где ткань очень нервна, причудливо полифонизирована и фрагментарна.

Адажио — танец Дивы и Фашиста — музыка, преисполненная роскошного, чувственно-лирического пафоса. Страстно поет сопрановый саксофон, соло флейт сопровождается томными вздохами-стенаниями валторны; фактура густая и пышная, как подobaет классическому балетному адажио. Ясно, что красота эта понимается как нездоровая, ядовитая, чужая, что лирический пафос — показной, фальшивый. При таком задании молодой Шостакович не скупится на утрирование сентиментальной, салонно-романтической экспрессии, но музыка получилась яркой, сочной, увлекательной. Настоящая красота для него, в соответствии с эстетикой эпохи, отождествляется со спортивно-молодежными образами, бодрыми и светлыми, песенно-маршевыми, — по им-то, увы, порой несколько недостает плоти и крови.

Примеры второго рода — полька «Однажды в Женеве» и Вступление. Они отличаются калейдоскопической дробностью, суматошной быстротой смены «кадров», спаянных стремительной энергией ритма. Здесь уличные и эстрадные интонации преломляются приблизительно так, как это позднее происходит в симфонических произведениях Шостаковича, при воплощении «жизненной ярмарки»: в эпизодах разработок и финалах Четвертой, Шестой симфоний (во Вступлении есть танцевальный мотив, наподобие того инфантильно-игрушечного мотива из финала Шестой, который напоминает песенку «Чилита»). И едва ли не важнейшим средством выразительности здесь служат парадоксальные, комически-контрастные мгновенные переключения и сочетания тембров самых легких, кукольно-легкомысленных — с самыми грузными, неуклюжими. Флейта и кларнет *in Es* сочетаются с тяжелыми приплясываниями фагота (Вступление). Польку открывает дуэт фагота и кларнета *in Es*. Во Вступлении *sol*i резвящейся скрипки чередуются с репликами тромбона и тубы, тромбон нелепо мяукает, глиссандирует, скачет. Еще больше буффонно-комических оркестровых эффектов в партитуре «Болта», где еще сильнее, рельефнее их портретная характеристичность: они поданы более крупным планом и не утопают в сложной и мозаичной ткани, как в «Золотом веке». Показательный образчик — танец Бюрократа, диалог тупого, нахального басового голоса с маломощным высоким (Приситель):



Интонация-жест у Шостаковича неотделима от тембровой оболочки, тембрового колорита. В балетах тяготение к остро наглядному, театрализованному повествованию (обнаружившееся уже в Первой симфонии) попадает на благодарнейшую почву и оплодотворяется конкретными бытовыми реминисценциями. И если известный рационалистический аскетизм и жесткость стиля «Носа» отражают эстетику периода «Афоризмов» и Второй симфонии с ее неприятием «житейского», «низкого», то сочный стиль «Катерины Измайловой» отражает раскрепощение, которое произошло в балетах и прикладной музыке, опирается на выработанные там средства социальной типизации и «портретной» характеристики.

Но ни в балетах, ни в музыке к какому-либо спектаклю или фильму этих лет Шостакович еще не заботился о проникновении в человеческую душу, в тайники психологии личности. Такие задачи сами эти произведения и не выдвигали. Там доминировала именно типажность, плакатная, лобовая, доминировали шарж и карикатура, эксцентрика, а в балетах — и дивертисментность. Сценарии балетов противопоставляли персонажей «наших» и «не наших», причем те и другие оставались наивно схематичными, и фабульные ходы только скрепляли сюиты концертных и полуконцертных номеров.

В «Катерине Измайловой» Шостакович впервые столкнулся со стихией сильных, доподлинных страстей, суровой правдой быта и характеров. Он привнес в эту оперу многое из разных своих театральных произведений, включая опарашивающую смелость употребления эстрадно-опереточных интонаций в ситуациях парадоксально-неожиданных, как в акимовском «Гамлете» (пошлая шансонетка в устах Священника над трупом Бориса Тимофеевича, например). Из «Носа» перешла тема полиции, карающей десницы Закона — всеильной и в то же время безмерно вульгарной, марионеточной (чисто гротесковая картина в полицейском участке). Но благодаря крупности трагического конфликта и реалистически-конкретному аспекту темы образы Зла здесь приобрели небыва-

люю сгущенность и емкость. Для кристаллизации этой линии, исключительно важной в последующем симфоническом творчестве Шостаковича, «Катерина Измайлова» имела значение этапное, так же, как и для кристаллизации образов этически противоположных — лирико-трагедийных, философских, эпических.

Основным композиционно-драматургическим методом оперы стала сквозная разработка тематического материала. Она осуществляется в пределах каждого акта, каждой картины, антракты же являются узлами симфонического развития, обобщая отдельные этапы действия и продвигая его вперед, концентрируя и переплавляя ведущие тематические образования. Поэтому «Катерина Измайлова» и своей симфонизированной драматургией, и своими приемами показа враждующих антагонистических образов могла дать так много для будущих симфоний<sup>11</sup>.

Ряд эпизодов оперы — например, оркестровая интермедия в конце третьей картины (в спальне), антракты между второй и третьей, шестой и седьмой (Задрипанный мужичонка обнаруживает труп Зиновия Борисовича и бежит в полицейский участок), седьмой и восьмой (полицейские бросились ловить преступников) — воплощают натиск наглой, жестокой и бесцеремонной силы. По внешнему складу эти эпизоды танцевальны, их музыка развязно канканерирует и галопирует, но они вызывают ощущение жути, замороженности. И примечательно, что от последнего симфонического антракта тянутся нити и к «танцу смерти» в Трио — второй теме главной партии финала, и к теме нашествия Седьмой симфонии (причем развиваются те же ритмоинтонационные обороты, которые уже встречались в опере «Нос», — см. нотный пример 16):



Образ Бориса Тимофеевича — главного антагониста Катерины — тесно связан со многими фатальными, зловеще-механическими темами Шостаковича. Лейттема, сопровождающая его выход в

<sup>11</sup> О некоторых чертах драматургии этой оперы см.: Сабинина М. Заметки об опере «Катерина Измайлова». — В кн.: Дмитрий Шостакович. М., 1967. В данной же книге акцентируются преимущественно моменты связей с будущим инструментально-симфоническим творчеством.

первой картине, состоит из двух мотивов: первый (он предвосхищает интонации антракта к восьмой картине) опять-таки близок упомянутой теме финала трио, второй — «подпрыгивающему» мотиву главной партии оттуда же:

21 Largo



Антракт ко второй картине — воплощение потаенной, скрыто угрожающей недоброй силы. Подобные наклоны скерцозности тоже нередки в позднейших инструментально-симфонических сочинениях: гнетущий, роковой в своей безостановочности танец, хоровод марионеток, летящий к пропасти. Это «перпетуум мобиле», построенное на материале хоровой сцены из второй картины (сцена издевательства над Аксиньей), не лишено примет родства с другими «злыми» антрактами: назойливая повторность одного мотива, опевание исходного малосекундового оборота, ниспадающий и снова упрямо начинающийся с верхнего звука мелодический рисунок. Круг образов зла в «Катерине Измайловой», несмотря на их тонкую внутреннюю дифференцированность, оказывается интонационно единым, целостным.

Так, сцена Сергея с Сонеткой в четвертом акте основана на преобразовании лейттемы, которую можно назвать темой насилия и которая впервые появилась во второй картине в партии Катерины. Главный выразительный элемент этой темы — разухабистая синкопа, сообщающая ей, в сочетании с размеренным танцевальным аккомпанементом и упорным хроматическим скольжением мелодии, облик какого-то бесстыдного, дьявольского пляса:

22 а) Сергей

IV акт



б) Катерина



В симфоническом антракте между второй и третьей картинами эта лейттема приобретает угрожающий, грозно-напористый характер; ее начальная ритмоинтонация проникает в третью картину, образуя остигатный фон нескольких ее эпизодов (до прихода Сергея). Она же победно торжествует в оркестровом заключении картины: Катерина уступила домогательствам Сергея, попала в плен темной чувственной стихии<sup>12</sup>. А прежде чем появиться на заключительной стадии драмы (у Сергея и Сонетки), лейттема трансформируется в бурлескный марш-галоп симфонического антракта между шестой и седьмой картинами, который вытекает непосредственно из окончания шестой картины (Задрипанный мужичонка находит труп и в ужасе убегает).

Мы назвали лишь основные, наиболее приметные моменты превращения лейттемы. Подчеркнем еще раз, что «злые» образы оперы так или иначе смыкаются между собой — порой через характерную интонационно-ритмическую деталь (например, синкопированные обороты в разных вариантах и разных метрических условиях играют ответственную роль и в лейтмотиве Бориса Тимофеевича, и в куплетах Квартального с хором полицейских из седьмой картины).

На другом полюсе интонационного конфликта находятся хор каторжан и музыкальная характеристика Катерины — мечтающей, погруженной в чувство, терзаемой угрызениями совести (действуя и дерзко нападая, она живет по мерке грубой, низменной среды!). Истоки партии Катерины — русская народная песенность, преломленная через бытовую песню-романс. Вначале мелодический состав партии ограничивается преимущественно стилизованными ресурсами именно песни-романса. В последнем акте, на каторге, ее интонации оказываются родственными хору каторжан, хотя у Катерины преобладает лирико-драматическое излияние, а

---

<sup>12</sup> Путь трансформаций темы — от образа опьяняющего физического влечения до образа почти инфернального, близкого «пляске смерти», — в какой-то степени напоминает о весьма распространенном в мировом искусстве начала века мотиве губительности Эроса, стихии страсти, носительницей и жертвой которой оказывается женщина-героиня. Но в концепции оперы Шостаковича этот мотив намечается как побочный, сложно опосредствованный.

Шостакович хочет «оправдать» Катерину, толкуя ее преступления как реакцию крупной, сильной личности на удушающий гнет, низменность и цинизм окружающей социальной среды; среда уродует героиню и ее борьбу за право на любовь. Разумеется, «оправдание» злодеяний Катерины лишь относительно возможно, и она только потенциально является положительной героиней. Конфликт произведения протекает как процесс постепенного обесчеловечения, искажения и фатального раздвоения образа героини. В результате образ этот «пересекается» осью главного симфонического конфликта и музыкальная ее характеристика одним своим краем соприкасается с интонационной сферой зла.

в хоре отчетливо чувствуются связи с традициями эпически-суровой, протяжной песни, песен каторги и ссылки.

В этих страницах и в пассакалье-антракте к пятой картине Шостакович вплотную подходит к лучшим своим лирическим, лирико-философским и философско-трагедийным образам — к Largo Пятой симфонии, первой части Шестой, пассакалье Восьмой симфонии.

Антракт к пятой картине служит драматургическим и этико-философским центром оперы. Содержание этого Largo — раздумья о смерти, о неотвратимости возмездия (не забудем, что антракт следует тотчас же после сцены отравления Бориса Тимофеевича, первого преступления Катерины). И весьма показательно, что такое содержание вызвало появление формы пассакальи, впоследствии так часто применяемой Шостаковичем для выражения глубочайших философских размышлений, трагической сосредоточенности, нравственного императива. Не менее показательна также (нечто аналогичное мы найдем, например, в Восьмой симфонии) роль пассакальи как интонационного конденсатора произведения: ее интонации исподволь формируются с первых же тактов оперы, проходят длительный «инкубационный период» в первой, второй, четвертой картинах, а пятая картина, куда вводит пассакалья, вся буквально пронизана ее интонациями. Они безраздельно господствуют в открывающем картину Andante, репризой которого служит второе аналогичное Andante (цифры 310—312). Потом начальная попевка темы пассакальи, как голос рока, грозно звучит и разрабатывается в оркестре в момент неожиданного прихода Зиновия Борисовича, и, наконец, на преобразовании все той же темы построен заключающий картину сумрачно-таинственный похоронный марш (Катерина и Сергей несут в погреб тело убитого Зиновия Борисовича).

Выразительная нагрузка симфонических антрактов и оркестра вообще в «Катерине Измайловой» огромна, хотя начало симфоническое — в широком и в узком смысле слова — отнюдь не стесняет начала вокального: основа всех вокальных партий песенна, причем вокальные интонации нередко проникают в инструментальную ткань, фактура прозрачна; лишь в антрактах и симфонических интермедиях оркестр как бы вырывается на волю.

По меткому определению Б. Асафьева, в этой опере «не оркестр, а нервная система с тончайшими рефлексам» [3]. В самом деле, оркестровая ткань «реагирует» на мельчайшие нюансы действия, одновременно отражая и внешний ход сценических событий, и их психологический подтекст, отзываясь на любую деталь текста. Но не острота реакции является ее важнейшим отличительным признаком. (Оркестр Прокофьева — при не меньшей

нервной отзывчивости и еще большей насыщенности живописно-изобразительными, «ситуационными» элементами — никогда не эмансипируется до положения некоего катализатора конфликта, истолкователя событий, поднимающегося над ними и несущего авторскую философско-этическую их оценку, как это происходит в «Катерине Измайловой».)

Да, создание «Катерины Измайловой» стало решающей вехой в творчестве Шостаковича. Знаменуя утверждение реализма, эта опера отмечена зрелостью стиля и принципов симфонической драматургии. Если для драматургии основополагающей явилась поляризация образов по их идейно-этической сущности, то для музыкального языка таким же основополагающим было внедрение и обобщение жанровых элементов, синтез декламационности и песенности, возникновение мелоса живого, естественного, плавно льющегося и вместе с тем уже «своего» (а не отмеченного легко просматривающимися влияниями, как в Первой симфонии).

### *Четвертая симфония*

Художественное творчество рождается из сознания сложности жизни, ее противоречий, недостаточности и неполноты ее постижения, из стремления воздействовать на действительность, изменить ее.

*М. Горький*

Композиционный метод «симфонического посвящения» «Октябрю» и «Первомайской симфонии», как было показано в предыдущей главе, по сути своей не симфоничен (хотя композитор и назвал их симфониями), а скорее театрально-иллюстративен. Опера «Катерина Измайлова», напротив, дает великодушный образец симфонического мышления. Там, где для иллюстративности и монтажности строения имелось, казалось бы, больше поводов, то есть в жанре театральном, сценическом, Шостакович эти тенденции преодолел. Возврата назад, к пройденному быть не могло. Четвертая — настоящая симфония в самом высоком смысле этого слова, первая среди монументальных философско-концепционных симфоний Шостаковича.

Как известно, Четвертая симфония по воле автора двадцать шесть лет ждала публичного исполнения. Надо ли этому удивляться? Ведь начало работы над ней датировано 13 сентября 1935 го-

да, а окончание — 20 мая 1936-го. Шостакович отменил ее премьеру спустя несколько месяцев после появления статей «Сумбур вместо музыки» (28 января 1936 года) и «Балетная фальшь» (6 февраля 1936 года) — о «Катерине Измайловой» и «Светлом ручье»<sup>13</sup>. И, вероятно, не только факт добровольного изъятия симфонии, но и ее трагический тонус частично объясняются тяжелой обстановкой, глубокой — пусть кратковременной! — депрессией, овладевшей композитором. За 1936 год не было написано ничего больше, кроме пушкинских романсов, музыки к пьесе «Салют, Испания!», части музыки к фильмам «Возвращение Максима» и «Волочаевские дни».

Четвертая — самая «малеровская» из симфоний Шостаковича. Но связи с Малером было бы неверно искать лишь в языковых особенностях (типические обостренно-экспрессивные интонации и гармонии, тембро-фактурные приемы) и особенностях композиционных — внезапность, кажущаяся алогичность контрастов, отражающая разрыв между внутренним миром художника-гуманиста и агрессивной банальностью окружающего. Малеровское, в высоком смысле слова, заключается в подходе к постановке проблемы «личность и окружающий мир», в стремлении до предела раскрыть терзающие автора жизненные противоречия. От рационального объективизма Второй и Третьей симфоний Шостакович возвращается к теме Первой симфонии — человек и жизнь, действительность, показанная сквозь призму субъективно-лирического восприятия, — но уже на ступени более активного, философски-аналитического отношения к ней. И драматизм Четвертой носит несравненно более жгучий характер, чем в Первой симфонии. Контрасты стали здесь конфликтами, острота столкновений доведена до небывалого уровня, трагизм противопоставления жизни и смерти превратился в трагическое неприятие отталкивающих сторон жизненной действительности. Один из критиков верно отметил в Четвертой «громадное напряжение духовных сил художника, сосредоточенность ищущей мысли» [102]. В этом — ее новое качество, которое определит направленность последующих симфоний Шостаковича, с их напряженнейшим слиянием философского и лирико-трагедийного с «субъективностью», поднятой

<sup>13</sup> Между прочим, по свидетельствам очевидцев и участников спектакля, «Светлый ручей» — хоть он и не был, разумеется, событием, равным «Катерине Измайловой», и в либретто его содержалось немало наивностей — шел с большим успехом в Москве, а в Ленинграде (на сцене МАЛЕГОТа) — с успехом почти триумфальным благодаря заразительной веселости и остроумию музыки, яркой и свободной стихии танцевальности. Балет этот вовсе не претендовал на изображение подлинной колхозной жизни, а был именно праздником танца, обобщенным образом молодости и оптимизма.

до уровня объективного, общего для целого поколения и целой эпохи.

Специфичность Четвертой, если рассматривать ее с точки зрения позднейших симфоний Шостаковича, — в том, что развитие здесь все время перебивается резчайшими образными контрастами, а не основывается на долгом, неуклонном движении мысли-образа. Растревоженный разум и сердце художника словно впервые охватывают противоречия жизни во всей их бескрайности, и он не видит возможностей их примирения.

Отсюда — вздыбленность, многослойность композиции, тематическая расточительность и перенасыщенность. Материал распирает, ломает грани формы, классические законы сонатно-симфонической драматургии оказываются для него слишком рационально-строгими, стесняющими. Каждый композиционный раздел, особенно в I части, невероятно разрастается, наполняется внутренними сдвигами, неожиданными тематическими новообразованиями<sup>14</sup>.

Отсюда — и необычайно щедрое использование всевозможных полифонических приемов, и колоссальный состав оркестра. Нигде он не был таким огромным, даже в «плакатных» Второй и Третьей симфониях Шостакович довольствовался обычным большим оркестром тройного состава, и даже в своей грандиозной трагической Восьмой симфонии он впоследствии ограничится таковым (только в Седьмой, при прочем нормальном количестве участников, привлечена дополнительная banda). А в Четвертой ему понадобились 2 флейты piccolo и 4 больших флейты, 4 гобоя, 4 кларнета плюс кларнет in Es и бас-кларнет, 8 валторн, 2 тубы и 6 литавр, не считая остального, при необычно расширенной ударной группе! И вся эта гигантская масса действительно нужна, она мобилизуется и приводится в действие уже с первых тактов симфонии. Будь состав менее мощным, вероятно, не достигли бы такой потрясающей экспрессии ее драматические взрывы и контрасты.

В Четвертой можно найти почти весь строительный материал Пятой симфонии (и «зерна» ряда других будущих сочинений), хотя многочисленные интонационные переключки, пожалуй, только оттеняют несходство условий их возникновения и поведения, несходство концепций: в Пятой разум победит стихию жизненных впечатлений и потрясений, форма приобретет гармоническую стройность и уравновешенность. Вместе с тем в Четвертой немало

---

<sup>14</sup> В. Бобровский справедливо находит, что в I части «каждая из партий заключает в себе тематический материал, которого может хватить на целое крупное произведение» [48].

реминисценций из сочинений ранних, из балетных партитур — особенно в суетливо мелькающих образах «жизненной ярмарки», в приемах остранения лирики, мгновенного ее переключения в иронию, гротеск, в использовании острой тембровой характеристичности. Четвертая — перепутье, открытое всем ветрам, горный массив, сотрясаемый толчками землетрясений.

I часть симфонии (*Allegretto poco moderato*) буквально переполнена событиями и переменаами, возникновениями все новых и новых «ситуаций». Между тем обойти их нельзя, именно в них раскрывается специфичность драматургии Четвертой, ее нервного и взрывчатого композиционного ритма. Характернейший образец — и залог — необычного драматургического рельефа симфонии дает главная партия. В нее одну, в сущности, вместились содержание целой части и даже цикла.

Чего только здесь нет! И грозная, воинственно-наступательная тема — собственно главная, похожая на основную тему финала Пятой, но гораздо более сумрачная, острая; и мягкая лирическая тема («ложная побочная партия»); и злая разработка со свободными канонами самых тяжелых голосов оркестра и батальной кульминацией типа будущих батальных разработок Шостаковича; и скерцозный эпизод; и новый мятежно-экспрессивный всплеск, срывающийся в пустоту как раз перед появлением настоящей побочной партии. И все это бурлит, клокочет, как поток неостывшей лавы.

Уже на гребне первого подъема (перед цифрой 5<sup>15</sup>) на мгновение возникает лик страшной, скрежещущей машины — предвестие вершины эпизода нашествия Седьмой симфонии: громящее встречное движение высоких и низких голосов оркестра в терцовых удвоениях. Его останавливают грубые выкрики, диссонирующие созвучия — «кляксы» духовых, чтобы сразу вдруг ткань очистилась, виолончели и контрабасы, за ними альты и скрипки, а потом деревянные затеяли — ненадолго — какую-то шаловливую игру (тут у альтов проскальзывает начальная интонация будущего Скерцо Седьмой симфонии). Следующий лирический эпизод «остраняется» то отдаленной барабанной дробью, то вторжением пронзительно, неистово звучащих гобоев и всей группы деревянных, струнные пытаются продолжать, но их сбивает тревожная фанфара засурдиненных труб — и они заражаются беспокойством... И так далее. Диалогичность, театрализованность «выходов» и «уходов» отдельных инструментов и групп, их «общения» между

<sup>15</sup> Цифры партитуры указаны по московскому изданию 1962 года.

собой не уступает Первой симфонии, эти свойства письма даже стали еще отчетливее.

Можно ли говорить о наличии вступления в I части Четвертой симфонии? Пятитакт, предшествующий началу главной партии, установлению ее бесперебойно пульсирующего фона (сплошное движение восьмыми *marcato* у басов струнной и деревянной групп *fortissimo*), содержит в себе как бы контурную схему императивных вступлений-эпиграфов Пятой и Восьмой симфоний. Он также состоит из двух элементов, энергичного мотива-импульса и нисходящего, ступенчатого продолжения. Но здесь, в отличие от Пятой и Восьмой, нет духа суровой сосредоточенности, это не объективный философский постулат, вызывающий напряженную работу мысли, сознания, а резкий и быстрый ввод прямо в водоворот драматического действия. Потому здесь нет и образно-тематического контраста с главной партией. По сути дела, перед нами скорее ее зачин, который не играет самостоятельной драматургической роли (как в Пятой и Восьмой) ни в цикле, ни в пределах I части, появляясь только внутри главной партии (цифра 3) — в сжатом и трансформированном виде — и на грани репризы части, в расширении. Тут уже нацупывается принцип речитативного провозглашения исходного тезиса, типичный для будущих симфоний.

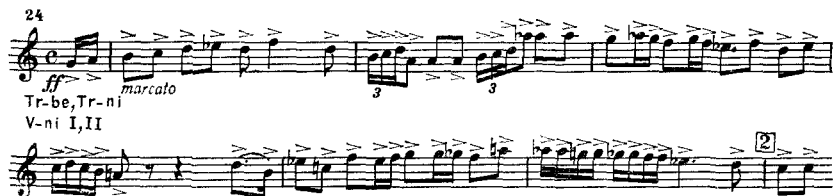
Мотив-импульс, троекратно повторенный, по древнему, как мир, закону троекратности повтора, почти обязательному для разного рода сигналов, звучит, словно тревожный, отчаянный вскрик, властно приковывая внимание. Характерна жесткость оркестрового колорита, совершенно необычная для эпиграфов Шостаковича, как правило, поручаемых струнным. Здесь на «вскрикивающий» мордент октавного унисона высоких деревянных зловеще отзываются восемь засурдиненных валторн, дублируемых струнными, потом тот же унисон деревянных вместе с ксилофоном чеканит ступенчатый продолжающий мотив:

### 23 Allegretto poco moderato



Вступительный пятитакт великолепно вводит в напряженную эмоциональную атмосферу главной партии, готовит ее четкие, словно высеченные резцом ритмоинтонации. Тональность ее — c-moll — он готовит в обход (прием давний, классический), по контрасту, намечая a-moll; c-moll же резким поворотом устанавли-

вается в повелительно-грубом аккордовом фоне главной темы. Грозность, какая-то безжалостная непреклонность темы подчеркивается тембрами труб и тромбонов, опять-таки совершенно необычными для экспонирования главных партий, резкими росчерками внутри фраз и в их концовках; одна из таких концовок (*es — d — c — c* в примере 24) приближается к «агрессивному» мотиву, который вызреет на кульминации главной партии I части Седьмой симфонии, предваряя тему нашествия:



Всю главную партию можно очень приблизительно, схематически изобразить как  $A - B - A_1 - C - A_2$ , где  $B$  — лирический эпизод со сменами «персонажей», но с приоритетом распевно-подголосочного диалога струнных (цифры 7—12),  $A_1$  — разработка (цифры 13—22) с обширной кульминационной зоной (цифры 17—22),  $C$  — скерцозный эпизод (цифры 24—28) и  $A_2$  — самая короткая, но и самая мощная, крутая волна подъема, как будто обещающая репризу главной темы, репризу, которая не состоится.

Однако каждый эпизод, как уже говорилось, имеет сложную структуру. Лирический интенсивно полифонизирован, не только группы — струнная и деревянная духовая, — но и отдельные голоса борются за равноправие, вступают, как в свободном фугато, обмениваются функциями, ткань все время возбужденно и первно «дышит», тематически обновляется. Полифонизирован наподобие свободного фугато и скерцозный эпизод, пожалуй, еще более неожиданный после батальной «разработки», чем лирический — в сердцевине главной партии. Правда, в этом промежуточном скерцо с его упругим триольным движением деревянных по трезвучиям и септаккордам (на манер баховской жиги) о главной теме напоминает фон, безостановочное биение восьмыми у контрабасов и литавр, создающее полиритмию по отношению к верхнему пласту.

И здесь происходят разные события. Метр и ритм меняются на трехдольный с подскоком, виолончели и контрабасы совсем было «пустились в пляс», их «приглашение» будит флейту *piccolo*, когда вдруг раздается тихий, таинственный, ладово далекий аккорд низких деревянных. Аккорд-вестник, он ведет за собой бурный и скоротечный взрыв патетики, с ходу останавливаемый певучестью

громогласным, грохочущим фанфарным tutti, кричащим, как сигнал вселенской катастрофы. Между тем за ним без всяких переходов и предисловий начинается побочная партия.

Интересно, что, несмотря на всю остроту контрастных переключений, между фрагментами противоположного образно-эмоционального наполнения обнаруживается явная интонационная преемственность. Так, плавный запев скрипок в лирическом эпизоде связан со «страшным ликом», проглянувшим на гребне предшествующего развития главной темы (и потом снова перевоплощается в не менее страшный лик на кульминации местной разработки):



Из этого же мотива родится вальсообразная вторая тема Скерцо Четвертой симфонии. Ломаный арпеджированный рисунок начала скерцозного эпизода предварен в партии флейты в лирическом эпизоде (см. 4 такта после цифры 11 и далее) и трансформируется в «разработке», в партии валторны (1 такт после цифры 17); здесь, в «разработке», как бы нащупываются некоторые характерные обороты побочной партии. Показательно, что начальное проведение побочной темы целиком поручено фаготу — этому меланхолическому либо саркастически язвительному «персонажу», обычному носителю скорбно-драматических, усталых монологов в репризах симфоний Шостаковича (Седьмая симфония) или образов комедийного, иронического плана (вступление Первой симфонии, финалы Девятой и Тринадцатой).



Здесь образ двойственный, не то хмурый и угловато-неловкий, не то приветливый, непринужденно вальсирующий. Неуловимо двойственна, переливчата и его тональная основа; если это е-moll,

который обещают осторожные касания басов, то с дорийской секстой и пониженной второй ступенью, хотя начало мелодии как будто обещает A-dur. Аккордовый «ритурнель» арфы придает почти импрессионистически зыбкий, мерцающий, причудливый колорит.

Открытый, безусловный лиризм и характер настоящего вальса имеют построения, развивающие первый период и в то же время новые, — страстно-взволнованная, с патетическими взлетами, сочная мелодия виолончелей и альтов и мелодия скрипок. Конструктивно это нечто вроде эпизода внутри побочной партии, и эпизода не последнего. Опять появляется бывшая тема фагота — укороченная — у бас-кларнета под нежный звон арфы, опять выплескивается в «эпизоде» струнных (теперь засурдиненных, *divisi*, то есть звучащих еще нежнее и трепетнее) лирическая эмоция, ничем не сдерживаемая, не остранимая, и опять звучит сама тема у валторны соло. Ее-то проведения все больше остраиваются необычностью сочетания с тембром-спутником (кларнет *in Es*), вмешательством кукольной, инфантильной музыки, «кукованиями» малого кларнета — будто зазвучали часы-кукушка.

Новый всплеск омрачен хриплыми, недобрыми кваканиями засурдиненных тромбонов (7 тактов после цифры 41), пронзительным звучанием высоких деревянных, фанфарными кличами засурдиненных труб. Переход к разработке? Но в Четвертой симфонии грани формы обманчивы, их то и дело опрокидывают «подземные извержения». Лирика еще раз берет свое — в «романтическом» соло виолончелей (цифра 43) — и еще раз как бы ставится под сомнение кваканиями тромбонов и труб.

Заметим, что такие «отрицания» — в виде ли фанфарных сигналов, аккордов-рывков, аккордов-ударов или аккордов-пятен — служат чрезвычайно важным семантическим элементом драматургии Четвертой, и особенно в I части. Они вызывают повороты повествования, смещения из одного плана в другой. Их выразительная функция может быть сопоставлена только с их функцией в произведениях поздних, притом программных, — Тринадцатой симфонии, «Казни Степана Разина»; очевидно, и в Четвертой сильно действует влияние программно-театральной логики, быть может, даже скрытой программы.

Дальнейшее развитие побочной партии (с цифры 44) резко драматизируется. Интонация, родившаяся в первом лирическом эпизоде (скрипки, 4 такта до цифры 34), трансформируется в гневную, почти роковую интонацию, которую с трагическим упорством повторяют мощные унисоны с участием тяжелой меди (цифра 47). В позднейшем творчестве Шостаковича подобные — трагические и в то же время гневно-протестующие интонации, близкие хору

«Хлеба!» из «Бориса Годунова» Мусоргского, — будут встречаться очень часто, постепенно вырастая, как и у Мусоргского, из интонации причитания:



Но и под этим натиском побочная тема еще не сдастся. В завершении экспозиции (и едва ли не острейшей конфликтной ее точке) «угрожающе, как разворачивающий свои кольца удав, вздымается преображенная побочная тема, порученная двум тубам. Ей противоборствуют судорожные сигналы — „клевки“ всех остальных инструментов оркестра» [106, 141].

Началом разработки надо считать появление главной темы, до неузнаваемости измененной перевоплощением в юмористическую кокетливую полечку (цифра 51). Воспринимается эта полечка, с ее игрушечным, несколько механическим, холодноватым колоритом (только деревянная группа, солируют флейта *piccolo* и малый кларнет), как некий вставной номер, интермедия. Однако именно в таком решении разработки сказывается парадоксальный, но обретающий силу закона принцип, движущий драматургией Четвертой симфонии: разработочность завладела всей экспозицией и даже сферой лирики, втянув в себя заключительный раздел побочной партии, разработка же строится по принципу своеобразных характерных вариаций то на главную, то на побочную тему.

Конечно, кукольная идиллия не может остаться ненарушенной. Полечка превращается в грубый канкан с бесстыдно подрагивающим ритмом (цифра 58): здесь, через ритм, возникает ассоциация с темой насилия из «Катерины Измайловой», канканирующей в антрактах к третьей и седьмой картинам; напряжение растет и приводит, как это уже не раз случалось, к решительной реплике труб, а за ней и к «клевкам» всего оркестра — сигналу нового сценического явления.

Разработка в целом, не считая мелких внутренних сдвигов и перемен, складывается из нескольких жанрово-контрастных разделов: польки, большого фугато (цифры 63—71), угрожающего «шествия» (цифры 72—79) и вальса-скерцо. Последний и сам представляет собой нечто вроде маленькой бальной сюиты, исполняемой почти сплошь только струнными: сперва главенствует движение в духе мазурки, с акцентами на второй доле такта, потом перевешивает вальсовый ритм. Если полька, фугато и «шествие» — свободные характерные вариации на главную тему, хотя в «шест-

вии» возникают гротескно измененные реминисценции побочной (см. цифры 72—74), то вальс-скерцо — вариация на побочную партию, с вмешательством острых оборотов-росчерков из главной (в «мазурке») и появлением самой побочной, почти недеформированной (Des-dur'ный эпизод вальса).

Важнейшими факторами выразительности фугато служат ритм, фактура и тембровое «утопление» — вихреобразное движение шестнадцатыми и лавинное наслоение, наматывание линий инструментов струнной группы в один грандиозный клубок. В. Бобровский справедливо отмечает, что это «не столько новая по мелодическим очертаниям полифоническая тема, сколько как бы захваченная „в плен“ творческого воображения композитора стихия непрерывного движения» [18]. Но по преобладанию секундового, поступенного движения и роли тритонового скачка, ломающего поступенность (оборот *c — ges* по своему положению в теме фугато аналогичен обороту *d — as* в главной), а также по своей ямбической устремленности тема эта в известной мере приближается именно к главной партии. Прообразом такого чисто динамического решения фугато можно в известной мере считать фугато Второй симфонии, несмотря на различие материала, здесь абсолютно однородного, и строгую упорядоченность его организации.

«Шествие» — кульминационный, решающий раздел разработки. И в нем композитор снова интенсивно использует ресурсы полифонии, вводя устрашающий, звучащий под неумолчный боевой грохот ударных пятиголосный канон в септиму, с поочередным включением всех голосов медной группы (вспомним, что каждый ее голос в Четвертой симфонии представлен расширенным числом участников); под конец тему канона в увеличении интонируют все басы оркестра. Действительно, устрашающая картина, и завершают ее истошные, сверлящие вопли tutti.

Смена этого раздела танцевально-лирическим — едва ли не самое парадоксальное происшествие I части. Как удивительно завершение разработки на мягком вальсовом эпизоде, где устанавливаются ясность, покой и гармония, которых в экспозиции не хватало даже побочной партии! Краски танцевальной сценки меркнут, раздаётся тихий удар колоколов, и будто чья-то невидимая рука гасит лампы, фигуры танцующих превращаются в призраки, улетают. Замечательна оркестровка этого фрагмента: после колокольного удара виолончели и контрабасы, которые до тех пор скромно аккомпанировали скрипкам, «дотанцовывают» (на интонациях побочной темы) под шелестящие *frullato* флейт, пока издали не доносятся глухие раскаты литавр; и тут все громче и грубее, достигая предела физической громкости, звучат сигналы засурдиненной меди — диссонирующие аккорды-кляксы. Разработка кон-

чилась. В цифре 91 появляются (в расширении, с новым дополнительным зачином) вступительный речитатив-провозглашение и вслед за ним энергично пульсирующий фон главной партии.

Но главной партии, на ожидание которой настраивается слух, нет. Вместо нее, как бы подражая ей в ее воинственных (здесь еще искаженных сурдинами) тембрах труб и тромбонов, ее ритмико-интонационных контурах (дополнительно заостренных усугублением минорного колорита), выступает бывшая побочная тема. В широком смысле слова это перевоплощение побочной под воздействием главной можно тоже назвать «характерной вариацией», оно лишний раз подтверждает проникновение вариационности в форму I части, смешение и синтез разных конструктивных закономерностей.

После полного проведения темы напряжение мгновенно спадает, как не раз уже случалось в экспозиции и разработке, и развитие побочной (бывший «эпизод» струнных) берет на себя английский рожок; репризу совсем бесстрастно (характерная ремарка — *senza espressione*) интонируют альты, а «кукующий» подголосок — скрипка соло *staccato*. Что будет дальше? Опять неожиданность. Ласково и задушевно скрипка соло запекает трогательную, немного печальную мелодию. Она кажется новой. Такой прямой и одухотворенно-глубокой лирики еще не было в I части, да нет и на протяжении всей симфонии. Образ как таковой и в самом деле нов, однако эта мелодия лишь слегка варьирует лирический напев скрипок из первого эпизода главной партии (ср. потный пример 25 а):

28 [Adagio]

101

V-no Solo *pespr.*

Arpe *mf* *p*

V-le *mf* *p*

V-c., C-b. *mf* *p*

Она не только компенсирует лиричность, утраченную побочной темой, но и служит промежуточным звеном к репризе главной, оттеняя ее разительную метаморфозу. Главная тема теперь совер-

шенно потеряла свой наступательный азарт, а с ним и огромные масштабы и сложность строения, свои крутые волны и внутренние контрасты. Тихо, загадочно, почти юмористически и в то же время скорбно она звучит у фagота соло под аккомпанемент большого барабана. Характерно для ее метаморфозы (очертания-то темы сохранились, хотя развитие сжато, урезано), что грубоватый, как уличная музыка военно-духового оркестра, «ревущий» подъем массы басов *marcato* стал тут осторожным, как бы застенчивым ходом виолончелей (ср. цифру 4 и такт 2 после цифры 106).

Еще один, внезапный и последний взрыв энергии: деревянные выкрикивают начальную интонацию главной партии, звучит отклик засурдиненной меди с вспыхивающей и тотчас гаснущей, будто ослепительные электрические разряды, динамикой. Виснет в пространстве кварта английского рожка, настойчивая, будто маятник времени, который «работает» в течение всей — очень короткой — коды и вдруг замедляется, останавливается... Кварта *g — d* так и повисает над замирающим тоническим звучанием *c-moll*, над глубокими басами (тромбоны, туба, контрафagот) и под одиноким голосом гобоев. Это заключение части ранит и бережит сознание едва ли не сильнее, чем исступленный драматизм ее начала и бурных кульминаций.

Мы проследили основные ступени и ступеньки развития «сюжета» I части, потому что иначе нельзя было бы дать представление о ярко индивидуальном складе ее драматургии, о необычайнейшем процессе движения формы. Разорванность — не композиционный просчет автора, а отражение идеи разорванности, вопиющей дисгармонии жизни, борьбы и полифонии противоречивых начал. Скерцо и финал симфонии более целостны по содержанию и более уравновешенны структурно. Скерцо является некоторой разрядкой, отстранением от «проклятых противоречий», финал — показом гибели героя, неутомонного хоровода жизни и катарсическим очищением, итогом драмы. В этих частях нет столь сложных и многочисленных перипетий, и мы задержимся только на основных моментах их строения.

При всей обособленности частей — актов этой грандиозной драмы — в них налицо перетекаемость материала. Главенствующая грациозная тема II части, *Moderato*, подхватывает нить от последнего, танцевального эпизода разработки I части; в цифрах 80—81 есть уже основные элементы темы II части: повторенный начальный оборот, чередование плавного подъема и плавного спуска и т. д. Происхождения второй темы, вальсообразной, мы уже касались раньше. (Скерцо построено в двойной двухчастной форме *A — B — A<sub>1</sub> — B<sub>1</sub>* с кодой на теме *A*.) В то же время полифонизированная фактура, особенно в изложении первой темы непре-

рывно насыщаемая вступлениями новых тембров с новыми свободными вариантами темы<sup>16</sup>, напоминает принцип изложения многих фрагментов I части, например — лирического эпизода внутри главной партии. Напоминают о I части и «огрызающиеся» реплики духовых инструментов, и судорожные «клевки» (см. цифры 116, 129).

Танцевально-упругая первая тема, порученная альтам, что сообщает ей матовый, несколько призрачно-фантастический колорит, быстро оплетается подголосками прочих струнных инструментов, потом ее перенимает малый кларнет и деревянная группа. В ней тоже — по общему, все-таки действующему и здесь закону Четвертой симфонии — обнаруживаются некие драматические потенции. Она развивается до большого, тревожного нарастания с каноническими, перебивающими друг друга вступлениями начального оборота темы у тромбонов (цифра 121).

Вторая тема — меланхолический, подсвеченный капризной иронией вальс — введена и обрамлена оглушительным соло литавр, «рывканием» духовых, которые как бы выделяют ее в резко отграниченный эпизод. Нетрудно заметить, что она почти точно (даже по высотному положению звуков и по специфическому ладовому оттенку) предваряет один из ведущих тематических элементов главной партии I части Пятой симфонии, образ хмурой, тягостной рефлексии. Нет веселья в этом призрачном, скептическом Серце!

29 [Moderato con moto]

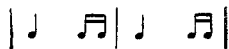


Реприза темы А (цифра 130) построена в виде большого фугато (сначала только струнные, потом только деревянные, вступающие стреттообразно), на сей раз почти строгого благодаря тонико-доминантовому отношению вступлений и отсутствию «фона», хотя голоса по-прежнему свободно развивают, варьируют тему, отчего целое становится политональным. Суетливая, текучая ткань вы-

<sup>16</sup> А. Шнитке определяет изложение первой темы как «любопытный образец вариационно-имитационной формы», отдаленно напоминающей фугато [106, 141].

зывает ассоциацию со Скерцо из Второй симфонии Малера — знаменитой «проповедью рыбам» Антония Падуаанского.

Реприза темы сильно уплотнена. Тема звучит у унисона четырех валторн *ff* на грузно печатающем ритме



tutti оркестра (сперва без струнных). Здесь тема меланхолического вальса приобрела облик победно шествующей враждебной силы, и не случайно именно ее наследнице из Пятой симфонии суждено сделаться «злым» маршем разработки. Она тоже развертывается канонически, на валторны (цифра 145) накладывается пронзительный унисон деревянных духовых, фактура все густеет, пока вдруг не начинает таять, рассеиваться.

И тогда (цифра 150) появляется первая тема, преобразенная, растворенная в сплошном вибрирующем движении скрипок тридцатьвторыми, под прищелкивание кастаньет, хольцтона и малого барабана, уносящаяся куда-то вдаль, легкая и окрыленно-свободная.

Это кода, дивно красивая, одна из самых изумительных в творчестве Шостаковича вообще, память о которой возродится в коде финала Пятнадцатой симфонии. Слуху не хочется расставаться с ней, хочется, чтобы она длилась еще и еще, но она убегает стремительно и невозвратно: «прекрасные видения» недолги. Как покажет финал, это был миг прощанья с красотой, мечтами и чудом жизни.

Жанр марша в разнообразнейших его преломлениях — гротесковых, буффонных, кукольно-инфантильных, «площадных», трагических — часто встречался у Шостаковича начиная с самых ранних произведений.

Но образ *похоронного* марша ни разу не получал такого грандиозного развития, как в финале Четвертой симфонии, и ни разу не становился выводом повествования. Образно-драматургическая значимость жанра марша унаследована симфонизмом Шостаковича от бетховенской традиции через Малера, который расширил и поляризовал выразительные возможности марша в соответствии с эстетикой других времен. Но и у Малера не найти подобного марша в качестве финала. Финал (Largo) Четвертой симфонии Шостаковича можно сопоставить со Скерцо Первой симфонии Малера, траурным маршем в манере Калло, с которым он отдаленно сходен в интонационном отношении (а несколько ближе — с последней песней вокального цикла «Песни странствующего подмастерья»):

30 Largo

152



Не примечательно ли, что начальное проведение темы поручено фэготу, который был носителем и побочной партии в экспозиции, и главной — в репризе I части? Один и тот же тембр-персонаж, в разных ситуациях несколько меняющий свою выразительность, свои повадки, появляется, как необходимое действующее лицо, во всех актах симфонической драмы.

Маршевый раздел образует трехчастную форму с героизированной разработочной серединой и высокой кульминацией, за которой идет небольшой «камерный» эпизод струнных с сосредоточенной декламационной мелодией скрипок. После репризы (цифра 166) возникает ощущение близящегося перелома, звучат разрозненные восклицания басов, готовя тему нового раздела. Медленный темп сменяется бурным Allegro, хмурое шествие — бешеным токкатным скерцо, предвосхищающим дьявольские механизированные токкаты Шостаковича.

Раздел этот очень велик, он длится без малого 300 тактов, создавая огромное накопление энергии, и содержит в себе несколько перемен. Наиболее существенные — появление торжественных, праздничных призывных мотивов, заполняющих постепенно весь оркестр (цифры 182—184), которое приводит к трансформированной побочной теме из I части, невероятно мощной и громогласной (цифры 184—186). Эта большая кульминационная зона разрешается в некий предыкт, где ритм пульсирует беспокойными толчками (совсем как в финале Седьмой симфонии перед эпизодом сарабанды, в цифрах 176—177), будто что-то «заело», затормозило напор движения и оно никак не может успокоиться. К чему же ведет этот предыкт? К целой сюите характерных жанровых номеров.

Их много, в общей сложности можно насчитать не менее семи.

1. Миниатюрная полька-скерцо с оригинальным составом участников, в духе комических сцен из балетов Шостаковича — бас-кларнет и флейта писсола на педали валторн (цифра 191).

2. Вальс (цифра 192) из нескольких «колен», с ригурнелями, эхообразными, будто в виртуозной колоратурной арии, переключ-

ками большой и малой флейт (отголосок «часов-кукушки» из I части и доминирующей ритмоинтонации токкаты финала) и обрамлением в виде репризы одного из колен (2 такта перед цифрой 200). Вальс этот не лирический, трепетный, как в эпизодах I части, но и не сумеречный, как во II, а скорее шарманочный, по-детски наивный, нарочито немудреный.

3. Марш-скерцо (цифры 202—211) из нескольких подразделов, тоже наивный и ребячливый, где сольные выступления фагота чередуются с лихими отыгрышами-подхватами струнных.

4. Еще один вальс (цифры 212—218), еще более инфантильный, чем первый, благодаря смене основных действующих лиц: это уже не струнные, а деревянные (флейта, кларнет, фагот); к общему резвому танцу неловко подключается и тромбон.

5. Галоп (цифры 219—226), бойкий и простецкий, почти опереточный.

6. Песня — плавная мелодия скрипок (цифра 230; интонации ее готовятся в связке начиная с цифры 227), удивительно похожая на настоящие бытовые песни 30-х годов и совсем неожиданная в контексте Четвертой симфонии:



7. Вальс (цифра 223), уже третий по счету, самый кукольный, самый «автоматический» из всех и самый короткий.

Вслед за ним после небольшого перехода-связки, где эта картинка, а вместе с ней и вся «ярмарочная сюита» как бы гаснет, отодвигается, тихие фанфары литавр возвещают начало коды (цифра 238).

Она является медленная, триумфальная и лучезарная, в C-dur, в могучих аккордах меди, звучащих, как хоровая ода, на остигнутых стоячих басах литавр и низких струнных, упорно твердящих квартовый оборот *g — c*, и кажется, что этому торжественному светлому гимну не будет конца. Но мажор начинает изнутри высвечиваться минором, с цифры 242 прорываются скорбные интонации траурного марша — в ритмическом увеличении и тембровом уплотнении, распытые и оттого особенно патетические. В цифре 245 высокие голоса широко раскинутого *tutti* достигают звука, к которому давно стремились, — верхнего *a*, поборов *as*, служивший их потолком, конфликтной преградой. И здесь «ода» обрывается, воспаряется мрачное осуждение.

Тихий хорал деревянных (бас-кларнет, фагот и контрафагот) и интонации похоронного марша (валторна, потом флейта в низком регистре) сопровождаются неумолчно и фатально отсчитывающим четверти «маятником времени», тоническим органическим пунктом арфа, литавр и контрабасов; арфа вставляет свои гулкие, колокольные аккорды. А музыка все длится, не находя исхода и разрешения. Уже и «маятник времени» умолк, и струнные, надев сурдины, застыли в просторно расположенном *c-moll'*ном трезвучии, и засурдиненная труба последний раз напомнила о похоронном шествии, а челеста давно вызванивает своей хрустальной капелью звуки тонической гармонии. И только когда челеста «сбьется» с них на чистое *a* и *d* — наступает конец. Вопрос челесты (восходящая кварта), будто заданный вечности, остается без ответа<sup>17</sup>.

Последние страницы симфонии звучат с торжественностью литургии, глубочайшая печаль и суровость смешиваются здесь с возвышенной просветленностью. Таков философский итог этого уникального финала и всей этой трагической, уникальной симфонии.

## *Пятая симфония*

Шостакович рассказывает о новой человеческой личности, стремящейся совлечь с себя «ветхого Адама» — преодолеть раздвоенность, сомнения, рефлексию, стремящейся на совершенно новой основе вернуть миру классическую ясность и цельность.

*Г. Нейгауз*

С появлением Пятой в советском искусстве произошло событие огромного масштаба: родилась подлинная симфоническая классика. И классическое совершенство произведения было сразу оценено, хотя в хоре восторженных отзывов встречались и диссонирующие нотки<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> Вспомним о подобном же «вопросе», завершающем I часть. Там кварта, но не восходящая, а нисходящая, тоже разбивала единство тонической гармонии, и последним звуком тоже был звук *d*.

<sup>18</sup> Уже ее премьера 21 ноября 1937 года вызвала волну печатных откликов, ее с энтузиазмом приветствовали многие слушатели-немузыканты, — напомним статьи писателя Алексея Толстого, летчика Михаила Громова и др.

В Пятой складывается новый тип высокотрагедийного симфонизма, поднимающего психологическую проблему «становления личности» (так определял тему своей симфонии автор) до героико-гражданского звучания. По словам самого Шостаковича, он хотел бы «показать в симфонии, как через ряд трагических конфликтов, [путем] большой внутренней душевной борьбы утверждается оптимизм как мировоззрение» [108]. Таким образом, уже направленность замысла Пятой симфонии имеет иной характер, чем в Четвертой.

Различие концепций этих двух симфоний со всей отчетливостью обнаруживается в их финалах. Если Четвертую заключает траурный марш, внутри которого мелькает пестрая «панорама жизни», то Пятая завершается финалом «массовым», героическим. Интересно, что автор настойчиво подчеркивал ключевое значение финала Пятой: «Приходилось слышать мнения о том, что эта последняя часть симфонии отличается по своему стилю от трех первых. Мне кажется, что это не так. В соответствии с основной темой произведения финал его является *ответом на все вопросы, поставленные в первых частях*» (выделено мною. — М. С.) [109].

Пятая не только отразила сдвиг в мирозерцании Шостаковича. Она как бы подвела итог исканиям и завоеваниям советского симфонизма той поры вообще. Не случайно она возникает именно тогда, когда советская музыка в целом вступает в полосу блестящего расцвета, когда разными композиторами в разных жанрах создаются произведения классического уровня. Зрелость пришла не к одному Шостаковичу — зрелым стало советское искусство. Как не вспомнить о том, что и для Прокофьева эти годы были годами необычайного подъема, принесшего «Ромео и Джульетту» и «Александра Невского»!

Условием расцвета искусства социалистического реализма явилось утверждение новаторства, основанного на претворении демократических традиций прошлого. И не случайно в любых музыкальных жанрах, вплоть до симфонии, замечен поворот к прояснению языка, к использованию четких и логически-уравновешенных конструктивных закономерностей, выработанных классикой. Великолепным доказательством того, насколько эти закономерности гибки и способны к внутреннему обновлению, служит Пятая симфония Шостаковича.

В ней композитор после долгого перерыва возвращается к классическому четырехчастному циклу. Традиционно в общем и расположении, и образное наполнение частей: драматически-конфликтная I часть, «отстраняющая» II — жизнерадостное жанрово-бытовое Скерцо, III — лирический центр симфонии, IV — могучий оптимистический финал. Бетховен и Чайковский — вот те великие

1006

1007

1008

1009

1010

1011

предки, к симфонизму которых восходят драматургические принципы Пятой. Вместе с тем ее драматургия оригинальна и самобытна, как самобытен ее интонационный строй, способы развития тематического материала. Шостакович находит новую расстановку образов, несущих симфонический конфликт, а это определяет и качественно-смысловое изменение функций разделов формы — внутри частей и во всем цикле.

Первый признак, чрезвычайно важный для драматургии Пятой симфонии, — тесное взаимопроникновение двух противоположных сфер конфликта. Мы знаем, что оно было намечено еще в юношеской симфонии соч. 10; но там недоставало (особенно в I части) опоры в сфере позитивной, недоставало лирического и философского компонента. В Пятой соотношение сил другое. Сами эти силы значительно укрупнены, их поляризация выражена гораздо рельефнее, они противопоставлены друг другу уже в пределах I части. Второй признак, в известной мере обусловленный первым, — необычайная тематическая целостность произведения.

В нашей музыковедческой литературе высказывался тезис о некоем «параллелизме» двух контрастных, хотя и тесно связанных между собой смысловых образно-эмоциональных сфер, пришедшем у Шостаковича на смену монологическому принципу сонатных аллегро Чайковского. Одну сферу (или смысловой план) образуют моменты собственно драматического действия, объективного повествования, другую — авторский «комментарий», лирические и философские высказывания и раздумья по поводу изображаемого, эпизоды, воплощающие эмоциональный отклик на узловые этапы, события драмы, или их предчувствие. При этом обе сферы тематически отнюдь не чужеродны: в основу лирических «комментариев» обычно ложится трансформированный тематизм кульминационных разделов формы, концентрирующих в себе действие, то есть принадлежащих к линии «объективной».

Идею внутренней смысловой двуплановости сонатных аллегро Шостаковича, а в данном конкретном случае — I части Пятой симфонии, можно считать в целом верной, несмотря на трудность и принципиальную безусловность самой возможности разграничения названных сфер. Однако требует дополнительных оговорок само сопоставление с Чайковским, вопрос о специфичности воплощения основного драматического конфликта у того и другого композитора.

У Чайковского силы контрсквозного действия, образы рока обычно противопоставляются образам человеческим — субъективно-лирическим или народно-объективным. Они часто как бы вторгаются извне, и эта отчужденность подчеркнута их неродственностью обоим «человечным» сферам. Тут и кроется суть концепции Чай-

ковского: судьба, рок — могущественная сила, не только враждебная человеку, но и глубоко чуждая ему, «бесчеловечная», поэтому смешение и взаимопроникновение данных сфер эстетически почти невозможно. (Некоторое исключение представляет собой Пятая симфония, где тема рока проходит ряд перевоплощений; однако и здесь, вплоть до финала, сохранен принцип «вторжения» враждебного образа.)

К подобной антитезе Шостакович прибегает лишь однажды, где ему необходимо показать катастрофическое вторжение злого начала в естественный ход человеческой жизни, — то есть в I части Седьмой симфонии. Наоборот, в I части Пятой симфонии злой, жестокий образ разработки целиком вырастает из меланхолических раздумий главной партии, и, следовательно, злое, враждебное дано как изнанка человеческого. Такая трансформация образа в принципе сродни скорее листовско-берлиозовскому симфонизму — с его обнажением извечной двойственности человеческого духа, равно способного и на самые возвышенные стремления, и на разбедающий, демонический скепсис, — чем симфонизму русской школы. Но аналогии с XIX веком весьма относительно приложимы к искусству Шостаковича, особенно зрелого. Дело в том, что применительно к нему сами понятия лирико-субъективного и объективного должны трактоваться совершенно по-иному.

Обновление качества и смысла как лирического, так и объективного — всеобщий признак передового искусства XX века, результат происшедших в нем закономерных изменений. Ведь именно XIX век в его ярчайшем выражении — искусстве романтизма — дал философско-эстетическую антитезу личного и объективного. Романтизм встал на защиту индивидуальности, возвеличил ее и дошел до той грани, за которой начинается культ индивидуализма. Экспрессионизм нашего времени — прямой потомок позднего романтизма и едва ли не последний «крик» индивидуализма в условиях новой эпохи. Теперь лирика может быть лирикой с большой буквы, только если она несводима к личностному, субъективному. Объективирование лирики есть одна из характернейших тенденций передового современного искусства. Показательно, что уже Блок в последний период разгадал необходимость слияния лирики и эпоса, наполнения лирики гражданскими мотивами, ее возвышения до эпического — то есть объективного.

Другая характерная тенденция, неразрывно связанная с первой, это интеллектуализация лирики, усиление в ней философского, анализирующего начала, в противовес погружению в эмоцию, свойственному романтизму. Но порой мы как бы по инерции продолжаем оперировать старыми формулами, хотя не можем не замечать качественного превращения категорий лирики и объектив-

ного, которое произошло в творчестве Блока и Маяковского, Брехта и Хемингуэя, Твардовского и Экзюпери, Онеггера и Орфа, Прокофьева и Шостаковича...

Шостакович, если угодно, принадлежит к лирикам, поскольку он чаще всего не «показывает» и даже не «рассказывает», а «выражает» действительность как переживаемое с необычайной интенсивностью и остротой. Довольно распространенным в искусстве XX века методом отстранения, подчеркнуто внеличного освещения событий он пользуется сравнительно редко (преимущественно в ранний период), да и то больше в эпизодах жанрово-юмористических. И даже здесь — недаром Шостаковича сопоставляют с Чаплином! — образы чаще всего получают двойной, усложненный психологический подтекст, иначе говоря, за ними стоит взволнованное авторское отношение, авторская эмоция, активная этическая и эстетическая оценка.

Отсюда как раз и возникает трудность проведения границы между лирическими и объективированными образами, между собственно действием и авторским комментарием. Я бы сказала, что в Пятой симфонии Шостаковича перед нами не столько параллелизм этих линий, сколько их слияние в один процесс, один ряд. При всей рельефности и напряженности контрастов возможно переосмысление и перенесение каждого образа из сферы «положительной» в сферу «отрицательную». (Принципиально иной случай, когда это становится невозможным и где налицо именно прием полного переключения в новую плоскость, чуждую по отношению и к изображаемому, и к внутреннему миру композитора, — I часть Седьмой симфонии.)

Не это ли двуединство и вызвало противоположные толкования идеи Пятой симфонии, и прежде всего ее I части? Ведь если даже отбросить некоторые явно ошибочные суждения критиков, высказанные по горячим следам после премьеры произведения, то и на протяжении 40-х годов музыковедение исходило преимущественно из «индивидуалистичности» концепции Пятой<sup>19</sup>. Любопытно, что с Пятой в общих чертах повторилась та же история, что с Первой: расшифровка ее идейного замысла продвигалась постепенно, восприятие открывало в ней все новые глубины.

Единство, монолитность идейно-драматургического замысла Пятой симфонии (в противовес принципу «потока» жизненных впечатлений — в Четвертой) предопределили необычайное един-

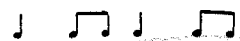
<sup>19</sup> Так, Мартынов писал, что драматургическая коллизия I части обусловлена «изживанием внутренних противоречий», «высвобождением из плена мучительной рефлексии» [67, 47, 50]. Только в опубликованной двенадцать лет спустя монографии Данилевича [32] и в последовавших за ней работах начинается складываться более широкий взгляд на Пятую как на оптимистическую трагедию огромного философского размаха.

ство и сконцентрированность ее тематического материала. В дальнейшем этот принцип станет преобладающим в симфоническом и камерно-инструментальном творчестве Шостаковича. Его музыка как бы фиксирует движение и становление мысли, передает сам психический, эмоциональный и интеллектуальный процесс. Отсюда — органическое проникновение в его искусство некоторых форм и приемов старой полифонии, пристрастие к имитационному изложению, позднее — к форме пассакальи, которая предоставляет возможность длительного и всестороннего раскрытия одной мысли-состояния.

И колоссальная напряженность внутреннего тонуса, и небывалая для симфонизма прошлого века сила эмоционального высказывания, и постоянное присутствие интеллектуального начала, организующего и анализирующего сознания — все это типично для творчества крупнейших передовых художников современности. Подобно тому как изменяется в искусстве соотношение субъективного и объективного и искусство начинает глубже раскрывать сложные взаимосвязи жизни индивидуальной и народной, личного и общественного, так меняется, в сущности, соотношение эмоционального и интеллектуального. В большом романе XX века, романе-эпопее публицистика и философский авторский комментарий куда активнее, чем раньше (когда это было скорее исключением), вторгаются в самую плоть лирико-драматического повествования. «Жан-Кристоф» или «Доктор Фаустус» могут служить достаточно наглядными примерами.

Но вернемся к вопросу о монотематической конструкции Пятой симфонии. Выяснение этого вопроса давалось не сразу.

Автор первой монографии о Шостаковиче, И. Мартынов, ограничивается упоминанием «преемственности и взаимосвязи отдельных мелодических оборотов». Он говорит об «отдельных интонациях, цементирующих развитие, проходящих сквозь всю музыку симфонии», но не называет таковых [67]. Л. Данилевич в книге, вышедшей в 1958 году [32], расшифровывает некоторые взаимосвязи: сквозную роль квартового мотива  $a - d$  в I части, активизирующуюся в финале; значение лейтритма

  
в I части и финале; аналогию строения темы-эпиграфа и побочной партии I части (чередование мелодических взлетов и падений; в репризе эта аналогия усиливается имитацией); родственность флейтовой темы Largo «фаустовской» теме главной партии I части; связь побочной темы финала с предшествующим ей материалом главной через «сверкающие» пассажи фона.

Л. Мазель в своем «Путеводителе» [62] дал несколько лаконичных, но очень существенных дополнений. Так, он открыл прямую

идентичность одной из тем первого раздела Скерцо (тема-ответ деревянных инструментов) второму элементу главной партии I части. Тем самым было выяснено, что и Скерцо — часть отстраняющая, имеющая лишь косвенное значение в симфонической драме, — определенно лежит на сквозной линии симфонического развития. Кроме того, Мазель указал на использование мотивов второй темы главной партии I части в «дополняющих» главную партию финала эпизодах и на то, что от главной партии I части вообще «тянутся разнообразные нити почти ко всем основным темам симфонии».

Впоследствии другими авторами было обнаружено еще немало любопытных деталей. Например, что мелодические обороты третьего такта темы-эпиграфа включены во все остальные тематические образования главной партии, что раздел, формально являющийся главной партией, приобретает значение вступления, но не только к I части, а ко всему циклу, что налицо известная аналогия между началом разработки I части и «вторжением» драматических образов в финале.

И вообще нетрудно было бы показать, что каждому из исследователей, обращавшихся к анализу Пятой симфонии, удавалось обнаружить в ней какие-нибудь новые образно-тематические переключки между отдельными частями и внутри них. Ниже, в процессе анализа, будет предпринята попытка внести в освещение этого вопроса некоторые добавления и уточнения. Но сама эта возможность лишний раз подтверждает удивительную неисчерпаемость объекта наблюдения, сложность и разветвленность интонационных преобразований, порою скрытый характер применения монотематического принципа.

Первая часть симфонии, Moderato, как известно, открывает собою ряд сонатных форм умеренного или медленного темпа, которые впоследствии встречаются во многих симфонических и камерно-инструментальных произведениях Шостаковича. Тяготение композитора к сдержанному, спокойному движению в сонатных первых частях (совершенно не характерное для классического симфонизма XVIII и XIX веков и возникающее только у Малера) объясняется особым складом их содержания и типом драматического конфликта. Оно предопределено, прежде всего, преобладанием внутреннего психологического развития над внешним действием (именно там, где действие как таковое вступает в свои права — то есть в разработках, — темп обычно убыстряется), преобладанием интенсивного и сосредоточенного размышления, в ходе которого раскрывается противоречивая сущность явлений и постепенно обозначается конфликт. Как в философском романе, «сю-

жет» развертывается заторможено, а порой и отодвигается на второй план авторскими рассуждениями, мысль течет неторопливо, поворачивается разными своими гранями. С этим связано, помимо замедления темпа, и весьма важное следствие общекомпозиционного порядка: разрастание разделов формы, усложнение состава каждой партии, а особенно главной. Но разрастание происходит уже не за счет «взрывов», вторжений, парадоксально резких контрастных смещений планов, как в Четвертой симфонии, а за счет развития изнутри.

Главная партия I части Пятой симфонии содержит несколько тематических образований, играющих более или менее самостоятельную роль. Ведущая из них принадлежит начальной четырехтактной теме-эпиграфу. Большинство авторов называет ее вступительной. Однако поведение ее сильно отличается от обычного для симфонических вступлений, темы которых, как правило, появляются в дальнейшем лишь на гранях разделов формы: в начале разработки, перед репризой, в коде и т. п. В экспозиции Пятой симфонии эта тема прославляет всю главную партию, появляясь между прочими тематическими элементами и придавая ей строение рондообразного типа. Поэтому, пожалуй, вернее считать ее ядром главной партии.

Двуучленная структура эпиграфа и его динамическая планировка, направленная от forte к piano, близка классической структуре «темы-диалога» (ведущей свое происхождение от увертюры к «Альцесте» Глюка), в которой противопоставлены героико-трагические интонации и интонации жалобы, надличный образ сурового долженствования и образ человеческой слабости, сомнений, скорби<sup>20</sup>. У Шостаковича эта традиционная формула переосмыслена, императивный постулат не звучит голосом неумолимого «рока», а отклик на него — лирической жалобой; отклик этот тоже сурово сдержан и сосредоточен. По сочетанию декламационно-призывных оборотов и маршевого пунктирного ритма, жанровой сложности, по афористической многозначительности эпиграф Пятой симфонии можно сравнить с главной темой I части бетховенской Девятой<sup>21</sup>. Интересно, что палицо и тональное тождество

<sup>20</sup> В. Конеп в книге «Театр и симфония» детально прослеживает генезис такой «темы-диалога», семантику составляющих ее элементов и их эволюцию в симфонизме Бетховена [52].

<sup>21</sup> Г. Орджоникидзе прямо сравнивает их: «...думается, что эта тема Шостаковича, одна из самых вдохновенных и самобытнейших мелодий симфонической литературы, ведет свою родословную от того варианта главной темы бетховенской Девятой, который прозвучал в кульминации разработки (об этом свидетельствует не только близость их эмоционального тонуca, родственность изломанных, скачкообразных линий, но и их разработочно-полифонический, диалогический тип изложения)» [76].

25  
 всегда существенный для Шостаковича момент ассоциативной переклички (кстати, в d-moll написана и увертюра «Альцесты!»). Контраст между двумя элементами эпиграфа сглажен идентичностью регистров и тембров — носителей обоих мотивов, а также краткостью пезуры; второй элемент возникает как непосредственное продолжение первого. Второй мотив — звено, соединяющее эпиграф с новой темой; в нем уже был заключен оттенок рефлексии, а новая тема воплощает сумрачное философское раздумье. Первый мотив оставил след в настойчивой ритмической пульсации сопровождения новой темы (кварта у низких струнных). (Любопытно, что кварта, в дальнейшем получающая в драматургии симфонии значение лейтинтонации, подготовлена именно избеганием этого интервала в эпиграфе, где последовательно фигурируют малая секста — классическая интонация вопроса, — квинта, малая терция, большая и малая секунда и прима.) Второй же мотив непосредственно поглощен мелодией первых скрипок:



Это — та тема, которую определяли как «гамлетовскую», «фаустианскую», о тревожной неустойчивости которой писали многие авторы<sup>22</sup>. Действительно, ее контуры изломаны и смутно-неопределенны, плавная, тоскливо-созерцательная начальная фраза сменяется нервным броском вверх, мелодия снова цепенеет и снова рвется вверх, трудно, судорожными малосекундовыми толчками завоевывая пространство. Но как только мелодия достигает звука, к которому она стремилась — с третьей октавы, — ее вытесняет появление темы-эпиграфа. Тема-эпиграф почти утратила здесь свой императивный характер, она звучит тихо, однако проводится целиком и замыкает «рефлектирующую» тему, будто резюмируя высказанное.

Смысл противопоставления эпиграфа и темы мучительных раздумий — антитеза стоицизма и скептицизма. Можно сказать, что это одна из основ этико-философской концепции Пятой симфонии.

<sup>22</sup> Образ Гамлета давно стал всеобъемлющим олицетворением рефлексии, и потому определение этой темы как «гамлетовской» вполне правомерно.

Стоицизм здесь, в Пятой симфонии, впервые выдвинут Шостаковичем как некая руководящая идея, и впервые найдены средства ее воплощения, естественно воспринятые от искусства Баха и Бетховена. В дальнейшем Шостакович дает различные варианты подобной антитезы, но семантика образов долженствования и нравственной опоры, как правило, восходит к тем же источникам, хотя постепенно начнет все больше и больше превалировать мудро-очищенное «баховское», а не «бетховенское», действительно-героическое.


Третья по порядку тема (цифра 3) — самая протяженная; по сути дела, ее развитие образует стадию микроразработки внутри экспозиции. Как и предыдущая, она неустойчива и двойственна и так же, как и та, вытекает из эпиграфа, причем второй его мотив становится для нее исходным. Это типичная тема-процесс, передающая непрерывное движение мысли, рождение новых, производных идейно-эмоциональных «тезисов». Поначалу она углубляет состояние рефлексии, печальной созерцательности. Но по мере развертывания в ней накапливаются свойства прямо противоположные — мужественная решимость, величавость. Она подводит к мощной волеутверждающей (кульминации) (обрамленной проведениями темы-эпиграфа).

Роль импульса, которую для предыдущей темы играла кварта, в этом разделе играет восходящая октава, но уже на правах мелодического ядра, а не ритмического толчка сопровождения. Октава сперва «пробуется» в зачине мелодии и заполняется ступенчатым нисхождением (заимствованным из второго элемента эпиграфа), затем — на кульминации (цифра 7) — обособляется, становясь решительным возгласом, повторения которого придают музыке героическую уверенность, размашистость. В новом, чисто лирическом аспекте октава будет претворена побочной партией, а в героическом — предыктом к репризе части.

Кварта же получает обратное эмоционально-смысловое воплощение в мотиве, сначала появляющемся мимолетно, в виде «спутника» третьей темы (один такт после цифры 5), но чрезвычайно важного в дальнейшем для разработки репризы и коды. Печально-вопросительная кварта  $d - a$ , заключающая гаммообразный ход, напоминает об аналогичной кварте в конце I части Четвертой симфонии.

Какова конструктивная функция этой третьей темы в экспозиции сонатного аллегро Пятой симфонии? По материалу она всецело принадлежит к сфере главной партии, являясь ее логическим продолжением и завершением. В то же время в ней происходит подготовка побочной, следовательно, она выполняет назначение связующей партии.

ш.п. подгот. п.

Подготовка эта двойкая. Во-первых, без волевой кульминации, которой заканчивается развертывание данной темы, не был бы таким впечатляющим и ярким контраст со спокойным, одухотворенным лиризмом побочной; вспышка «действия» оттеняет возвышенную мечтательность нового образа. Во-вторых, как это часто бывает у Шостаковича, интонационная подготовка осуществляется в недрах контрастирующего образа. Помимо октавных ходов мелодии усвоен и другой чрезвычайно важный выразительный элемент — ритм , который возник еще в последнем такте темы-эпиграфа и, минуя «гамлетовскую» тему, был подхвачен следующей, где постепенно приобрел более определенный смысл настойчивого напоминания, более концентрированную энергию:



Изложение и тембровая окраска темы, казалось бы, сближают ее с категорией распространенных в симфонизме романсно-лирических побочных партий. Однако интонационный состав ее глубоко специфичен: широкая, вовсе не песенная, а сугубо инструментальная интервалика, полное отсутствие «чувствительных» оборотов, пустые квартовые и квинтовые шаги мелодии сообщают теме — в данном контексте — неземную чистоту и хрупкость; избегание мягких, распевных интонаций устранивает самую возможность крена к чувствительной лирике, от романсовости остался лишь тонкий жанровый «намек» в виде фактуры аккомпанемента. Интересно, что эта мелодия имеет черты родства с побочной партией финала симфонии, ярко активной, героической темой солирующей трубы (см. нотный пример 41), причем как раз в последней широкие интервальные ходы заполняются, рисунок более плавный. Так возникает встречный обмен жанровыми признаками

между образами лирическими и героическими, знакомый еще Бетховену: по наблюдению Л. Мазеля, «средствами лирики у Бетховена часто служат средства героики, но использованные со стороны иных их возможностей, и сама лирика некоторых его медленных тем по существу есть лишь другая сторона его героики» [64, 37].

Пожалуй, другая, менее опосредствованная и обобщенная лирика была бы чужеродной в I части Пятой симфонии. И в будущих своих философских драмах, например в I части Восьмой симфонии, Шостакович обратится к подобному же типу лирики; она отвечает индивидуальным особенностям его творческой натуры, в то же время отвечая характерной для большого искусства наших дней тенденции к интеллектуализации лирики. 11

Побочная партия обладает несравненно большей эмоциональной уравновешенностью, цельностью, нежели главная, поэтому и композиционное строение ее является не столь текучим, процессуальным, а относительно простым, закругленным. Она написана в трехчастной форме. Но трактовка трехчастной формы в известной степени отражает общие закономерности развития, присущие Пятой симфонии. Середина сперва углубляет настроение светлого покоя, перенося слушателя в атмосферу идиллического пейзажа<sup>23</sup>; затем в ней происходит мимолетный прорыв волевой интонации-возгласа, родившейся в главной партии (ср. такты 5—6 после цифры 4 и такты 5—6 после цифры 14), после чего колорит затемняется, пасторальный мотив, как бы блуждая, спускается в низкий сумеречный регистр. Реприза сильно сокращена, начало ее сдвинуто в *h-moll*, мелодия от светлого тембра скрипок передана матовому тембру альтов.

В сущности, реприза побочной (вместе со средним эпизодом) замещает отсутствующую заключительную партию, соединяя экспозицию с разработкой, то есть, аналогично третьей теме главной партии, несет двойную функцию в драматургии I части. Прочность сцепления всех разделов формы в Пятой симфонии очень велика. И начало разработки — один из острейших контрастных моментов всей I части — интонационно связано с окончанием экспозиции.

<sup>23</sup> В отличие от побочной партии I части Седьмой симфонии, определенно родственной этому эпизоду по используемым выразительным средствам (фактура, тембровый колорит, чередование мягких хоральных аккордов с наигрышами деревянных, даже покачивающийся «колыбельный» аккомпанемент — в цифре 12), здесь нейзажность возникает лишь как некая дополнительная ассоциация, мимоходом затрагиваемая мыслью; основной же лирико-возвышенный образ чужд прямой «живописности», свойственной побочной теме Седьмой симфонии.

Нить соединения — остигательный мотив басов, образовавшийся еще в среднем эпизоде побочной партии, сперва в фактуре аккомпанемента (цифра 12 — там он был «колыбельным»), а потом распетый в пасторальном наигрыше флейты и превратившийся в небольшое послесловие альтов, как бы вытекающее из репризы побочной (см. 5 тактов перед цифрой 17), которым и заканчивается экспозиция. А зловещая мелодия четырех валторн представляет собой перевоплощение «гамлетовской» темы главной партии.

Разработка I части Пятой симфонии очень велика по размерам и вместе с тем отличается редкостным единством дыхания. Это ее свойство поражает еще больше, если вспомнить о разработке I части Четвертой, в которой господствовал принцип «калейдоскопа», нанизывания контрастных «характерных вариаций». В Пятой симфонии она развивается сплошным потоком, поглощая и переплавляя тематический материал экспозиции, создавая один, постепенно вырастающий до огромных масштабов образ угрожающего, воинственного шествия, титанической схватки.

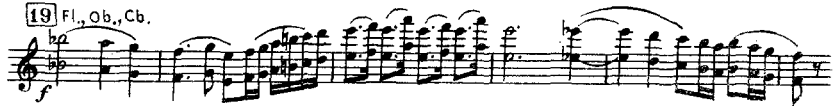
В разработке взаимодействуют тенденции, вообще характерные для драматургии Пятой симфонии: к слитности, непрерывности развития и к непрестанному обновлению интонационного материала. Будучи монолитной, разработка в то же время состоит из ряда внутренних подразделов, достаточно четко отграниченных в фактурно-тематическом и в темповом отношении. Их можно насчитать пять, причем окончание пятого, канонического, раздела служит уже предыктом к репризе. В первом разделе (с цифры 17 по 19) властвует упомянутая зловещая тема четырех валторн.

Второй, poco animato (с цифры 19 по 22), кроме начального оборота «рефлектирующей» темы, активно разрабатывает два других элемента из главной партии: гаммообразный мотив, заканчивающийся вопросительно повисающей квартой, и мотив, построенный на нисходящих секундовых опеваниях, — вариант второго мотива

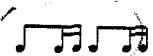
темы-эпиграфа: *(Гамма)*

34 Poco animato

[19] Fl., Ob., Cb.



Этот раздел дает как бы энергичную реакцию на первый раздел, реакцию борьбы. Третий — Allegro non troppo (с цифры 22 по 27; примечательно, что вместе с темпом возрастает и громкость звучания, и протяженность разделов) — продолжает развивать тематические элементы из главной партии. Но он обогащается преобразованными интонациями побочной темы и суровыми, капо-

нически имитируемыми интонациями возгласа из темы-эпиграфа. Здесь впервые возникает — в уменьшении длительностей — и ритм сопровождения побочной партии: , сохраняе-

мый до переломного момента разработки. И, наконец, на кульминации этого раздела в виде двухголосного канона деревянных и струнных появляется грозная тема — трансформация все той же бывшей «гамлетовской» темы, которая в начале разработки зловеще звучала у унисона валторн.

В следующем, четвертом, разделе (с цифры 27, Poco sostenuto) «гамлетовская» тема получит новый, на сей раз жанрово-конкретный облик грубого, всесокрушающего марша. Многие исследователи указывали, что этот эпизод открывает вереницу гротескных, зловеще-автоматизированных маршей последующих симфоний — Седьмой, Восьмой, Одиннадцатой. Действительно, такой разоблачительной остроты и выпуклости музыка Шостаковича в этом плане еще не достигала, хотя сам образ преемственно связан со многими «агрессивными» образами раннего Шостаковича, начиная с разработки II части Первой симфонии.

Примечательная особенность данного эпизода — его сложная психологическая опосредствованность, происхождение от рефлектирующей «темы-оборота» из главной партии, а также включение «борющихся», противостоящих основному образу смысловых элементов: интонаций из темы-эпиграфа и побочной партии, ярко и мужественно звучащих у меди. Так, еще внутри марша готовится момент перелома (цифра 32) — героический двойной канон, где вся масса деревянных и струнных инструментов имитирует волевой мотив темы-эпиграфа, а медные — побочную тему. В конце канонического раздела, в момент собственно преддыкта к репризе, воскресает и настойчиво утверждается волевой октавный ход, который в свое время окреп и наполнился выразительностью на кульминации главной партии в экспозиции (цифра 7). И вот на гребне самого высокого подъема, когда окончательно стерлось воспоминание о вторжении недоброй, бесчеловечной силы, в могучем унисоне tutti в торжественно замедленном темпе вступает реприза (Largamente, цифра 36).

Реприза сразу начинается с третьей, последней, темы главной партии, минуя тему-эпиграф, выразительные возможности которой были так интенсивно использованы в преддыктовом разделе — героическом каноне, и «рефлектирующую» тему. Опускание последней продиктовано железной логикой драматургического развития: коль скоро обнажилась ее злая, агрессивная суть, она полностью вытесняется после победы положительных образов.

А третья тема главной партии тут словно сбросила с себя гнет сомнений, неуверенности, переродилась в патетический речитатив, льющийся широко, свободно и страстно, как проповедь добра, справедливости, непреложности морального долга. Вслед за патетическим речитативом на остиноматном ритме побочной темы звучит — но уже в обращенном виде (что несколько ослабляет его властную, суровую призывность) первый мотив темы-эпиграфа, а потом, в солнечной тональности D-dur — и сама побочная партия, притихшая и просветленная.

В классическом симфонизме героико-трагедийного и лирико-психологического плана сложился тип резюмирующих код, в которых находит свое суммарное, итоговое выражение драматический конфликт сонатного аллегро. Шостакович в I части Пятой симфонии создает тип коды, близкий коде I части Шестой симфонии Чайковского и многим кодам Малера и Бартока, — коды заступающей, растворяющей драматическое напряжение.

У флейты соло в нижнем регистре таинственно и вопросительно звучит обращенная «гамлетовская» тема; у рисоло, а затем у засурдиненной скрипки соло — гаммообразный мотив с повисающей квартой (из третьей темы главной партии); виолончели и контрабасы в последний раз напоминают тему-эпиграф, однако главенствует здесь именно гаммообразный «прощальный» мотив. Скреплена кода приглушенным настойчиво пульсирующим аккомпанементом низких засурдиненных струнных — квартовая переключка, знакомая уже по началу части (как тут не вспомнить о квартовой остиноматной переключке коды финала Четвертой симфонии!), которая под конец сменяется мерным биением восьмых. Все застывает, только трубы и литавры *pianissimo* несколько раз многозначительно повторяют интонацию кварты *a — d*, и челеста отвечает им призрачно звенящими хроматическими гаммами, устремленными ввысь, к тоническому звуку (d).

Критики справедливо отмечали, что этой кодой композитор как бы отодвигает развязку конфликта, и слышали в ней предгрозовое затишье, настороженную неподвижность ожидания. Но существенно и другое. Отстраняя драматическое действие, переводя повествование в возвышенную лирико-философскую плоскость, внося дух катарсиса, очищения, кода I части играет в цикле симфонии двойную роль: она и предваряет образный строй III части, Largo, и контрастно оттеняет «внешний», жанрово-бытовой круг образов II части, Скерцо.

Где же находится главная, решающая кульминация I части Пятой симфонии? В эпизоде ли грозного шествия злой силы (маршеобразное *Poco sostenuto*), в последующий ли момент напряженного столкновения сил (героический двойной канон) или в речи-

тативном провозглашении начала репризы? Представляется, что наиболее убедительный ответ на этот вопрос дает Л. Мазель, который вводит понятие «кульминационной зоны» и разграничивает две ее фазы. Прообраз подобной трактовки формы Л. Мазель обнаруживает в аллегро Шестой симфонии Чайковского. «Описанная новая композиционная черта Шестой симфонии получила продолжение в советской музыке: в развернутых первых частях симфоний Шостаковича (Пятой, Седьмой, Восьмой) имеется, как и в Шестой симфонии Чайковского, широкая кульминационная зона, в которой находятся в близком соседстве две кульминации, причем первая из них служит как бы кульминацией самого драматического действия, а вторая — логически-смысловой кульминацией, реакцией человека на происходящее» [61, 74]. Очевидно, к кульминации открытого драматического действия следует отнести два последних раздела разработки, к кульминации «логически-смысловой», психологической — начало репризы, здесь (как и во многих дальнейших симфонических произведениях Шостаковича) как бы непосредственно выливающееся из вершины разработки.

В расширении и драматургическом усложнении кульминационного раздела Мазель видит и причину, по которой кода в известной мере освобождается от своей обычной «резюмирующей» функции. Таким образом, некоторая недосказанность заключения I части объясняется способом выявления драматического конфликта и общим складом замысла симфонии.

Скерцо Пятой симфонии (Allegretto, a-moll) стоит несколько особняком среди аналогичных частей зрелых симфоний Шостаковича. Обычно свойственный им глубокий лирико-психологический подтекст здесь почти не ощущается. Напротив, здесь во всеоружии выступает Шостакович — неистощимый юморист, каким он сложился в лучших образцах своей театральной, балетной и киномузыки. Разумеется, не следует это понимать буквально. Авторское отношение к изображаемому постоянно присутствует и в жанрово-бытовых зарисовках Скерцо, оно определяет характерную для него оригинальную смесь буйной веселости, простодушного лиризма и иронии. Да и сама жанровость получает тут поэтически условное, обобщенное преломление.

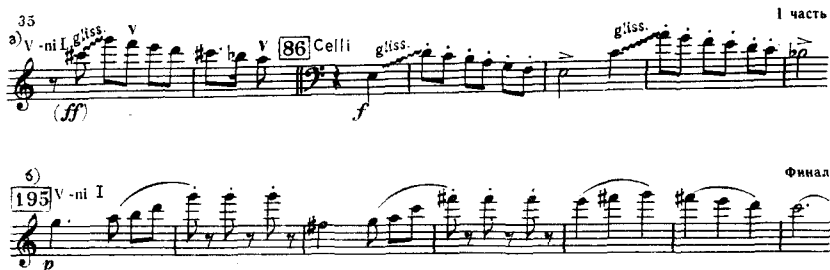
Исключительная жизнерадостность, безоблачность, броская, лапидарная простота Скерцо — качества довольно редкие для целых частей крупных инструментальных и симфонических циклов Шостаковича, — очевидно, обусловлены как необходимостью дать полную эмоциональную разрядку, переключение после напряжен-

нейшей I части, так и яркой оптимистичностью общего замысла Пятой симфонии, ее конечного вывода. Это Скерцо может быть сопоставлено, пожалуй, лишь со Скерцо из Фортепианного квинтета и в меньшей степени — Скерцо из Трио. В симфониях, хронологически примыкающих к Пятой — в Четвертой и Шестой, — вторые части по своему духу соответствуют скорее традиции фантастических скерцо, нежели жанрово-бытовых, сочно-изобразительных, «объективирующих». Интересно, что интонации, предвещающие Скерцо Пятой, в Четвертой симфонии возникают в крайних частях: в разработке I части (последний, вальсообразно-скерцовый эпизод) и в «карнавальных» эпизодах финала (инфантильные полька и вальс)<sup>24</sup>. Но там они возникают как мимолетные вторжения образов беспечного и бездумного внешнего мира, а в Скерцо Пятой становятся материалом создания развернутой картины, освещенной ласковой, сочувственной улыбкой автора-наблюдателя.

3х Скерцо написано в сложной трехчастной форме, очень четкой и конструктивно уравновешенной, наподобие распространенных в танцевальной музыке форм со сменяющимися друг друга эпизодами, коленами танца. И действительно, танцевальность пронизывает всю часть, хотя прямолинейных ассоциаций с бытовыми современными танцевальными жанрами оно не содержит. Резвый и легкомысленный «ответ» первой темы (солируют кларнет in Es и фаготы в высоком регистре) отдаленно напоминает старинный классический менуэт.

Вторая тема, с-молл'ная, которая с конструктивной точки зрения служит завершением всего начального периода, но в то же время своей бурной темпераментностью образно контрастирует с первой темой, — это нечто вроде эстрадно стилизованного испанского танца, подчеркнуто нарядно оркестрованного. За ней сле-

<sup>24</sup> Приведем наиболее характерные из этих интонационных предвестников:



дует еще более праздничная фанфарно-ликующая тема четырех валторн в f-moll. Можно ли сказать, что она сочинена в духе лендлера? Да, бесспорно, и вообще в Скерцо заметна преемственность от соответствующей линии немецко-австрийского симфонизма, воспринятая Шостаковичем через Малера. Однако Шостакович (и в этом он поступает аналогично Малеру, хотя идет дальше него в смысле осовременивания и индивидуализации языка) заостряет простодушную наивность старинного народного танца, сочетает с типичными для него признаками новые, ему чуждые, — воинственные трели малого барабана, тяжелую, почти маршевую поступь, лихие взвизгивания деревянных духовых инструментов и скрипок. Вторая и третья темы повторяются в слегка измененной оркестровке, замыкая весь первый раздел Скерцо.

Тема среднего эпизода, трио, у разных авторов вызвала довольно разные образно-наглядные ассоциации. И, вероятно, все они в какой-то степени правомерны. Тема трио похожа и на песенку из числа тех, что мальчишки насвистывают на улицах, и на пьеску типа шутиливой серенады, исполняемой маленьким любительским ансамблем, и отчасти — на темы юмористических народно-жанровых финалов симфоний Гайдна и Моцарта и некоторых бетховенских скрипичных сонат (здесь опять «веет венским духом»!); в то же время ее движение воспроизводит формулу вальса. Своим камерным, интимным складом трио противостоит более «массовой», «многолюдной» стихии крайних разделов Скерцо. Главный герой здесь — скрипка, затем флейта, солирующие на легчайшем аккомпанементе арфы и струнных.

В дальнейшем камерность изложения нарушается, вводится еще один тематический элемент бодрого и энергичного характера (цифра 61). Это связка, переход к репризе. В репризе все темы следуют своим прежним порядком. Только в коде совсем коротенькой, но возведенной внушительными ударами литавр, вдруг возникает нечто новое: гобой соло, заводящий «песенку» из трио, будто сбивается, вместо мажора попадает в минор (мелодия гармонизована уже не в C-dur, а в a-moll), и прежде веселый мотив становится жалобным, неуверенным, робким. Но это внезапно пробежавшее облачко тут же рассеивается ослепительной громозвучной концовкой.

Как уже упоминалось, Скерцо (вопреки первоначально сложившемуся мнению) имеет интонационные связи с I частью. Правда, связь прямая, открытая исчерпывается воспроизведением оборотов третьей темы главной партии в ответе деревянных духовых инструментов из первой темы Скерцо. Но в Скерцо очень активно и в разных вариантах разрабатывается лейтритм I части. В первой теме Скерцо он представлен сопутствующим мотивом

валторн в виде  $\text{♪} \quad \text{♪} | \quad \text{♪} \quad \text{♪}$ , чтобы быть подхваченным и

развитым в теме четырех валторн до  $\text{♪} | \text{♪} \quad \text{♪} | \text{♪} \quad \text{♪} \quad \text{♪} |$ , а по-

том в трио превратиться в  $\text{♪} | \text{♪} \quad \text{♪} \text{ ♯ } \text{♪} | \text{♪} \quad \text{♪} \text{ ♯ } |$ . Равно и гам-

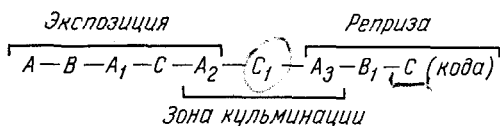
3) мообразные пассажи в диапазоне октавы и ноны, играющие столь заметную роль в Скерцо (то как таковые, то в виде задорных глissандо), в конечном счете ведут свое происхождение от аналогичного мотива из I части, который служит весьма важным выразительным элементом экспозиции, разработки и особенно коды. Общность таких характерных деталей придает необычайную упругость конструкции цикла Пятой симфонии.

Глубокое философское раздумье, суровая благоговейная сосредоточенность, просветленная печаль и горячая лирическая исповедь — все эти оттенки состояний вмещает в себя Largo Пятой симфонии. Никогда еще, пожалуй, в искусстве Шостаковича лирика не достигала такой высокой и одухотворенной красоты, да и немногие страницы мировой симфонической литературы вообще могут соперничать с этим Largo по искренности и захватывающей проникновенности.

Если Скерцо отразило качественно новый взгляд художника на внешний мир, жизнерадостное приятие этого мира, то Largo дает принципиально новое для драматургии Шостаковича, целостное, развернутое крупным планом воплощение нравственно прекрасного начала. И если в Скерцо отстранены тревожные сомнения и трагические вопросы бытия, то в Largo отстраняется все преходящее, поверхностное. Освободившись от плена рефлексии, мысль ищет опоры в вечных духовных ценностях, в очищенном самоуглублении. Так, Largo на более высоком уровне продолжает идею репризы и коды I части, подготавливая оптимистический вывод финала. Тем самым третья часть приобретает роль подлинного центра драмы, решающего ее исход, и именно благодаря «катарсическому» смыслу и характеру Largo становится возможным противопоставление мужественного, активного, жизнеутверждающего финала трем предшествующим частям.

Форма Largo не поддается простому однозначному определению, это форма необычайно гибкая, слитная, текучая. Одни авторы акцентируют в ней элементы сонатности (Л. Мазель: «форма, близкая сонате без разработки»), другие (В. Протопопов и Н. Ту-манина) указывают, что она сочетает в себе сонатность с вари-

ционностью, рассредоточенным вариационным циклом. Изображенная схематически, она выглядит и как подобие рондообразной:



Можно считать, что в Largo взаимодействуют разные композиционно-драматургические закономерности при господстве тенденции к сквозному вариационному обогащению главного образа.

Проведения темы-рефрена А подвергаются тональному и мелодико-ритмическому варьированию, в них осуществляется непрерывное развитие. В отличие от рефрена, эпизоды мелодически неприкосновенны, они лишь сдвигаются тонально, меняют свою тембровую и динамическую окраску и варьируются только в моменты перехода к теме А. Обширная кульминационная зона служит результатом не острого столкновения образов, но их драматизации, раскрытия заложенных в них внутренних возможностей.

Тема-рефрен в певучем *divisi* струнных звучит как пение невидимого хора, сдержанное и в то же время трепетное. Здесь в обилии растворены интонации, типичные для русской народной протяжной песни: типичны и непринужденная подголосочность фактуры и независимость движения мелодии от строгих метрических рамок:



Новый мотив, кристаллизующийся в конце темы-рефрена, закрепляет настроение торжественной сосредоточенности. В нем,

как в темах баховских фуг или в мелодиях знаменного распева, сконцентрирована огромная обобщенная выразительность, внутренний запас воли (см. нотный пример 38).

Обе эпизодические темы — В и С — носят гораздо более «личный», лирический характер. Это подчеркивается прежде всего их фактурой — уже не «коллективно-хоровой», полифонической, а гомофонной. Первая тема имеет чисто романсовое изложение (флейта соло, а затем дуэт флейт на фоне переливов арфы); второй, печальной и «одинокой» теме гобой поначалу аккомпанирует только чуть слышное тремоло скрипок (в высоком регистре, *pp*). Если флейтовая тема ассоциируется с образом грустного лирического романа преимущественно благодаря своему оформлению, то гобойная непосредственно впитывает в себя песенные, романсовые и ариозно-декламационные интонации:

37 [84] [Poco più mosso]

Ob. Solo



Любопытно, что именно вторая тема — лиричнейшая из двух — появляется в момент кульминации после того, как развитие темы-рефрена ( $A_2$ ) создало огромное нагнетание экспрессии, будто непреклонное требование «объективного» нравственного долга вызывает бурный взрыв субъективного чувства и затем смирляет его. Несмотря на все различие между смысловым положением и способом подготовки кульминации в Largo и в I части симфонии, можно заметить между ними одну общую черту: как здесь, так и там кульминация содержит два раздела, две фазы — поступат и отклик на него.

Реприза темы С и представляет собой подобный отклик, реакцию — иную, чем в I части, в силу иной концепции и образного содержания Largo. (Ведь в противовес I части, конфликт которой, условно говоря, может быть обозначен как конфликт добра и зла, положительного и отрицательного начал, в Largo, столь же условно определяя, мы находим сопоставление долга и чувства.) Как и в I части, следующий за кульминацией раздел служит неким послесловием, он сильно сжат, его динамическая кривая быстро идет вниз, к полному затуханию звучности. Во многом сходна и тембровая окраска обеих код, главенствующая роль струнных, челесты и арфы. Но кода I части была омрачена приглушенными сигналами труб и литавр, а кода Largo, примиренная и возвышенная, уже не омрачена ничем.

## Ярчайшее мелодическое зерно Largo — «баховский» мотив:



Этот мотив, подобно стержню, пронизывает и объединяет всю композицию части. Он ведет свое происхождение от попевки, секвенцируемой во втором мотиве темы-эпиграфа I части — той самой попевки, которая затем проникла во вторую и третью темы главной партии. Вспомним, кстати, что именно она возникла на гребне кульминации в начале репризы I части. Этим подтверждается ее исключительная образная значимость.

Но Largo — новый этап симфонического действия, и прямому перенесению образа, хотя бы и значительнейшего, здесь нет места. В I части этот тематический элемент сочетал в себе внутренне противоречивые тенденции: характер мужественной непреклонности и рефлексии, неустойчивость. В Largo же непреклонная воля, твердость духа соединена с мудрым спокойствием. Поэтому интонационная ячейка, заимствованная из I части, здесь укрупняется. Она неторопливо распета, четырехкратное повторение исходного звука придает ей и большую вескость, и большую размашистость. Но если вслушаться, то оказывается, что веский расширенный за-такт «баховского» мотива опять-таки не заново найден, а преобразует заключение все той же темы-эпиграфа I части, с его раздумчивым — тоже четырехкратным, хотя и в другом ритме — повторением квинтового звука тональности (еще через один такт квинтовый звук — а — станет исходным звуком «гамлетовской» темы). А ритм «баховского» мотива  $\frac{3}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{3}{4}$  |  $\frac{3}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{3}{4}$  | есть

вариант лейтформулы, проходящей через всю симфонию. Короче говоря, в этом мотиве налицо сцепление элементов эпиграфа, взятых как бы в обратном порядке (см. такты 3 и 4 от начала I части).

Но развивается этот мотив, получивший в Largo вторую жизнь, совершенно иначе: он уже не сползает вниз по ступеням лада, как в I части, а, наоборот, секвенцируется на терцию (в начале Largo) или увеличенную секунду вверх в драматической кульминации части, где он утверждается настойчиво и властно. Этот момент далеко не случаен и отражает новое психологическое содержание образа.

Но и среди прочего тематического материала Largo «баховский» мотив — не чужой. Он как бы изливается из первого звена

темы А и служит ее естественным продолжением. Ведь одна из ключевых попевок хорально-подголосочного раздела аналогична ядру «баховского» мотива, только там она звучит в обращенном виде (см. такты 2—3 примера 36). Тожественность ясно обнаруживается перед появлением гобойной темы С (цифра 83). Да и вообще трудно сказать, которое из звеньев темы А здесь фигурирует. По зачину это «баховский» мотив, но уже во втором такте он начинает вести себя, как мелодия «хорала»: опеваётся восходящая, а не нисходящая секундовая интонация и не на второй, а на первой доле такта:



Очень важен и тематический элемент, возникающий как развитие «баховского» мотива на кульминации (четыре такта до цифры 90). Л. Мазель называет его оборотом, «характерным для русской песенной мелодики», и подчеркивает, что «экспрессия этого оборота народного типа необычайно обострена композитором» [62, 50].

Однако по отношению ко всему разделу темы-рефрена, куда входит как составная часть и «баховский» мотив, этот новый оборот является в значительной степени итоговым, синтезирующим. В рефрене как бы последовательно испытывается выразительность восходящей квартовой интонации и ее плавных мелодических опеваний. Вторая и особенно третья темы Largo углубляют выразительность квартовой интонации в лирическом плане; в этих разделах преобладает не восходящая, волевая, а мягко ниспадающая «романсовая» кварта.

Легко улавливаемая слухом интонационная общность флейтовой темы (В) и «гамлетовской» темы I части отмечалась многими авторами. Общность эта подчеркнута звуковысотным совпадением: обе темы начинаются со звука *a* и спускаются к звуку *d*, причем в обеих особую выразительную роль играет звук *es*, хотя ладовая принадлежность тем неодинакова. В теме из I части нисходящий звукоряд *a — g — f — es — d* трактуется как фригийский *d-moll* (в дальнейшем развитии темы возникает и лад тон-полутон); для сгущенно-трагических образов музыки Шостаковича типично появление в этой теме (см. нотный пример 32) интервала уменьшенной октавы *d — des*, создающего обостренные тяготения. Флейтовая тема звучит в пониженном фригийском *h-moll*, и звук *es* становится пониженной IV ступенью. По-

добное углубление минорности в Largo — минорны все его темы, причем все они, даже мягко-эолийские, поначалу первая и третья, тяготеют к постепенному усложнению, наполнению альтерированными ступенями, — создает особенно выпуклый контраст после яркой мажорности, преобладавшей в Скерцо.

Общепризнано, что искусство Шостаковича в образах высокой лирики по своему внутреннему строю перекликается с искусством Баха. Именно такова лирика медленной части Пятой симфонии. В ней использованы и типичные для Баха (и его времени) приемы строгой имитации — но в сочетании с русской свободной подголосочностью. Largo Пятой представляет собой великолепный образец индивидуального, национально-самобытного преломления полифонических принципов.

Largo Пятой — значительнейший этап кристаллизации тех необычайно выпуклых народно-песенных оборотов, которые органически войдут в ткань обеих тем финала и очень заметно скажутся на различии тематического состава финала и I части. Если для I части в целом типичен тематизм чисто инструментального склада, интонации блуждающие, неустойчивые, то для финала типична тесная, открытая связь с жанрами песни и марша, интонационная лапидарность. Сама эта жанровая природа финала не раз отмечалась. Однако почти не рассмотрен вопрос о том, что материал, приобретающий в финале жанровое наклонение, исподволь накапливается в предыдущих частях, и прежде всего — в Largo.

Финал — открытое, «действенное разрешение коллизий» Пятой симфонии (Л. Мазель). Этим обусловлена неконтрастность главной и побочной партий, общий для них энергичный, наступательный характер, который господствует на протяжении всей экспозиции. Отсюда и скорый, размашистый темп движения (Allegro non troppo), и огромная роль звонких тембров меди, лишь эпизодически участвовавшей в I части и Скерцо и полностью выключенной в Largo.

Экспозиция утверждает образ героического шествия, мощного и неудержимого, — образ этически прямо противоположный «злому шествию» из разработки I части. И любопытно, что, перенося центр активного действия в экспозицию финала, композитор делает его средний раздел (Poco animato), формально занимающий место разработки, средоточием мысли, задушевно-лирических переживаний, последним «личным» откликом на все события, разорванные в цикле. Это скорее эпизод, собственно разработочные приемы здесь слабо выражены, а материал воспринимается почти как новый, независимый от экспозиции. Зато разработочность ин-

тенсивно внедряется в экспозицию главной партии, короткая и необычайно мускулистая тема которой заключает в себе огромные потенции к развитию. А начинается финал (после коды Largo, тающей в нежных флажолетах арфы и тишайшем хоральном аккорде засурдиненных струнных *divisi*) с громкого, в пронзительных трелях аккорда всей массы духовых инструментов, чтобы сразу, на кварте *a — d*, выбиваемой литаврами, трубы и тромбоны *fortissimo* возгласили главную тему:

40 Allegro non troppo

The musical score shows the beginning of the 'Allegro non troppo' section. It starts with a piano introduction (measures 97-100) featuring arpeggiated chords in the left hand and a melodic line in the right hand. The main theme begins with a powerful four-measure chordal motif in the woodwinds and brass, marked 'ff' (fortissimo). The tempo is 'Allegro non troppo'.

Оглушительные доминантово-тонические аккорды *tutti* (каденционно дополняя первый четырехтакт, они одновременно служат зачином второго предложения, повторяющим начало первого на более высоком динамическом уровне) — штрих очень характерный, они звучат с лапидарностью музыки улиц и площадей, с простотой и энергией героических, «массовых» образов Бетховена, типа финала Пятой симфонии. Да и вся тема Шостаковича сродни Бетховену. Однако она логически выведена из интонационного материала предшествующих частей. Волевой квартовый зачин *a — d* происходит из I части (в Largo кварта закрепилась в нисходящем варианте, стала мягкой и печальной, но это ее лирическое перевоплощение было намечено в третьей теме главной партии I части, а кода I части как бы сталкивала оба противоположных вида лейтинтонации). Заключительный же оборот четырехтакта главной партии финала — своего рода росчерк-концовка — определенно обязан своим происхождением веренице русских народно-песенных кварто-квинтовых попевок Largo, в разных вариантах используемых всеми тремя его темами. Точно такой оборот мы

встречаем, например, в гобойной теме (см. такты 5 и 6 потного примера 37), хотя в финале благодаря скорому темпу и всему контексту он приобрел иную, мужественно-решительную выразительность. Кстати, этот оборот, наряду с «волевой» квартой, усваивается и побочной партией финала; в тактах 4—7 побочной партии он мелодически варьируется, заполняется плавными ступенными ходами, оттеняющими шаг на квинту вниз:



Но вернемся ненадолго вспять, к перипетиям главной темы. Ее развитие выливается в крупный раздел, обогащаемый все новыми и новыми ритмоинтонациями, но построенный по типу разработки: с непрерывным убыстрением темпа, тональным модулированием, сменами фактуры и ритма, вычленением, секвенцированием и полифонической имитацией мотивов. Фрагмент между цифрами 98—100 образует как бы середину главной партии, цифры 100—101 — репризу, с цифры 102 изложение приобретает уже совершенно разработочный характер.

На этом буйном потоке, в волнах терцовых параллелизмов деревянных и струнных выплывает горделивая мелодия трубы — побочная партия (цифра 108). На первых порах она воспринимается как продолжение развития главной темы. Чтобы обрести образную самостоятельность и выпуклость, ей нужна новая, своя фактура. И после многозначительных, готовящих слух к некоему событию фанфар она действительно появляется обновленной, гимнически-торжественной и светлой, *forte-fortissimo*, у унисона высоких струнных и деревянных, на прочных басовых педалях A-dur, с озаряющим ее изнутри, в среднем пласте, звонким и плотным колышущимся остинато труб (цифра 110).

Резкий уменьшенный септаккорд, удар тарелок и тамтама (цифра 111) совсем традиционно-классически «объявляют» о начале разработки, в мрачном каноне медных вступает главная тема (лишившаяся здесь героического квартового затакта). И вдруг все тормозится, застывает на траурных аккордах в мерном ритме

♩ | ♩ ♩ | , хорошо знакомом по I части, причем низ-

кое дерево, медь и струнные интонируют мотив, отчетливо напоминающий о «гамлетовской» теме. Но это суровое, тревожное напоминание скоропреходяще, сразу вслед за ним воцаряются покой и тишина. Кротко и умиротворенно валторна соло поет побочную

н п тему (цифра 112)<sup>25</sup>, из которой естественно, как бы сам собой вытекает следующий раздел — *Roco animato*, лирическая сердцевина финала. *Roco animato* служит своего рода ответом на разработку I части, ответом самоуглубленным и очищенным от драматических противоречий. Не удивительно, что именно здесь обнаруживаются наиболее непосредственные связи с *Largo*, его материалом и эмоциональной атмосферой.

Взволнованная, ариозно-декламационная мелодия скрипок, которая открывала *Roco animato*, перекликается с кульминацией *Largo* (ср. цифры 90 и 113), а ее развитие, тембровая окраска (почти исключительно струнные и деревянные духовые) и напевный подголосочный склад изложения — с медленной частью в целом.

#### 42 *Roco animato*



Интонационный генезис всего этого раздела довольно сложен<sup>26</sup>. В нем сконцентрированы и переплавлены интонации *Largo*, побочной партии финала и даже I части: гаммообразный мотив с повисающей квартой, трансформации которого мелькали в «массовом шествии» главной партии финала (см. такт 1 после цифры 99 и такт 3 до цифры 102), теперь распевается в соло флейты (цифра 115), в подголосках фагота и виолончелей. Из него, вернее, его заключительного оборота (ход на малую секунду и на кварту вниз) вырастает остinato скрипок, вплоть до коды-репризы. Процесс образования остinato совершается буквально на глазах: между цифрами 116 и 117 линии скрытого двухголосия как бы раздвигаются и достигают интервала октавы, чередующейся с прежней малой секундой вниз.

Постепенность завоевания звукового пространства отчетливо

<sup>25</sup> Поведение побочной темы нельзя не сравнить с поведением побочной партии в финале Первой симфонии — тоже «укротительницы» недоброй стихии. Но там все «смены» совершаются с лихорадочной быстротой, и лирический прорыв смят возвращением главной темы.

<sup>26</sup> Некоторые авторы отмечают лишь «растворение» в *Roco animato* интонаций побочной темы финала. Л. Мазель просто называет эту тему разработочного эпизода «новой».

передает трудность и постепенность накопления внутренних сил. Так же медленно и постепенно минор вытесняется мажором.

В цифре 119 появляется почти неузнаваемо трансформированная главная тема, распетая в великолепную по красоте лирическую мелодию и сближенная с певучими оборотами побочной:



Звучат мягкие хоральные аккорды, и музыка, кажется, тает в светлой заоблачной выси. Но дробь малого барабана и литавр возвращает на землю, будит от мечтательного состояния. Отсюда (цифра 121) начинается медленный, неуклонный подъем, постепенное накопление энергии для последнего, решающего усилия. Формально это реприза, слитая с кодой. Главная партия здесь господствует всецело, побочная только раз напомнит о себе торжественным возгласом (цифра 128), но сама главная ритмически вдвое расширена, и в собственно коде (цифра 131), необычайно мощной и величественной, формируется новый ее вариант: начальная интонация — в мажоре ставшая классическим «золотым ходом» — обособляется и звучит дважды подряд<sup>27</sup>. Именно эта призывно-героическая, фанфарная интонация воплощает итоговый тезис симфонии.

Перед нами — последнее, результативное преломление квартовой лейтинтонации, проделавшей воистину большой путь от I части, через Largo, мужественный натиск главной партии финала и «лирический остров» его среднего эпизода — к триумфальной коде.

Итак, можно считать бесспорным, что финал находится на общей, единой линии образно-тематического развития. Подобного единства симфоническая драматургия Шостаковича до Пятой еще не знала.

<sup>27</sup> Традиционная семантика «золотого хода», как известно, связана с его прямым происхождением от фанфары — боевой, охотничьей, парадно-церемониальной. И Малер, например, сохраняет склонность к нему в страницах героических, «массовых», пленерных — сошлемся, например, на I часть Второй симфонии (Cogné в цифрах 3, 7, 9 и т. д.); кстати сказать, с Пятой Шостаковича сходно не только обильное использование «золотого хода», но и сквозная драматургическая роль кварты, квартовости в I части и во всем цикле Второй симфонии Малера.

Отражая новый этап в формировании идейно-художественного мировоззрения композитора, Пятая симфония вместе с тем отражает созревание нового, классически законченного композиционного метода. Две эти стороны — идейная и композиционная — неразрывно связаны, новое содержание потребовало особо стройных, монолитных и крупномасштабных форм.

Избыточность тематического материала Четвертой, перевес контрастности над собственно развитием, подразумевающим наличие главных, исходных тезисов и их неуклонного доказательства, так же типичны для особенностей замысла Четвертой симфонии, как строгая экономия тематизма и последовательное, подлинно симфоническое прораствание и развитие каждого образа — для замысла Пятой.

В Четвертой симфонии возникла особая гибридная форма, тяготеющая к смешению сонатных и вариационных принципов: разработочность активно распространяется на экспозиционные разделы, а в разделах, соответствующих разработкам, формируются малые циклы контрастно-характерных вариаций. В Пятой симфонии принципы сонатности, активно обогащенной, но не затронутой в своей эстетической специфике, оказались наиболее подходящими для выражения замысла.

В Четвертой симфонии мир еще воспринимается как пестрый, многосложный комплекс стихийных явлений, не подвластных разуму и потому грозящих человеку гибелью. В Пятой стихия покорена организующим сознанием.

Перед человеком, разгадавшим законы жизни, понявшим светлую разумность ее цели, открывается возможность — и необходимость — преодоления ее тяжелых, драматических сторон, разрешения пресловутых «вечных вопросов». На этом и зиждется мудрый, гуманный оптимизм Пятой симфонии, не имеющий никаких точек соприкосновения с поверхностным, бездумным, так называемым «казенным» оптимизмом, с покорностью обстоятельствам или их приукрашиванием. Ее монументализм, письмо ее финала сродни стилю многих лучших произведений советского искусства тех лет. Но творение Шостаковича отличается при этом несравненной глубиной и тонкостью психологического анализа.

Гармоническая уравновешенность драматургии Пятой симфонии, классичность средств и общего облика — результат высокого философско-эстетического обобщения явлений окружающей жизни. Лишь поднявшись на такую высоту, художник постигает их причинную связь, внутренние закономерности, ими движущие, и образы действительности отливаются в ряд музыкальных образов, совокупность которых обладает безукоризненной логичностью, пропорциональностью.

## Шестая симфония

...Философия и искусство живут, как природа, как дух человеческий, выражаемые ими, живут, вечно изменяясь и обновляясь.

В. Белинский

Шестая, как известно, была в свое время воспринята с некоторым недоумением и разочарованием. Смущал ее «странный» цикл — медленная и две быстрых, скерцозных части, смущало отсутствие драматически конфликтного начального Allegro, а вместе с ним и четкого, ярко выраженного конфликта в симфонии вообще. После Пятой ждали произведения другого, не менее широкоохватного по содержанию и гармонически уравновешенного по форме, и Шестая показала неким шагом назад. Тем более что приблизительно за год до премьеры Шестой (которая состоялась 5 ноября 1939 года) в ряде газетных интервью Шостакович рассказывал о своей работе над Ленинской симфонией с участием хора и певцов-солистов на стихи Маяковского и народные тексты. Замысел обещал грандиозное героико-эпическое полотно. И вдруг — симфония «с двумя скерцо»?

В самом деле, и с точки зрения философской широкоохватности, и с точки зрения целостности циклической формы (моменты, в симфонической драматургии обычно тесно взаимообусловленные) Шестая, несомненно, уступает Пятой. Однако, рассуждая подобным образом, нам пришлось бы допустить, что, скажем, Бетховен в своей Шестой симфонии сделал шаг назад относительно Пятой. Творческое развитие редко движется по безукоризненно прямой линии. Ведь и Вторая симфония Шостаковича наряду с некоторыми художественными потерями заключала в себе нечто новое и весьма важное по сравнению с Первой. А его Шестая обладает замечательными художественными достоинствами.

Во многом нов, прежде всего, ее язык, ее интонационный фонд. С одной стороны, сфера лирики здесь полностью смыкается со сферой героико-гражданских образов, и благодаря этому лирический мелос I части (Largo) поглощает героико-патетические интонации, связанные с массовой революционной песенностью. Такого симбиоза лирика Пятой еще не знала, и от I части Шестой симфонии путь пролегает к позднейшим симфоническим и хорovým сочинениям Шостаковича. С другой стороны, II часть и финал Шестой вбирают в себя обширный слой интонаций жанрово-бытовых, только что рожденных жизнью и еще не разработанных

«высокими» жанрами музыкального искусства. (В этом смысле они выполняют эстетическое назначение, до некоторой степени аналогичное сюитам у Чайковского; но, будучи частями симфонии, они дают более активное обобщение, претворение и соединение разнородного материала.) Кипучая жизнерадостность, блеск, лукавое остроумие — эти свойства финала не повторяют свойств Скерцо Пятой, а содержат новое качество: юмор художника здесь повернут к явлениям самой «свежей» действительности.

Что касается строения цикла, то, в сущности, нетрадиционность вовсе не была исключительной ни для творчества Шостаковича, ни для советского симфонизма в целом: поиски в области новой трактовки циклической формы, характерные для 20-х и начала 30-х годов, продолжаются и на рубеже 40-х, (вспомним хотя бы трехчастные Восемнадцатую и Двадцатую симфонии Мясковского, его же одночастную Двадцать первую с медленным лирическим обрамлением). Если в Четвертой симфонии Шостаковича медленная часть как бы пропущена и ее функцию берут на себя эпизоды внутри I части и крайние разделы финала, то, например, Первый квартет, законченный летом 1938 года, открывается пасторально-лирической первой частью в умеренном движении. Этот квартет не лишен черт сюитности, еще сильнее смещение сонатных принципов и принципов старинной сюиты обозначается в Квинтете (1940), который открывают прелюдия (Lento) и фуга (Adagio). Короче говоря, Шестая естественно вписывается в общую эволюцию драматургических исканий Шостаковича. Быть может, и строгая классичность решения Пятой в какой-то мере побудила его на этот раз к решению нетрадиционному. Он не останавливается на пройденном...

Творческая практика композиторов XIX и XX веков показала правомерность существования такой циклической конструкции, где I часть не дает конфликтной завязки, не служит обзором всего драматического конфликта в целом и потому не несет главной идейно-эмоциональной нагрузки, а, наоборот, является равноправной по отношению к другим частям, причем в каждой из частей дается обобщенное раскрытие какой-либо одной, контрастной по отношению к другим частям сферы образов. Подобного рода конструкции мы находим в симфонизме картинного типа, симфонизме эпическом и жанре сюиты. Для этой линии симфонизма характерно смягчение контрастов внутри I части, возникновение медленных, иногда как бы «вступительных» первых частей цикла.

Надо отметить, однако, что если аналогичный принцип действительно выдержан в соотношении частей Шестой, то все же ее I часть, несмотря на очень медленный темп и отсутствие внутрен-

ней конфликтности, не утрачивает значения идейно-смыслового центра, как это нередко случается в камерно-инструментальных произведениях Шостаковича, в прелюдийных первых частях которых структура сонатного аллегро, если она и присутствует, решительно деформируется.

В Шестой симфонии как бы сочетаются принципы, порознь действующие в Четвертой и Пятой: принцип «тематического калейдоскопа» и принцип тематически концентрированного развертывания<sup>28</sup>. Во II и III частях композитор широко пользуется на- низыванием жанрово-контрастных эпизодов, не родственных друг другу тем. I часть — предельное выражение образного единства, и монологичность здесь еще усиливается по сравнению с I частью Пятой.

I часть Шестой симфонии — один из самых совершенных и прекрасных образцов мелодики Шостаковича. Именно прекрасных, ибо мелодия приобретает красоту, гибкость и пластическую законченность, которых иной раз недостает мелодическим высказываниям Шостаковича, при всей их экспрессивной остроте и напряженности. Вся I часть проникнута распевностью, и в этом она подобна Largo Пятой. Но здесь должна идти речь об ином, по сравнению с Largo Пятой, качестве лирики: она делает новый шаг к объективизации. Собственно лирическая мелодия, восходящая к жанрам песни, романса и ариозо, насыщается элементами, типичными для действенных, драматических тем, — речитативные обороты, активные ритмоинтонации-импульсы.

Подобный сплав, по-видимому, представляет собой важную тенденцию творчества Шостаковича данного периода. Тема II части Первого квартета, которую принято характеризовать как близкую к русской народной песне, содержит, пожалуй, больше интонаций маршевых, пунктирных, нежели песенных, да и разворачивается в движении марша, хотя одnogолосное изложение, матовое звучание альта и фактура последующих вариаций «не подтверждают» маршевости; она не лишена примет родства с тематизмом I части Шестой симфонии.

Чем объяснить, что эта специфическая выразительность I части была на первых порах мало замечена и недостаточно оценена? Возможно, влияло заторможенное осознание новой сущности современной лирики, ее стремления к сдержанности, к отнесению самого волнующего в «подтекст».

<sup>28</sup> Это отметил В. Бобровский в своей статье, посвященной первому исполнению Четвертой симфонии [48].

Но изумительной тематической цельности I часть Шестой симфонии превосходит даже Largo Пятой. Композитор словно хочет испытать, какие возможности он способен извлечь из чисто мелодического развития музыкальной мысли. Различия концепции первых частей Пятой и Шестой (драматическая конфликтность в одном случае и сосредоточенность на одном состоянии — в другом) привело к разному соотношению двух важных музыкально-выразительных средств: мелоса и ритма. В Moderato Пятой симфонии ритм играет колоссальную роль — драматургическую и организующую; через ритмические нагнетания и учащения создаются волны напряжения, через единство или контрастность ритмического движения реализуются объединение или противопоставление образов. В I части Шестой моторное (в широком смысле) начало вообще исключено из ряда ведущих музыкально-выразительных факторов — случай весьма редкий у Шостаковича и почти уникальный для первых частей его симфонических циклов.

Примечательно уже начало I части. Заглавная попевка — активная, с решительным восходящим броском на октаву, с пунктирным ритмическим оборотом — ассоциируется с кругом сурово-волевых вступительных мотивов, какие встречаются в симфониях Шостаковича, начиная от Четвертой. Но эта попевка сразу сцепляется с двумя певучими триольными дактилическими интонациями. Новый волевой октавный оборот, нисходящий, снова смягчается поступенным мелодическим движением песенного склада:

44 Largo

Cor. ingl., V-le, V-c.  
Cl., Fag.



Этот принцип выдерживается и дальше. Второй мотив вступления, решительный, сурово-императивный (часто наводивший критиков на воспоминания о темах баховских фуг — действительно, легко найти ему множество «близнецов»!), дает новый, еще более энергичный импульс развития:



В главной партии оба мотива-импульса, которые во вступительном разделе были размежеваны, помещены в разные слои оркестровой ткани, соединяются и «вытягиваются» в одну мело-

дическую линию. Собственно говоря, весь материал главной партии задан вступлением и вытекает из него, поэтому разграничение их в известной мере условно. Поводом подобного разграничения служит тональная неустойчивость начального раздела и появление основной тональности h-moll вместе с плавным покачивающимся сопровождающим фоном только в цифре 4.

Мотивы-импульсы звучат опять и опять, как навязчивая мысль. Для сочинений Шостаковича (подобного эмоционального плана, разумеется, потому что в разного рода танцевально-скерцозной и токкатной музыке это не редкость) столь щедрое применение мотивной повторности необычно. Вспомним, что в экспозиции I части Пятой происходит постепенное накопление тематического материала; та же тенденция господствует и в Largo Пятой, где материал отличается исключительной текучестью. В Largo Шестой симфонии налицо повторность как таковая, меняются лишь звуковысотное положение, тембровая и тональная окраска мотивов, их фактурное оформление, порядок чередования и развивающее продолжение, но сами они сохраняются. Эта повышенная роль повторности при постоянном вариантном развитии материала связывает музыку с жанрами песни-плача, песни-причитания, народного сказывания, взятыми в их симфонически-обобщенном преломлении.

В то же время и оба мотива-импульса, и тематические элементы, возникающие в драматических кульминациях I части, близки сфере революционной героической песенности, интонациям массовых траурных шествий (так же, как в Largo Пятой были очевидны множественные связи и с народной протяжной песней, и с песней-романсом, и с русским знаменным распевом). В этом плане весьма интересной и ценной представляется известная гипотеза относительно влияния неосуществленного замысла Ленинской симфонии и собранного для нее материала на I часть Шестой. Тем самым хорошо объясняется и «реквиемный» характер I части, сходство побочной партии с похоронным маршем, и «ирреальный» склад разработки, как бы погружающей в далекие воспоминания, и — в начале репризы — возвращение к суровой действительности, мужественным и скорбным думам. Да, по-видимому, именно таково объективное содержание Largo Шестой симфонии. Это скорбный монолог, но монолог не о личном, а о всеобщем, народном горе, таком горе, которое каждым прочувствовано как свое и в выражении которого были бы немислимыми, оскорбительно неуместными любые внешне эффектные приемы, официальная приподнятость. Показательна, кстати, огромная роль диатонических «народнических» интонаций в I части Шестой симфонии: ведь первое появление их относится к произведению, свя-

занному с героико-гражданской тематикой, — к Третьей, «Первомайской», симфонии (и притом к эпизоду, где выступает хор как голос народа) <sup>29</sup>.

Развитие главной партии I части в цифре 12 приводит к высокой кульминации. Тему провозглашает труба соло, продолжают два тромбона в унисон и, наконец, заключают четыре валторны. Остальная масса оркестра отзывается стенаниями — рыдающими трелями на хроматически-нисходящих звуках в высоком регистре. И тут-то начинается траурное шествие побочной темы.

Момент этот приобретает театральную выпуклость, заставляющую вспомнить об образности ранних симфоний Шостаковича: это как бы появление трагического вестника. Событие было уже известно, мысль о нем неотвратно присутствовала с самого начала как рассказ, как воспоминание, а теперь воспоминание стало почти явью. Все в этой музыке обнаруживает гражданский характер событий, причины скорби — и сдержанная поступь похоронного марша, и патетика кульминационного эпизода *Sostenuto* (цифра 19), который дышит суровой атмосферой траурного митинга и в котором интонация, вычлененная из развертывания побочной темы (см. такты 8—9 после цифры 14), приобретает потрясающую драматическую экспрессию:

46 *Sostenuto*

Fl., Cl., V-ni I

f esp.

Ob., C., Engl.

V-ni II

V-c.

Cl.

Fl., Ob., Cl., V-ni, V-la

ff

Tr., bel.

Cor.

Cl. basso

Fag., C. fag.

V-c., C-b.

<sup>29</sup> Существенно в этом плане и родство дактилических оборотов, столь важных для ткани I части Шестой симфонии, с аналогичными оборотами в хоре «9-е января» из цикла «Десять хоровых поэм», в I части Десятой и во II части Одиннадцатой симфонии.

Побочная партия несколько сдерживает, тормозит мелодический разлив главной. Но не полностью. Маршевость в ней намечена тонкими штрихами: квартowymi «шагами» литавр, виолончелей и контрабасов *pizzicato*, фанфарой засурдиненных труб, начальной терцовой попевкой с пунктирным ритмом. Но сама эта терцовая попевка — вариант попевки из первого мотива-импульса, в развертывании же побочной сразу появляется и вольный октавный ход, столь характерный для главной, и широкие, свободно распеты обороты, плавные секвенции. (Кстати, очертания ядра побочной и ее развертывания предвосхищены в резюмирующей фразе валторн из кульминации главной, — цифра 13.) Обособлена побочная, прежде всего, своим призрачным, тусклым колоритом, господством холодных тембров солирующих деревянных инструментов, которое нарушается лишь на кульминации; во вступительном разделе и в главной партии ведущая роль принадлежала струнной группе.

Побочная партия — не только тематическая основа разработки, но и ее начальная ступень. Впрочем, верно ли считать разработкой фрагмент (он начинается в цифре 23 с удара тамтама), углубляющий сосредоточенно-созерцательное состояние, еще более тихий, призрачный, чем побочная тема? Скорее можно назвать его средним эпизодом. От самой темы здесь сохранилось ядро, которое то расплывается в фиоритурах флейты над пустыми октавными и квинтовыми педалями засурдиненных струнных, то воскресает и настойчиво повторяется, нередко в своей прежней тональности *b-moll*. К концу, когда узор флейты (он напоминает о наигрышах деревянных в пассакалье Восьмой симфонии) совсем истончается, валторна приносит «благовест» (цифра 28), ее соло тепло и нежно звучит на фоне хоральных аккордов, в неожиданном светлом *E-dur*. Этот мимолетный блик света оттеняет возвращение второго мотива-импульса — у той же валторны — и начало репризы главной партии (цифра 29).

В I части Шестой симфонии перед нами особый вид сонатной формы — без разработки как таковой, — что обусловлено специфичностью замысла и соотношения образов. Поскольку в репризе побочная партия отсутствует, за исключением ее отголоска в коде, а в «среднем эпизоде» опорная интонация побочной звучит в той же тональности, что и в экспозиции, здесь возникает и подобие веркальной репризы, а в крупном плане, если учесть тематическую слитность, единство материала всего раздела, обнимающего побочную и «средний эпизод», — и черты трехчастности. Реприза сокращена, сжата, кода минимальна по протяженности; такое резкое сокращение масштабов к концу части перекликается с композицией I части Четвертой симфонии.

Для совершенно оригинального композиционного и динамического профиля части очень характерно, что ее общая кульминация расположена в экспозиции, в «прорыве» внутри побочной партии (эпизод *Sostenuto*, см. нотный пример 46). Характерна и метаморфоза, происшедшая с главной партией в репризе. В сущности, она подменена вступительной темой. «Баховский» императивный мотив с трелью отсечен и звучит лишь однажды в развитии темы, причем концовка ритмически расширена и размыта. Из вступления же взяты, но необычайно развернуты и распеты плавные фразы в движении дуолями, которые отвечают начальной фразе; их проникновенно-лирическая, ариозно-романсовая выразительность усиливается сочетанием с триольным аккомпанементом — излюбленный романтический прием изложения. Музыка здесь отчетливо приближается к духу лирико-драматических образов Чайковского.

О таком приближении позволяют говорить и общие особенности тематизма I части. Аналогично I части «Манфреда», главная партия содержит два исходных эмоционально-контрастных тематических элемента, которые меняются местами и даже объединяются, сжимаются и расчлняются снова; совпадает метод свободного вариантного развертывания и преобразования основной темы, волнообразное накопление мелодической энергии; совпадает употребление секвенций, обычно избегаемых Шостаковичем. Родствен и прием превышения мелодической кульминации, напоминающий, например, о рассказе Франчески.

Иными словами, в I части Шестой симфонии Шостакович, как никогда раньше, вплотную соприкоснулся с симфонизмом Чайковского.

Почему автор не объявил программы I части, если она была? Вероятно, это показалось композитору слишком обязывающим, он встал бы тогда перед необходимостью ответить на все требования, возникающие в связи с воплощением ленинской темы... I часть действительно могла бы быть великолепным прологом, вступлением к симфонии о Ленине. Но II и III части Шестой, противопоставляющие глубоко человеческой скорби картины пестрой, изменчивой, быстротекущей жизни, в какой-то степени выпадали из подобного замысла. И симфония совершенно несправедливо была вообще выключена из круга «больших», граждански значительных произведений Шостаковича.

По верному наблюдению Л. Мазеля, *Largo* Шестой симфонии соединило в себе функции первой, драматической, и медленной, медитативной, частей, эти функции неразделимо слиты в нем. И если оно, как считали некоторые критики, и не выдерживает драматургической нагрузки, якобы обязательной для начальной ча-

сти сонатной формы (что спорно и основано на известной догматизации принципов симфонической драматургии), то появление еще одной добавочной части перед Largo или после него — такие рекомендации тоже выдвигались, и с самыми благими намерениями, — было бы абсолютно недопустимо. Largo для этого слишком значительно, в нем уже выражена главная мысль симфонии, раскроет же все ее философское содержание только антитеза, противопоставление I части двум последующим — образам жизни, движения.

Скерцо Шестой симфонии играет роль промежуточного звена, перехода от печальных размышлений и воспоминаний к показу веселых, даже разгульных праздничных картин быта в финале. Жанрово-бытовые элементы в нем даны как бы условно, в отличие от финала, где они приобретают характер непосредственной реальности<sup>30</sup>.

Но в Шестой симфонии Скерцо и не могло быть иным, скажем, подобным Скерцо Пятой — после такой I части и перед таким финалом. На нем еще лежит тень предыдущей части. Хоровод жизни, увиденный как сквозь дымку, шумно проносится где-то за окном, мелькает, клубится, герой еще не влился в него, не «вышел на улицу». Можно сравнить драматургическую функцию и положение этого Скерцо относительно финала с положением Скерцо в Четвертой симфонии Чайковского: «Яркие жанровые картины внешней жизни причудливо отражаются в сознании „героя“... Создается впечатление, что картины эти как бы вырисовываются, мелькают в воспоминаниях» [74, 148—150].

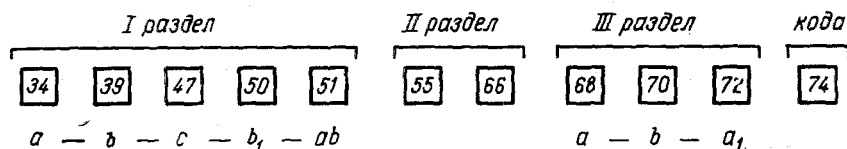
Нечто аналогичное мы находим в Шестой симфонии Шостаковича. Отсюда — и некоторая призрачность, отстраненность образов Скерцо, и наполненность музыки безостановочным движением, которое дало повод иным критикам говорить о «механичности» (почему, кстати, никто не упрекает в «механичности» Скерцо Четвертой или Шестой симфоний Чайковского?).

Форму Скерцо Л. Мазель определяет как сложную трехчастную с чертами рондообразности и сонаты без разработки. Благодаря многочисленности тематических образований, а также интенсивности их сцепления, отчетливые грани в этой форме провести трудно.

---

<sup>30</sup> Встречающееся в нашей литературе сближение его со «злыми» скерцо Шостаковича, например, токкатой Восьмой симфонии, на мой взгляд, неправомерно.

Схематически она выглядит так (цифры указаны по партитуре):



Тема-рефрен *a*, шаловливая, журчащая, окрашена резковатым, чуть гнусавым тембром малого кларнета, тема *b* — более мягким звучанием струнных. Но ее сопровождают взвизгивания, «клевки» флейт, малого кларнета и скрипок, совсем как тему Скерцо Четвертой симфонии (совпадает даже интервал малой ноты):



В плавном зачине несомненно ощущается вальсовость, которая — в большей или меньшей степени — пронизывает и все Скерцо. Вполне определяется эта тема как быстрый, вихреобразный вальс только на расстоянии (*b*<sub>1</sub>, цифра 50). Фанфарообразный мотив медных духовых инструментов — *c* — звучит грубовато-бравурно и празднично:



Таким образом, три основных построения первого раздела дифференцированы тематически, темброво, а мотив *c* — еще и динамикой, массивностью фактуры. Центральный раздел построен на варьировании и разработочном развитии одной темы. В ней любопытны удалые, размашистые кварто-квинтовые и октавные ходы и чисто песенное заключение, несколько напоминающее о песенном, «шарманочном» мотиве из финала Скрипичного концерта Бетховена.



В сжатой репризе первого раздела — здесь, как и в I части, действует тенденция сжатия, укорачивания масштабов к концу — тема *a* звучит одновременно с ее имитацией в обращении, с «перевернутой» интерваликой, у оригинального дуэта: флейта и бас-кларнет. Такое сочетание контрастных, ярко характерных тембров-«персонажей», да и применение неожиданно строгой имитационной полифонии, наряду со свободно-вариационным полифоническим включением и выключением разных голосов оркестровой ткани, как бы возрождает принципы Четвертой симфонии.

И вообще многое в Скерцо Шестой перекликается с Четвертой симфонией. Вальсообразная тема, сопровождаемая «клевками», сама представляет собой некий обращенный вариант второй темы Скерцо Четвертой; тема центрального раздела косвенно ломает контуры побочной партии I части Четвертой. В свою очередь, Скерцо Шестой готовит Скерцо Девятой симфонии (тоже — трехдольное и тоже в тональности G-dur) — как «классицистским» характером темы-рефрена, так и сопоставлением крайних, суевливо-подвижных разделов с эффектным, темпераментным средним (соло трубы) и огромной ролью квартовых, угловатых интонаций.

Если I часть — до боли остро переживаемое воспоминание-рассказ, а II — видение хоровода жизни в его безостановочном вихре, то финал — это уже сама жизнь, изображаемая в сочных до дерзости, «брейгелевских» тонах. Некоторые критики осудили бытовую определенность музыки финала как грубовато-напыщенную, вульгаризированную (поучительно вспомнить, что и финалы некоторых симфоний Чайковского, например Первой и Четвертой, ставившие сходные задачи, тоже воспринимались некогда как банальные, плоские, грубоватые!).

В финале Шестой симфонии сосуществуют два стилистических пласта, не противореча друг другу, но образуя своеобразнейший синтез. Первый из них — пласт, обязанный своим происхождением традиции легкой классической музыки: непринужденно-

веселой и «объективной» музыке увертюры Россини, гайдновских и моцартовских симфонических финалов, бытовых дивертисментов. Эта параллель особенно часто привлекала критиков. Второй пласт, который сперва не был в достаточной мере замечен, — образы и ритмоинтонации современного, советского музыкального быта конца 30-х годов.

Тут невольно вспоминается выступление Шостаковича на дискуссии о советском симфонизме, в котором он решительно высказал желание писать «хорошую развлекательную музыку», способную вызвать улыбку у слушателей. Говорилось это незадолго до того, как была написана трагическая Четвертая симфония. Философская концепция Пятой позволила лишь в Скерцо дать выход этим стремлениям композитора. В финале Шестой они получают полное и яркое выражение. И, видимо, только известный стандарт мышления помешал своевременно оценить Шестую в ее стилистических открытиях.

Поскольку целостность общего драматургического замысла Шестой симфонии нередко подвергалась сомнениям, вопрос о тематических взаимосвязях ее частей является особенно важным.

Авторы первых монографий о Шостаковиче — И. Мартынов и Л. Данилевич (в обоих изданиях своей книги) почти обходят этот вопрос, констатируя отсутствие «заметных» связей между Largo и последующими частями. Л. Мазель указал на «причудливую трансформацию некоторых оборотов вступления из Largo» в среднем разделе Скерцо. Действительно, волевые, мужественно-патетические октавные ходы, играющие такую большую роль во вступлении и главной партии I части, в несколько окарикатуренном виде проникают в ткань среднего раздела Скерцо; у низких деревянных инструментов — фаготов и бас-кларнета — они звучат наподобие восклицания «и-и-эх!» (см., например, цифры 55—56). Общи и некоторые другие интонации — песенные кварто-квинтовые попевки, трехзвучные поступенно нисходящие обороты.

Не любопытно ли, что с симфониями Шостаковича каждый раз происходит одно и то же: сперва они осознаются в образных контрастах частей, а затем обнаруживаются прочные арки, перекинутые между частями? Право, после Пятой симфонии было бы странно и почти невероятно, чтобы Шостакович допустил рыхлость, разрозненность циклической формы!

Конечно, в Шестой симфонии речь должна идти о связях тонких, порою мастерски завуалированных. Например, в Скерцо исподволь возникает и укрепляется в своем значении острая, бойкая ритмоинтонационная фигурка флейты *piccolo*, которая сперва вкраплена в фактуру, а к концу выделяется в самостоятельное тематическое образование (см. нотный пример 50 б). Ее подхваты-

вают и твердят виолончели и контрабасы, она заключает коду Скерцо, перед тем как эта кода как бы истает в воздухе, улетает вдаль. И именно эта темка намечает пульсацию, рисунок, повторность отправного звука (и даже местный устоя — звук *fis*) для главной партии финала:

50 [Presto]

a) V-ni

Archi

Flauti

Fl. picc.

ff

Главная партия — совершенно «россиниевская»! — принадлежит к кругу откровенно классицистских образов финала вместе с «гайдновско-моцартовской» побочной. Образы подобного плана в этот период начинают занимать видное место в творчестве Шостаковича, особенно камерно-инструментальном (Первый квартет, Квintет). В симфониях они в столь чистом виде нигде больше не встречаются; единственный случай — Девятая, но и в Девятой они отстранены постоянными сдвигами, вторжениями, сбивающими их стилистическую уравновешенность. В финале Шестой они свободны от нарочитых перебоев, от сложного подтекста, они так же безмятежно ясны и изящны, так же наполнены брызжащим через край душевным здоровьем, цельностью мироощущения, как и их исторические прототипы. Если момент нарушения инерции восприятия в главной теме заключен преимущественно в сжатии, усечении ожидаемой слухом квадратности — тема «торопится», второй четырехтакт «наступает» на первый, меняется метрическое

положение исходного репетиционного мотива, — то в условиях правильной классической квадратности побочной освежение достигается легкой ладовой светотенью.

Классична и рондо-сонатная форма финала, стройная и «правильная», со связками-переходами между разделами и развернутой кодой на материале центрального эпизода.

Центральный эпизод — новое, на сей раз крупное, звено тематической связи со Скерцо симфонии. Родство усугубляется и тождественностью основных «действующих лиц» — фаготов, кларнетов, бас-кларнета — и трехдольным метром. Фанфарный мотив труб из Скерцо (см. нотный пример 48), трансформирующий триольные обороты главной партии I части, тоже имеет в финале своего наследника:



Еще один примечательный этап — «тихий» связующий эпизод, помещенный между громогласной кульминацией центрального эпизода и репризой главной партии финала (цифра 106). В этом фрагменте господствует напевно-декламационное соло фагота, где звучат кварто-квинтовые и октавные интонации, близкие среднему разделу Скерцо.

В коде финала, очень большой по масштабам и необычайно яркой, тема центрального эпизода превращается в буйный, развеселый пляс. Став теперь четырехдольной, она приобрела пружинящие акценты и — несмотря на свою массивную оркестровку — какую-то радостную легкость и свободу движения.

Растворяются в коде и некоторые обороты главной партии, и задорные форшлагги побочной, и пританцовывающие триольные обороты, возникшие в развитии среднего эпизода. Но общий характер задан именно только что процитированной темой, такой современной, «спортивной» по духу, похожей на советские молодежные праздничные песни; грациозные классицистские образы, неожиданно оказавшиеся совсем близкими, своими в этой атмосфере праздника юности, все-таки вытесняются интонациями современного массового быта. Если учесть двойную природу связей тематизма центрального эпизода, положенного в основу коды

(то есть связей с I частью и со Скерцо), и его роль как «отрицания» траурного образа Largo, то прослеживается некая единая смысловая линия, объединяющая все три части Шестой симфонии.

По меткому наблюдению В. Бобровского [18], Шестая как бы отвечает на Четвертую симфонию, подхватывая брошенную ею нить: там траурная часть была заключением цикла, здесь — его началом. Шестая утверждает, что жизнь идет своим чередом, несмотря на все ее трагические стороны. Средоточием света, юмора, действительности в Шестой симфонии оказывается именно финал, то есть резюмирующая часть произведения, следовательно, важность его функции в драматургическом замысле особо подчеркнута.

Три финала — Четвертой, Пятой и Шестой, — пожалуй, значительно острее отражают глубокое различие концепций этих симфоний, чем их же первые части (хотя, по установившемуся обычаю, основой для классификации типа симфонии служил склад первой части). Вместе с тем они образуют единый логический ряд: финал — прощание с жизнью (Четвертая), финал — преодоление трагических жизненных противоречий (Пятая) и финал — бурное, беззаботное массовое веселье. С обнаружением Четвертой симфонии обнаружилось «недостающее звено симфонической триады» (В. Бобровский [18]), и теперь две хронологически крайние симфонии, как бы по обе стороны от оси, расположились вокруг средней, Пятой. Их усеченные трехчастные циклы обрамляют ее монументальное и монолитное здание. И если Четвертую можно условно назвать прологом к Пятой, то Шестая играет роль своеобразного эпилога.

В Шестой симфонии происходит качественное обогащение мелоса, совершенствуются приемы тематического развития, колоссально углубляется и расширяется диапазон лирики. В этом смысле она дополняет и продолжает завоевания Пятой. Но не менее важно и другое. Тенденция к поглощению и растворению современного бытового интонационного материала находит в ней — впервые в условиях симфонического жанра (и не только у Шостаковича!) — воплощение зрелое и художественно законченное.

Прежде «всеядность» Шостаковича порой приводила к стилистическим парадоксам, к гримасе: он не всегда мог достичь необходимого уровня обобщения бытовых интонаций, почерпнутых из эстрады, оперетты, из современных танцев и прямо с «улицы», и их органического синтеза со своим собственным сложным и острым гармоническим языком. Эта труднейшая задача и была блестяще разрешена в Шестой симфонии.

## *ДВЕ СИМФОНИИ ВОЕННЫХ ЛЕТ*

Война поставила всю землю дыбом. Она довела до предельного напряжения физическую и душевную энергию всего прогрессивного человечества...

*Д. Шостакович*

Острота и незамедлительность реакции на явления действительности — а такой действительностью для художника служат и социальная жизнь, и внутренний мир человека, и художественное самосознание эпохи — всегда была, быть может, характернейшим свойством творческой натуры Шостаковича. Свойством особенно ценным в композиторе, чьи замыслы тяготеют к философской широкоохватности и обобщенному симфоническому выражению, к формам большого масштаба, а не к жанрам малым, мобильным по самой их сущности и назначению. Но применительно к искусству Шостаковича разграничение жанров на более или менее «мобильные» вообще теряет свой обычный смысл. Его Седьмая показала, что симфония способна превзойти песню в публицистической отзывчивости, сохранив вместе с тем свои природные возможности: емкость, глубину, образную обобщенность и многоплановость.

И едва ли по активности вторжения в жизнь, по широте общественного воздействия какое бы то ни было из произведений современной мировой музыки может быть поставлено рядом с Седьмой симфонией, как едва ли в музыке когда-нибудь было создано нечто сравнимое с Восьмой симфонией по пронзительной, захватывающей страстности разоблачения милитаризма.

В условиях войны, как никогда, сблизились, слились воедино личное и всенародное, судьба отдельного человека и судьба Родины. Теперь внеличное, «внелирическое» воплощение гражданской идеи (подобное тому, какое нашло место во Второй и в «Первомайской» симфониях) было немыслимо даже для композитора, не наделенного столь обостренным ощущением времени, как Шоста-

кович. А громадность конфликта, участниками которого стали миллионы, и громадность усилий, которых требовала борьба, предопределили трагедийный и монументально-обобщенный склад симфоний Шостаковича, посвященных великой трагедии войны.

Впечатления и раздумья, навеянные войной, проникают в сочинения смежных жанров, в камерную инструментальную музыку, привнося в нее совершенно необычную накаленность драматических контрастов, кричащую остроту выразительных средств. Таково фортепианное Трио с его финальным «танцем смерти», родственным и токкате Восьмой симфонии, и эпизоду нашествия из Седьмой. Таков и написанный уже после войны (в 1946 году) Третий квартет, во многом близкий Восьмой симфонии и даже частично воспроизводящий ее драматургическую логику. Второй квартет, ровесник Трио (1944), принято считать стоящим в стороне от этой линии; между тем последнее вряд ли справедливо. Общие для данного периода творчества Шостаковича настроения по-своему воплощены и здесь, хотя Второй квартет развивает преимущественно как раз те образы, которые вовсе не представлены в Трио или представлены менее крупно и разносторонне. Заглавный образ Второго квартета — образ эпической мощи, нерушимо цельной и здоровой, образ мужественного натиска — не случайно сродни главной партии Седьмой симфонии; в квартете значительно богаче, нежели в Трио, и лирическая сфера — от лирики обобщенно-поэтической, опять-таки составляющей целую гамму оттенков (грустная, холодновато-прозрачная, светлая), до лирики открытого патетического излияния в «Речитативе» и «Романсе»<sup>1</sup>.

Связи с творчеством военного периода, с его образностью и по-новому действенной эстетикой заметны во многих сочинениях послевоенных лет. Можно сказать, что большинство крупных произведений Шостаковича, созданных начиная с 1941 года, заключает в себе отголоски той образной антитезы, которая некогда была с предельной выпуклостью выражена в Седьмой симфонии.

Шостаковичу тема защиты человечности и «человека в человеке» всегда была особенно близка и дорога. Ею, в сущности, была некогда вдохновлена опера «Леди Макбет Мценского уезда», ее же, как тему антагонизма жизни и смерти, выдвинул он в своей юношеской Первой симфонии. Масштабы постановки этой темы с тех пор колоссально разрослись, ее значение углубилось и исторически конкретизировалось именно в годы войны и именно в

---

<sup>1</sup> Принцип распределения образов и соответствующих им форм между упомянутыми сочинениями сказывается и в том, что форма пассакальи приберегается для Восьмой симфонии и Трио, где она более необходима в силу симбиоза концепции этих произведений.

Седьмой и Восьмой симфониях. Машинизированное Скерцо Десятой симфонии, противостоящее жизнерадостному финалу и меланхолической сосредоточенности I и III частей; сухой, колющий вихрь Скерцо из Первого скрипичного концерта, проносающийся перед траурной пассакалей, с ее высокой и гуманной скорбью; наконец, эпизод расстрела и «Вечная память» из Одиннадцатой симфонии — все эти различные и, разумеется, ярко индивидуализированные в соответствии с индивидуальным драматургическим замыслом образы в то же время, в широком смысле, являются некими производными вариантами от образов и контрастов, найденных в Седьмой и Восьмой.

Не удивительно, что отдельные композиционно-драматургические закономерности и выразительные приемы теперь приобретают большую стабильность, чем в ранний период, когда только нащупывалась и испытывалась логика их использования. Относительно устойчивыми оказываются, прежде всего, принцип сквозного объединения цикла путем интенсивнейших преобразований тематического материала, намеченный еще в Первой симфонии и окончательно откристаллизовавшийся в Пятой, и сугубо специфичный, также утвержденный Шостаковичем в его «классической» Пятой симфонии принцип тематического развертывания; реализация этого принципа тесно связана с опять-таки специфическим подходом композитора к теме-образу, ее экспонированию и дальнейшему симфоническому «бытию».

Сохраняются, в общих чертах, от предшествующего периода и некоторые характерные особенности трактовки формы — например, выделение кульминационной зоны на грани разработки и репризы I части с обособлением внутри этой зоны двух разнотипных драматических кульминаций, длительность и неуклонность накопления кульминационной динамики параллельным воздействием всего комплекса выразительных средств, экстенсивность репризных разделов и код. Все это — атрибуты стиля, ко времени создания Седьмой и Восьмой симфоний уже вполне созревшего и сложившегося. В равной мере подобными стилизованными атрибутами являются, например, особые лады Шостаковича, избыточные пониженными ступенями, или преобладание чистых тембров в оркестровке и важная выразительная функция монологов солирующих инструментов, характерная полимелодическая и полиритмическая фактура.

Тип образного конфликта, найденный Шостаковичем в Седьмой симфонии, вместе с некоторыми специфическими музыкальными приемами его реализации повлиял на множество других советских авторов, создававших произведения о войне, и не только в симфоническом жанре. Ряд опер на военную тематику, притом

появившихся на немалом временном расстоянии, воспроизвел те или иные черты выразительности Седьмой симфонии, особенно же — принцип «вторжения», использованный в композиции I части, и приемы гротескного воплощения образа врага. Факт этот объясняется, конечно, не просто подражанием и не просто естественным воздействием могучей личности Шостаковича на менее крупных по дарованию собратьев — ведь косвенные отзвуки либо точки соприкосновения с образностью Седьмой обнаруживаются и в творчестве крупнейших художников, в том числе зарубежных — у Бартока, Онеггера, даже Стравинского (Симфония в трех частях).

Шостаковичу удалось его Седьмой симфонией выдвинуть некий эталон, запечатлевший главное и общезначимое в мироощущении современников. И удалось это сделать тогда, когда советское искусство откликалось на войну преимущественно в чисто публицистических жанрах, когда не было создано еще произведений высокой обобщающей силы и художественности — ни в литературе, поэзии или драматургии, ни в живописи, театре и кино.

### *Седьмая симфония*

Что развивается в трагедии? Какая цель ее? Человек и народ. Судьба человеческая, судьба народная.

*А. С. Пушкин*

Быстрота работы над Седьмой симфонией поразительна, особенно если учесть обстановку осажденного Ленинграда. В газете «Вечерняя Москва» от 8 октября 1941 года Шостакович рассказывает: «Первая часть этого произведения была мною закончена 3 сентября, вторая — 17 сентября, а третья — 29 сентября. Сейчас я заканчиваю последнюю, четвертую часть. Я никогда не сочинял так быстро, как сейчас». И в этом была естественнейшая логика мощного творческого порыва. Внезапная катастрофа, перевернувшая нормальное течение жизни, вызвала в композиторе страстную, почти лихорадочную потребность в деятельности. Сперва — деятельности такой, которая позволила бы ему почувствовать себя в общем строю, рядовым гражданином, защитником родины<sup>2</sup>. Потом поток энергии всецело сосредоточился на творчестве.

<sup>2</sup> В монографиях Л. Данилевича [32] и Д. Рабиновича [127] приводится много любопытнейших биографических фактов по этому поводу.

В середине октября 1941 года Шостакович, как известно, выехал в Куйбышев, где и была закончена Седьмая, а вслед за тем, почти без перерыва, начата новая, Восьмая симфония. Уже 5 марта 1942 года Седьмая была исполнена в Куйбышеве оркестром Большого театра под управлением С. Самосуда, а 9 августа прозвучала в городе, которому была посвящена, причем в тот самый день, который немецкое командование заранее объявило днем своего победного вступления в Ленинград...<sup>3</sup> Словом, рожденная в горниле войны, Седьмая сразу же «вошла в строй», стала оружием в борьбе, к участию в которой так стремился композитор.

Для понимания конкретных особенностей замысла Седьмой симфонии довольно существенную роль играет то, что первоначально автор собирался «уложиться» в одну часть, то есть одна — ныне I часть — должна была с исчерпывающей полнотой выразить идею произведения. Конечно, когда масштабы замысла выросли до четырехчастного цикла, это сказалось и на контурах I части, и (здесь мы вступаем на почву вольных догадок) особенно ее репризного и кодового разделов. Однако и само местоположение главной, решающей драматической кульминации симфонии в середине I части, и открытый, лобовой показ конфликта, также заданный уже I частью, до некоторой степени объяснимы историей возникновения Седьмой из одночастной симфонической поэмы.

Кажется, впервые в зрелом творчестве Шостаковича мы встречаемся в Седьмой с известной драматургической нерасчетливостью: I часть с такой силой берет в плен слушателя, требует такой огромной нервной отдачи, что восприятие неизбежно несколько утомляется и притупляется к концу этого симфонического гиганта. Недостаток цельности? Отнюдь нет. Но, быть может, просто некоторая избыточность содержания и силы контрастов, обусловленная избытком потрясающих сознание впечатлений и мыслей, равных быть запечатленными. Примечательно,

---

<sup>3</sup> После этого уникального концерта, 9 августа 1942 года, Вера Инбер записала в своем дневнике: «Я слушала Седьмую симфонию, и мне казалось, что это все о Ленинграде. Лязгающее приближение вражеских танков — это было здесь. Но светлое завершение еще впереди. Все то, о чем сказано у Тихонова:

Чтоб жизнь, как мастера умение,  
Входила в шелесты листья,  
Как атлантическое пенье  
В напевы Темзы и Невы»

[50, 347—348].

что Восьмая симфония, несмотря на свои немногим меньшие размеры (продолжительность Седьмой — приблизительно 72 минуты, Восьмой — 62) и не менее жгучий драматизм, определенно свободна от подобной перенасыщенности, от относительной обильной автономии отдельных частей, например I части и финала. Кстати, если первые три части Седьмой сочинялись на одном дыхании, то финал все-таки появился на некоторой дистанции от них — временной и географической. Великолепное, монументальное здание симфонии немыслимо без этого финала. Но зато — пусть это не будет сочтено кощунством — возможно представить его отдельное исполнение как самостоятельной симфонической пьесы — пьесы о героике борьбы, о мужественной скорби прощания с павшими, о накоплении сил к отпору и грядущей победе.

Известно, что Шостакович предполагал дать всем четырем частям программные подзаголовки, которые впоследствии снял: «Война», «Воспоминание», «Родные просторы» и «Победа». Совершенно ясно, что любой из этих заголовков и все они, вместе взятые, гораздо прямолинейнее, однозначнее и уже, чем реальное содержание музыки. Поэтому их снятие представляется вполне мотивированным. Но вот в шостаковичиане на этой почве возникли и продолжают возникать дискуссии: программна ли Седьмая, в какой степени и целиком или только в I части?

Формально отсутствие опубликованных заголовков заставляет причислить Седьмую к категории непрограммных, «чистых» симфоний; между тем такие заголовки были, могли быть, следовательно, так или иначе отвечали сферам жизненно конкретных ассоциаций, повлиявших на склад образов, выбор выразительных средств, на конструктивно-драматургические особенности формы. А раз так, значит, программа, хоть и свободно понимаемая, хоть и «превышенная» сложностью творческого результата, стала фактом, объективно участвовавшим в творческом процессе.

Шостакович обычно избегал расшифровок замысла своих инструментальных произведений, не имеющих объявленной программы (причем скупые определения, которыми он ограничивался, иногда сбивали с толку критиков, не совпадая с ожидаемым). Он не любил разглаговольствований о своей музыке и вокруг нее, законно полагая, что уже сказал в ней все, что хотел. Седьмая и тут представляет исключение: в интервью и заметках Шостакович довольно подробно высказывался касательно настроений и ассоциаций, владевших им в период работы над нею, характера и содержания отдельных частей. Видимо, Седьмую он рассматривал как сочинение со скрытой программой, которую хотел сделать известной слушателям во имя более полного и живого восприятия идеи.

Напомним, что Шостакович в своем понимании программности стоит на точке зрения, близкой той, которую некогда сформулировал Чайковский. «Лично я, — писал Шостакович, — отождествляю программность и содержательность. Не может быть полноценной, живой, прекрасной музыки без определенного идейного содержания... У меня лично, как и у многих других авторов инструментальных произведений, программный замысел всегда предшествует сочинению музыки» [115]. (Разумеется, отождествление программности и содержательности звучало бы наивным в устах теоретика, но оно по-своему характерно и глубоко симптоматично для композитора — убежденного реалиста!) Далее в той же статье Шостакович намечает некоторые различия между программой-содержанием как обобщенным идейным замыслом (программными в таком смысле он называет фуги Баха, симфонии Моцарта и Бетховена, пьесы Шопена) и программой «более конкретной», с чертами сюжетности. К этой категории он и причисляет свою Седьмую симфонию.

Наиболее подробная (и хронологически наиболее ранняя) характеристика I части содержится в статье композитора, напечатанной в начале октября в газете «Советское искусство» [112].

«Экспозиция первой части повествует о счастливой мирной жизни людей, уверенных в себе и своем будущем. Это простая, мирная жизнь, какой до войны жили тысячи ленинградских ополченцев, весь город, вся наша страна.

В разработке в мирную жизнь этих людей врывается война. Я не стремлюсь к натуралистическому изображению войны, изображению лязга оружия, разрыва снарядов и т. п. Я стараюсь передать образ войны эмоционально. Собственно говоря, то, что я называю разработкой, является скорее эпизодом в первой части, так как написана она в форме, более всего приближающейся к рондо-сонате.

В репризе возвращаются те же темы, что были в экспозиции. Но здесь они носят совершенно другой характер. Реприза — траурный марш или, вернее, реквием о жертвах войны. Простые люди чтят память своих героев. Как мне нужны были слова для этого эпизода! Но нигде я их не мог найти. Был момент, когда я сам собирался их писать. Впрочем, теперь я даже рад, что слов нет, потому что это очень осложнило бы партитуру. После реквиема идет еще более трагический эпизод. Я не знаю, как охарактеризовать эту музыку. Может быть, в ней — слезы матери или даже чувство, когда скорбь так велика, что слез уже не остается. Эти два лирических фрагмента приводят к заклю-

чению первой части, к апофеозу жизни, солнца. В самом конце опять возникает отдаленный грохот, напоминающий о том, что война продолжается».

О содержании I части и впоследствии автор говорил почти теми же словами. Но в аннотации к премьере симфонии в Куйбышеве заключение части названо просто «светлым, лирическим», а не «апофеозом жизни, солнца»: очевидно, композитор ощутил неточность и эмоциональную чрезмерность такого определения. Обращает на себя внимание в этой аннотации и указание, что реквием занимает «центральное место» — именно реквием, а не грандиозный эпизод нашествия, то есть решительно подчеркнута его главенствующая смысловая, драматургическая роль. И вообще первая часть не вызвала сколько-нибудь существенных разночтений в трактовке ее программы<sup>4</sup>. Но вернемся к статье, которую мы начали цитировать [112].

«Вторая и третья части симфонии не связаны какой-либо программой. Они предназначены, чтобы служить лирической разрядкой. Еще Шекспир учил, что нельзя держать зрителя в состоянии постоянного напряжения. В этом смысле меня всегда восхищала сцена с могильщиками в „Гамлете“. Вторая часть симфонии — очень лирическое скерцо. Юмора в ней маловато, но для меня она чем-то связана со скерцо из квинтета. Третья часть — патетическое адажио, драматический центр произведения».

В вышеупомянутой аннотации к куйбышевской премьере к этой сжатой характеристике добавлено немногое.

«Тут (во II части. — М. С.) воспоминания о каких-то приятных событиях, о радостных эпизодах. Все это подернуто дымкой легкой грусти и мечтательности».

«Упоение жизнью, преклонение перед природой — вот мысли, заложенные в третьей части».

Есть указания и на то, что содержание III части автор связывал с величественной архитектурой Ленинграда. И это не случайно, потому что образ прекрасного города, созданного гением

---

<sup>4</sup> Шостакович писал в статье «О подлинной и мнимой программности», что отсутствие подзаголовков «не помешало многим слушателям довольно точно воспринять задуманную мною программу, особенно I части» (разрядка моя. — М. С.). Были, однако, и анекдотические случаи совершенно обратного истолкования I части. Так, Поль Коллар считает, что «первая часть симфонии содержит, между двух анданте, большой марш, который символизирует растущую силу русских армий после немецкого нападения» [125, 221].

русского народа, города израненного, осажденного, но выстоявшего все мучения блокады, стал как бы эмблемой высокой красоты духа, мощи и гармонии.

О финале — еще до его завершения — Шостакович писал: «Я характеризовал бы его одним словом — победа. В финале хочется сказать о прекрасной будущей жизни, когда враг будет разбит». И позже: «Первая часть — это борьба, четвертая — грядущая победа». Но реально и финал симфонии рассказал о борьбе, о героическом напряжении сил: ведь славить победу и только победу было бы в те дни неким бегством от действительности... Художественное воплощение «поправило» и уточнило замысел. Но к этому мы еще вернемся.

По приведенным цитатам можно заключить, что I часть рисуется внутреннему взору автора не совсем так, как остальные. Во-первых, ассоциации, вложенные в музыкальные образы или вызываемые ими (в данном случае разница не важна), в I части несравненно более определены, отчетливы, они поддаются довольно подробному словесному пересказу. Во-вторых, чередование образов в I части имеет сюжетно-повествовательную логику, которой вовсе не имеют средние части (и которая в финале фактически вновь присутствует, однако выражена не столь интенсивно).

И еще один вывод напрашивается сам собой: типы восприятия, к которым апеллируют разные части Седьмой симфонии, в основе своей различны. Позволив слушателю отыскивать в музыке I части последовательное изображение достаточно конкретных картин и событий и даже набросав примерную схему развития «сюжета», во II и III частях композитор, в сущности, предлагает от этих поисков отказаться совершенно<sup>5</sup>. Теперь восприятие должно быть настроено так, как оно бывает настроено для непрограммной инструментальной музыки, то есть с той же степенью отвлеченности от конкретных фактов, какая требуется для любого произведения с высоким коэффициентом обобщенности, где композитор опирается главным образом на воплощение чисто эмоциональных и интеллектуальных психических процессов, на некое условное моделирование мира.

---

<sup>5</sup> Все музыканты, соприкасавшиеся с массовой аудиторией, хорошо знают, с каким энтузиазмом принимается такое дозволение и как любят слушатели получать поводы и ориентиры для своих догадок. И наоборот, нелегко бывает убедить в недопустимой произвольности различных литературно-живописных сюжетных построений применительно к любимым произведениям непрограммной музыки!

О способах переключения из одного образно-эстетического плана в другой, примененных в Седьмой симфонии, и о композиционных и драматургических следствиях этих переключений мы будем говорить дальше, здесь же мы только бегло коснулись проблемы разноплановой конструкции Седьмой симфонии в связи с программным ее замыслом. Но не является ли и самая необходимость перестройки восприятия фактором, который в известной мере тоже затрудняет охват симфонии как целого?

Седьмая симфония по расположению главных драматургических узлов напоминает такую, разумеется, воображаемую, пьесу, где и экспозиция, и развитие конфликта, и решающая драматическая кульминация находились бы в первом акте. Даже и развязка предварительно намечена в нем. Что же остается на долю последующих актов? Так или иначе, эти последующие акты пьесы не смогут стать эстетически равноценными, равноправными с первым актом, как бы глубоки, оригинальны и совершенны они ни были сами по себе.

В I части сталкиваются не только противоположные силы конфликта (условно говоря, сквозное и контрсквозное начала действия), но и разные плоскости, разные методы отражения действительности: эпико-философское обобщение, лирическое излияние, живописная изобразительность — и плакатно-заостренный, беспощадный гротеск. Обычно каждая из таких или еще каких-либо других «плоскостей отражения» становится господствующей в пределах самостоятельной части цикла (что не означает, конечно, полной внутренней однородности частей), но почти никогда они не вмещаются в одну часть, тем более первую.

Первая часть, как правило, дает конфликт или же контраст эмоциональных состояний, то есть конфликт, уже являющийся результативным, производным по отношению к объективной действительности, перенесенным в душевный мир героя или увиденным через него. Термин «герой симфонии» недаром прочно вошел в обиход; и наиболее важные черты портрета этого героя — лирического, драматического, эпического — черты, гармонирующие между собой или, напротив, противоречивые, содержатся обычно именно в I части. И как раз чаще всего средние части и финал (медленная часть — в наименьшей степени, поскольку она обычно углубляет лирическую, субъективную сферу) «выводят» героя симфонии во внешний мир, дают эмоциональному конфликту обоснование объективное либо постепенно растворяют, снимают его. Открытый же, объективно-конкретизированный показ антагонистических начал свойствен не первым частям симфоний, а одночастным программным произведениям с композицией последовательно сюжетного типа (термин В. Бобровского). Разница

может быть легко пояснена на примере сопоставления «Франчески да Римини» Чайковского и I части его же Четвертой симфонии, где обобщенный образ рока все-таки служит лишь стимулом, импульсом драмы внутренней. Шостакович в Седьмой симфонии избирает особый путь.

Вспомним, что в большинстве своих инструментальных произведений, за исключением Седьмой (и, конечно, последних программных симфоний, где вообще меняются многие закономерности его драматургии), он извлекает конфликты из внутренних контрастов и способности к перевоплощению, заложенных в образах положительной сферы. Источник злого, страшного, трагического Шостакович обычно видит в самом человеке. I часть Седьмой — ярчайший случай конфликтности, обусловленной вторжением враждебной силы извне. Правда, она не столь таинственна и безлика, эта сила, как, например, образы рока у Чайковского, и не надчеловечна, а омерзительно бесчеловечна. Потому для ее изображения и не годятся средства приподнятой символики, какими с успехом обходились композиторы прошлого, а необходимо, так сказать, обобщение заново, сложное сочетание приемов прозаически-описательных с издевательской, бичующей гиперболой, жутким гротеском. Да и поведение этих враждебных образов в драматургии сочинения оказывается новым. Чайковскому, например, достаточно лаконично показать их, чтобы сделать пружиной конфликта; Шостакович не только не довольствуется кратким показом, напоминанием, а разворачивает образ нашествия до невероятных, эстетически предельных масштабов. Тут проявляется и новый критерий эстетики (допустимость уродливого), и новое понимание границ экспрессивной выразительности, и индивидуально присущая Шостаковичу склонность до конца выжать выразительные ресурсы отдельного образа.

Характер смещений, подчеркнутая взаимная отчужденность разных пластов, свойственная Седьмой симфонии, могут быть сопоставлены с принципами современной кинодраматургии и, несомненно, в какой-то степени отправляются от них<sup>6</sup>. Аналогичные признаки обнаруживаются не только в искусстве Шостаковича и не только в музыке, причем обнаруживаются, разумеется, в разных индивидуальных и специфических преломлениях. (Отметим, что до Седьмой симфонии эта тенденция наиболее интенсивно и настойчиво действовала в первую очередь в области расши-

---

<sup>6</sup> В этом смысле «Александр Невский» Эйзенштейна «предсказал» Седьмую симфонию своим резчайшим столкновением образов живых, человеческих, песенных — с мертвенно-механическим образом рыцарей тевтонского ордена. Этот фильм уже был реакцией на приближающуюся угрозу войны, нависшую над Европой.

рения амплитуды образных перевоплощений одной темы, и только во вторую очередь — в заострении и поляризации средств, соответствующих противоположным образным сферам конфликта.)

Л. Мазель, сравнивая оперные и симфонические принципы Чайковского [61], приходит к выводам об их тесном взаимовлиянии и о проникновении ряда чисто оперных, театральных приемов композиции — наподобие ладогармонических средств воплощения ужасов, катастрофических событий, введения трагического монолога героя драмы, обобщающего смысл происшедшего, или последовательного накопления новых образных элементов в процессе развития темы, совершающегося по образцу непрерывного обогащения оперной партии, — в симфоническую драматургию, в том числе и в драматургию Шостаковича.

Новизна связей симфонизма Шостаковича, по сравнению с тем же Чайковским, состоит, прежде всего, в привлечении таких источников, которые ранее находились за пределами высокого искусства оперы, в балагане, райке, ярмарочной комедии (гиньоль, сатира), либо вообще не существовали, как кинематограф. Техника монтажа, открывшая совершенно новые принципы образного мышления через непосредственное сближение явлений, на первый взгляд, логически чужеродных и изменившая представления о единице времени в искусстве, породила и новую эстетику, которая (и сама будучи зависимой от изменений в психике и мировосприятии людей) повлияла на все искусства.

Итак, первая из частей Седьмой симфонии — самая емкая по образному содержанию (во всяком случае, в смысле сосуществования в ней многих и разных драматургических пластов, притом пластов важнейших), наиболее конфликтная по открытости и напряженности противостояния антагонистических сил и ключевая в смысле программной конкретизации музыкальных образов. Присутствие I части заставляет под определенным углом зрения читать и средние части Седьмой.

Десять лет спустя после завершения Седьмой композитор писал: «...особые задачи, выдвигаемые определенной программой, могут привести и к особым вариантам той или иной традиционной формы. Мне лично пришлось при создании I части моей 7-й симфонии отказаться от обычной сонатной разработки и дать вместо нее новый «средний эпизод, изложенный в вариационном развитии» [115].

«Пришлось!» Это слово хорошо определяет взаимоотношения между содержанием и формой у Шостаковича. Если и в других его симфониях разработка обычно вносит главный драматический

контраст формы, то здесь этот принцип получает новое и более острое выражение. (Отсутствие разработки как раздела, на более высоком динамическом уровне развивающего образы экспозиции, в Шестой симфонии имеет особую природу и обусловлено «неконфликтным» складом I части, единым ее углубленно-сосредоточенным настроением.) Примечательны и значительно меньшая (по сравнению, скажем, с I частью Пятой симфонии) многосоставность, многоликость тематического материала экспозиции и выбор простейшего, чисто классического тонального соотношения главной и побочной партий, опять-таки предопределенные программой: не различие образов хотел акцентировать композитор, но их внутреннюю гармонию, общность.

Главная партия вступает сразу, без «предисловий», она не формируется исподволь, в раздумьях, как главная партия I части Пятой, а заявляет о себе уверенно, властно и целеустремленно. Для этого она подается в предельно четком, графически обнаженном виде. Эта тема вызывает ассоциации с довольно широким кругом эпических и героических образов из русской и зарубежной классики, вплоть до бетховенской Третьей симфонии и «Богатырской симфонии» Бородина. (Показательно, что именно с Бородиным соприкасается и образ Родины — главная партия I части Пятой симфонии Прокофьева.) Широта и размахистость позволяют говорить о специфически русской ее природе<sup>7</sup>.

А оборот *c — g — fis*, входящий в состав начального тематического звена главной партии на правах неперемennого и ярко характеристического, опознавательного, имеет вполне конкретного прародителя — начальную интонацию-возглас из Первой симфонии Танеева. У Танеева эта интонация служит исходным импульсом драматического развития; как мы увидим дальше, у Шостаковича ее драматургическая функция возрастает до значения зародыша и конденсатора будущего конфликта. И весьма примечательно, что в Седьмой симфонии Шостакович, сознательно или подсознательно, обратился к Танееву, развивавшему линию героико-патетического симфонизма в русской музыке путем синтеза национальных традиций с западноевропейскими, своеобразно-

---

<sup>7</sup> Л. Данилевич не без основания указывает на ее сходство с темой «Прогулки» из «Картинок с выставки» Мусоргского.

Можно, кстати, назвать хоровую песню «Клятва наркомун», написанную Шостаковичем в том же 1941 году, вступление к которой несколько напоминает главную партию Седьмой симфонии своим мужественным унисонным зачином, упругими квартовыми ходами и G-dur'ной окраской.

Поскольку есть сведения, что и в Седьмой — не только в Шестой — были использованы материалы незавершенной «Ленинской симфонии» [91, 10], невольно напрашивается предположение о связи главной партии с этими материалами.

го преломления бетховенских принципов через монотематизм Листа. Почвой сближения с искусством Танеева для Шостаковича является и общий для обоих художников философский интеллектуализм, тяготение к Баху, приводящее к специфическому «русскому необахианству».


Терпкий лидийский колорит, сообщаемый повышением четвертой ступени лада в мажоре, конечно, содействует волевой эпической твердости образа. (Напомним, кстати, что лидийский лад сравнительно редко встречается у Шостаковича, поскольку он вообще предпочитает лады, «затемненные» присутствием ряда пониженных ступеней, лидийский же лад — как бы «высветленный» мажор.) Но звук *fis* быстро начинает вести себя как ладово-конфликтный. Уже в пределах экспозиции главной партии он получает особую выразительную нагрузку благодаря ударному его метротектоническому положению в теме и крупной длительности; при первом появлении он даже специально оттенен репликой труб и литавр, твердящих тонический звук, — тут тритон реализуется в гармонической вертикали, — репликой, которая вводит новый, тревожный и многозначительный ритм.

Строение главной партии и принцип ее тематического развертывания Вл. Протопопов приводит в качестве типичного примера *прорастания*, систематического обновления продолжающих частей темы, рожденных от одного мотива-импульса [82, 93]. Действительно, нетрудно, выписав все повторные возвращения темы, убедиться в идентичности начальных звеньев (подмена тонического звука доминантовым во втором проведении и ритмическое сжатие, происходящее во втором и третьем, не вносят существенных изменений), равно как и в различии продолжающих фрагментов, их нарастающей — вплоть до третьего проведения — протяженности.

Однако если здесь перед нами случай крайне наглядного применения схемы, которую можно изобразить как *ab, ac, ad, ae*, то, с другой стороны, ряд особенностей делают главную партию Седьмой симфонии отнюдь не самым характерным примером *темы-процесса*. В таких темах у Шостаковича обычно накапливаются не только интонационные, но и образно-эмоциональные сдвиги. Здесь же наиболее важно и мелодически содержательно не развитие, а исходный мотив-тезис, превалирует не текучесть, внутренняя изменчивость (как, скажем, в рамках главной партии I части Пятой симфонии), а именно стабильность мысли-состояния, что скорее типично для тем медленных частей, для пассажей, с их упорным утверждением одной идеи, особой тематической концентрированностью. Примечательно и то, что все четыре проведения мотива одинаковы в ладотональном отношении и воз-



отпора. В нем легко уловим оттенок задиристости, беспечно-смелого вызова, бросаемого некоему врагу, кажущемуся далеким и нестрашным. (Подобные настроения были обычным атрибутом жизни, полной уверенности в своей безопасности, — уверенности естественной, но несколько недальновидной, за которую было дорого заплачено...) Не противоречит ли присутствие этого мотива — назовем его мотивом вызова — утверждению о монолитности главной партии? Нет, думается, что тут мы имеем дело со штрихом, характерным для диалектического мышления Шостаковича, в данном случае и на данном этапе развития подчиненным основному содержанию образа, не раскалывающим его единую сущность.

Интересно, что мотив вызова объединяется с другим зародышем беспокойства — звуком *fis* и ритмической фигуркой .

(Напомним, что в репризе всей части главная партия фактически начинается со своего «конфликтного» звука — *fis*, что интервал с — *fis* здесь как бы развернут в тритоновое соотношение тональностей главной и побочной партий и в последней станет опорным звуком особо трагического — фригийского пониженного лада<sup>8</sup>. Звук *fis* мягко «закрывает» II часть как верхний звук H-dur'ного аккорда, чтобы тотчас после хорального вступления III части открыть торжественную мелодию скрипок, уже в качестве тонической терции D-dur. Так происходит его обратное превращение, исчерпание трагической неустойчивости.)

Если крепкий, богатырский C-dur главной партии прославляется с-moll'ными затенениями, то идиллический G-dur побочной партии тяготеет к мажорным отклонениям, причем таким, которые делают тональный колорит еще более теплым; преобладающие сдвиги в тональность высокой третьей ступени (H-dur) являются в этом отношении давно испытанным и характеристическим средством. Как известно, такие модуляционные сдвиги очень любил Прокофьев, у Шостаковича же они редки.

Основная тема (рефрен) ~~побочной партии~~ обладает песенным, несмотря на необычную для песни широту диапазона, характером и песенной же структурой (отчетливая периодичность, квадратность), она приближается к жанру лирической колыбельной. Примечательны усиливающая чувство покоя гармоническая незыблемость — стоячие квинтовые органые пункты в басу, — простота и прозрачность фактуры.

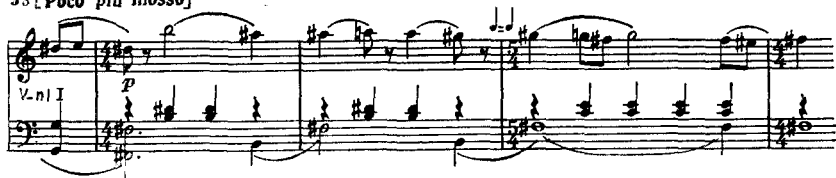
<sup>8</sup> Кстати, Б. Ярустовский с полным основанием сравнивает драматургическое значение звука *fis* со знаменитым *cis* в начале Третьей симфонии Бетховена.

Рондообразная форма (А В А<sub>1</sub> С В<sub>1</sub> А<sub>2</sub>) с проведениями рефрена в главной тональности, с решительным отсутствием разрабаточной динамизации и в возвращениях рефрена, и в эпизодах тоже отвечает песенно-лирической природе побочной партии. Любопытно, что, создавая в главной и побочной партиях I части образы разные (с одной стороны, эпический, с другой — лирический), но сходные в их ясной, светлой уравновешенности, композитор и тут и там избирает конструкции завершенные, с устойчивыми тональными и тематическими репризами.

Однако сила сцепления, тенденция к тематической спаянности интенсивно действует в пределах всей экспозиции, что естественно объясняется ее внутренним образным единством. Так, репризный раздел главной партии почти незаметно переходит в связку, где развиваются интонационные элементы главной и в то же время предвосхищаются элементы побочной (см. флейтовое соло перед цифрой 6). Внутри побочной партии одним из звеньев связи служит «покачивающийся» оборот секундового опевания, на котором как бы плывет мелодия. Этот оборот, типичный для «колыбельного» облика рефрена, сохраняется и в начале первого эпизода.

Во втором эпизоде, попав в более высокий регистр, секундовый мотив начинает двигаться, хроматически сползая, и из него рождается мелодия скрипок, обладающая ярко индивидуальной выразительностью, притом уже не спокойно-уравновешенной, а несколько жалобной, щемящей:

53 [*Poco più mosso*]



Впоследствии секундовый оборот будет подчеркивать наглую солдафонскую самоуверенность темы нашествия. При всей парадоксальности смещения контекста и содержания, это все-таки та же, хоть и начисто переосознанная интонация.

Волнообразная мелодическая линия, отдельные фразы которой, как в народной песне, привольно изливаются из вершины-источника, вызывая колебания метра, встречается в обоих эпизодах. А последнее проведение рефрена отражает влияние эпизода — тему поет та же флейта *riccio*, которая только что вела

чуть слышный, тающий пасторальный наигрыш и, пропев начало темы, снова возвращается к своему наигрышу.

Преемственность солирующего тембра, особенно в больших и мелодически слитных построениях, — фактор очень существенный в инструментальной музыке Шостаковича, она как бы свидетельствует о тождестве «персонажа», от лица которого ведется монологическое высказывание. Иногда, как здесь, например, она одновременно содействует и стиранию композиционных граней формы, усилению ее внутренней цельности.

В последнем проведении рефрена есть и еще одна выразительная деталь резюмирующего значения: скрипки тихо выпевают плавно восходящие гаммообразные секвенции, которые прямо напоминают о затаковых фразах гобоя из первого эпизода; в виде гаммообразных пассажей шестнадцатыми они звучали еще в связке перед побочной партией, куда перешли из фактуры главной партии.

Заключение экспозиции исполнено ласковой, обволакивающей умиротворенности. Картина безмятежной природы, которая становится символом мирной жизни, дышащей силой, душевным покоем, радостным чувством полноты существования? Или же «своего рода ноктюрн», рисующий, как «теплая летняя ночь тихо спускается на землю» (Л. Данилевич)? Такие истолкования, конечно, возможны и ничем не противоречат духу музыки. Однако Шостакович менее всего пейзажист, и не случайно, вероятно, в своей программе I части Седьмой он не упоминает о впечатлениях природы. Живописно-изобразительные элементы в I части Седьмой симфонии несомненно есть, и преимущественно в побочной партии. Но присутствуют они в виде обобщенных ассоциаций-намёков и активно опосредствованы, соподчинены. (Первый эпизод, например, — цифра 8 — как бы отсылает воображение слушателя к *Andantino* Четвертой симфонии Чайковского, кстати, всегда пользовавшегося поэтическим обобщением в передаче образов природы.)

Интересен тональный план заключения: из G-dur последнего проведения рефрена — в B-dur, затем через цепочку подолгу тянущихся аккордов C-dur и H-dur — к тонической гармонии E-dur с застревшим звуком *fis*. Не является ли этот аккорд субдоминантой тональности H-dur? Ведь H-dur все время был неким дополнительным центром тонального притяжения для побочной партии. Но в той же мере, как H-dur способствовал высветлению побочной, так и E-dur отвечает аналогичному высветлению всей экспозиции. Это его итоговое положение подкрепляется возвращением исходного C-dur в начале заключения — там, откуда и пошла цепь сдвигов, — благодаря чему яснее выступает сопостав-

ление G — E. Кстати, единственным нетерцовым звуком аккорда, закрывающего экспозицию, оказывается именно *fis*, зародыш конфликтности главной партии...

Сильнейший психологический эффект вторжения образа нашествия обусловлен сложным комплексом различных средств. Параллельно с контрастом прямым (резкое изменение ритма, оркестровых красок и тематизма) Шостакович пользуется и контрастом, так сказать, замедленного действия, постепенно обнаруживаемым: динамический уровень эпизода нашествия сперва почти таков же, каков в заключении экспозиции, фактура разрезана, и заводят тему нашествия те же струнные, что играли основную роль в конце экспозиции (хотя колорит резко меняется — сочетание *col legno* и *pizzicato*). Железная, почти немислимая по механическому однообразию повторность одного ритма, одной темы, как бы сколоченной из твердых, неподатливых мотивных звеньев с жесткими, обрубленными окончаниями; гнетущая однотипность фактуры на протяжении целых вариаций, назойливая дробь военного барабана, не замолкающего более трехсот тактов; абсолютная тональная статика всего пласта, образуемого темой с вариациями, — все эти средства воплощения образа нашествия для симфонизма Шостаковича являются чрезвычайными, нигде более в подобных масштабах не применяемыми.

Тема нашествия представляет собой любопытный жанровый сгусток. Маршевость ее (помимо дроби военного барабана) выражена в складе ритма, в печатающих шаг акцентах на первой доле; бодрые скачки-восклицания в концовках фраз, примитивность контуров, четкое деление на запев и припев приближают ее к солдатской строевой песне «под ногу». Ассимилирует она и жанровые признаки бравурной шансонетки, банальных куплетов, причем в их локально-немецком обличье<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> Банальная немецкая «песенка» в характере полочки, которая вторгается в середину «Прерванного интермеццо» из Концерта для оркестра Бартока (1943), сходна со второй половиной темы нашествия Шостаковича, причем совпадает и тональность — Es-dur. Высказывалось предположение, что здесь имело место прямое влияние Седьмой Шостаковича (и даже что Барток пародировал тему нашествия). И. Нестьев, ссылаясь на авторитетный источник — письмо Петера Бартока, пишет, что «речь могла идти не о сознательном заимствовании, а лишь об общности музыкального источника (и Шостакович, и Барток свободно претворяли интонации популярной арии из „Веселой вдовы“ Легара)» [72, 642]. Однако же для темы Седьмой симфонии данный «источник» — один из многочисленных и интенсивно опосредованных компонентов интонационного сплава, и тема Бартока все-таки ритмически ближе концовке «припева» темы нашествия, нежели припеву арии из оперетты Легара.

Нетрудно убедиться, что ритмоинтонационная формула мотива из разработочного раздела главной партии (см. нотный пример 52) в нескольких различных вариантах стала существенным строительным элементом темы нашествия: притопывающее повторение звука заканчивает все фразы темы.

Вариаций, как известно, одиннадцать. Последовательное укрушение образа от автоматического, кукольного марша до всесокрушающей лавины достигается, прежде всего, постепенным уплотнением фактуры, динамическим и тембровым наращиванием, но, кроме того, и разнообразными другими, тонко дифференцированными средствами. Таково, например, сочетание натурального и дважды гармонического (с пониженными II и VI ступенями) мажора во 2-й вариации, создающее неприятные лязгающие перечения; канон — в 3-й (5-я — снова канон, но сжатый, с фразами, наступающими друг на друга); изложение темы параллельными аккордами — в 4-й и 6-й вариациях, причем в 6-й на каждом звуке темы строится мажорное трезвучие (благодаря строго параллельным дублировкам в рамках диатонического лада здесь возникает ощущение политональности). Странно-автоматический мертвенный марш к этому моменту уже превратился в тяжелое грохотание какой-то металлической скрежещущей машины. В 8-й вариации тема свертывается до изложения в виде октавной дублировки, но изложения оглушительно мощного и зычного — восемь валторн, все низкие деревянные и струнные *ff*, остинатный аккомпанемент, куда вводится молчавший до сих пор ксилофон, вследствие чего тема приобретает режущую пронзительность.

Принцип постепенного включения новых фактурных приемов и тембров выдерживается на всем протяжении вариационного цикла. В 9-й вариации таким новым элементом является воющий остинатный подголосок (половина валторн, масса деревянных духовых и струнных в высоком регистре). Ему предстоит любопытная эволюция: именно из него (у тех же валторн) как бы прорывается новый короткий мотив — первое тематическое образование, независимое по отношению к теме нашествия (см. пример 54, т. 3).

Он только проглянул, и тема с еще более свирепым упорством продолжает свое шествие, грохоча цепями хроматических терций (10-я вариация).

И еще раз (11-я вариация) медные инструменты властно прокричат тему, обвиваемую зазубренными, острыми контурами нового остината. Теперь мотив, возникший у валторн после 9-й вариации, начинается с той же кварты *b — es*, которая так назойливо интонировалась в остиinato.

54

Tr-be  
Tr-ni *fff*

Tr-be,  
Cor., *fff*  
Tr-ni

T-ro *fff*

Fag. Tuba,  
C-Fag. Piano.  
C-b.

Tr-be,  
Tr-ni,  
V-ni

Tr-ni, Tuba.  
Fag., C-fag.

C-bassi

Tr-be, Corni  
V-c.

Большинство исследователей сосредоточивало свое внимание на моменте перелома, происходящего вслед за 11-й вариацией с утверждением нового мотива, вытесняющего тему нашествия. Его кристаллизация из среды спутников темы нашествия долго оставалась в тени, и распространилось даже мнение, что это тема отпора, образ советского народа.

Действительно, момент перелома выделен очень рельефно: после гнетущего господства Es-dur — сдвиг в d-moll (цифра 45), освобождение от контрапунктических подголосков, введение добавочной медной группы, которой и поручен новый мотив.

Однако новый мотив — назовем его мотивом битвы — сохраняет некоторые замашки темы нашествия, ее ритм и темп, зычную оркестровку, склонность к остинатному топтанию. Когда как бы в ответ на нисходящее движение мотива появляется гаммообразная фраза, избегающая вверх (в главной партии такие ходы отвечали мотиву вызова!), она пробуждает восходящую квартовую интонацию, ту самую, которая составляла неотъемлемую принадлежность темы нашествия. Теперь неясно: новая или старая тема перед нами?



Дальше тематическое и ладотональное развитие становится все более напряженным, обломки темы нашествия и новый мотив то растворяются в фактуре, то снова всплывают, начальный ход темы нашествия звучит все более свирепо и энергично — интервал меняется от кварты до тритона, квинты, сексты, септимы. И весь этот грандиозный клубок будто проткнут острием неумолкающей дроби военного барабана. Битва, ожесточенный азарт схватки — вот бесспорное образно-смысловое содержание этого эпизода, который и является собственно разработкой первой части, до предела сжатой и отодвинутой вариациями на тему нашествия. Он относительно очень невелик по размерам (69 тактов против 280 тактов вариационного цикла!) и разрабатывает тематический материал эпизода нашествия, то есть в общем драматургическом плане служит разработкой локальной, вытекающей из эпизода нашествия, но не из конфликта между экспозицией и эпизодом. С точки зрения конструктивной он может быть рассматриваем и как расширенный предыкт к репризе; кстати, предыктность отчетливо сказывается в органной неподвижности баса, с цифры 51 доминантового, как полагалось и у классиков.

Со специфичностью общего композиционного замысла связано несколько особенностей драматургии I части, помимо внутренней неконтрастности экспозиции и кардинальной чужеродности эпизода нашествия. Наиболее существенная из них — значительность трансформации образов в репризе, трансформации настолько интенсивной, что применительно к главной партии можно говорить о некоем возмещении разработочных тенденций. Отсюда и сугубая напряженность тональных отношений в репризе. Эстетически здесь дается результат временный, что характерно для стадии разработки; острая драматизация образа не является и не может явиться конечной ступенью его развития. Второе следствие — захват роли собственно репризы кодой.

Мы знаем, что для большинства первых частей симфоний Шостаковича типичны коды экстенсивные (в отличие от ярко ин-

тенсивных код финалов). И в Седьмой симфонии кода имеет за-  
тухающую динамическую кривую. Но, по сравнению с кодой  
I части Пятой симфонии, ее отличает и происходящий в ней кру-  
той эмоциональный перелом — от глубочайшей скорби и подав-  
ленности к просветлению и покою, — и широта охвата (разуме-  
ется, сжатого, «обзорного») важнейших образов<sup>10</sup>.

А. Должанский отмечает пункт ладотонального столкновения,  
в котором как бы решается ладовая судьба репризы: сочетание  
е и еs в партиях двух групп медных инструментов (основной и  
добавочной) после цифры 50. Но можно сказать, что судьба эта  
предопределена логикой образного конфликта, и «события» ладо-  
интонационного порядка лишь фиксируют эту внутреннюю дра-  
матургическую логику.

Замечательно, что энергичный поступенный ход, из глубоких  
басов взбирающийся до *fis* четвертой октавы, которым, словно  
могучим затактом, открывается реприза, устанавливает как бы  
суммарный по отношению к экспозиции лад: теперь звук повы-  
шенной четвертой ступени, придававший главной партии ее терп-  
кую лидийскую окраску, внедрился в *c-moll*, и возник минор с  
раздвоенной четвертой ступенью, на данном участке — где надо  
подчеркнуть восходящие тяготения — мелодический.

Ладовое преобразование главной темы — отнюдь не единствен-  
ное средство ее трагедийного перевоплощения в репризе. Изме-  
нениями затронута и ее интонационная конструкция. Прежде  
всего, волевой, уравновешенный начальный ход, служивший важ-  
нейшим характеристическим элементом, отодвигается на задний  
план (в первом проведении он просто опущен). Вместо того ут-  
верждаются новые тематические элементы.

Новые ли? Существует точка зрения, согласно которой тут на-  
лицо именно новый, самостоятельный «траурно-маршеобразный»  
эпизод, который как бы расширяет, укрупняет драматическую кол-  
лизию, потрясая ораторской мощью, мужественностью скорби, чув-  
ством священного гнева. Ведь недаром и слушатели, и сам автор  
комментировали его как «реквием о жертвах войны» (именно здесь  
композитору «нужны были слова», поэтический текст!). Но анали-  
тически такое определение не совсем точно. «Новые» элементы из-  
влечены из ткани экспозиции, где они играли роль вспомога-  
тельных и были сосредоточены преимущественно в разработочном раз-  
деле внутри главной партии. При скрупулезном рассмотрении в ре-

<sup>10</sup> Б. Ярустовский вводит даже новые обозначения: «реприза-разработка»  
и «реприза-наплыв», подразумевая в одном случае видоизмененное возвра-  
щение главной партии, а в другом — коду [123]. Такие обозначения право-  
мерны и довольно метки, хотя вряд ли применимы в качестве теоретических  
терминов.


призе нельзя обнаружить ни одной в полном смысле слова новой интонационной детали.

Так, предвестника патетического, ораторски-декламационного мотива, который с необычайной трагической экспрессией звучит в tutti оркестра (цифра 53, см. пример 56), мы найдем в такте 4 после цифры 2.



Другой мотив, который становится основой развернутого мелодического построения у плотной массы медных инструментов *fortissimo* (четыре такта после цифры 53 вплоть до цифры 55), также обязан своим происхождением разработочному разделу главной партии. Там он замыкал мотив вызова, здесь предшествует его появлению, и, разумеется, появлению трагически искаженному. А за ними появляется мотив битвы, грубо ломая ладовые рамки и напоминая о теме нашествия в наиболее открыто агрессивной стадии ее развития. (Кажется, одного этого достаточно, чтобы дискредитировать его как «тему отпора».)

И еще один выразительный элемент, выдвинувшийся в репризе на весьма ответственную роль, также вырос из вспомогательной детали изложения главной партии в экспозиции: ритм

 . В репризе части он звучит в виде квартетного хода D — Т, столь свойственного жанру марша, и уже не только у литавр и контрабасов, но и у нижних голосов медной и деревянной группы. Так из беглого, чуть приметного штриха он поднялся до определяющего жанрово-конкретного признака. Но на этом его история не заканчивается. В коде он делается своего рода мотивом-вестником, возвещающим в октавном унисоне валторн появление каждой из тем поочередно: главной, в ее первоначальном, но несколько притушенном виде, темы первого эпизода побочной партии и, как последнее предостережение, — начального оборота темы нашествия...

Где же все-таки располагается кульминация I части? Все авторы единодушно указывают, что она совпадает с началом репризы. Но специфическая сложность вопроса состоит в том, что

огромная волна напряжения, постепенно накапливаемого эпизодом нашествия, уже в предрепризном разделе достигает динамического предела и не ослабевает ни на йоту вплоть до возвращения побочной темы, а потому привычные критерии «вершины» формы здесь неприменимы. На грани разработки и репризы противопоставляются две динамически равновысокие кульминации: кульминация действия (эпизод битвы) и кульминация, дающая реакцию на действие, показывающая его результат (реприза главной партии). Новы и необычны здесь для симфонизма Шостаковича, во-первых, исключительно крупные масштабы кульминационной зоны, а во-вторых — вовлечение в нее всей главной партии. Последнее в значительной мере объясняется разработочным, интенсивным характером репризы, который служит известной компенсацией отсутствия развернутой сонатной разработки.

Главная партия в репризе обрывается сразу, на массивных, диссонансирующих аккордах *tutti*. И для появления побочной здесь требуется определенная среда, настройка внимания. Ее создает довольно долгая подготовка лада побочной, щемящие перечення чистого *a* мелодии флейты и скрипок с *aïs* аккордов, тянущихся в басах. Мелодия-наигрыш льется, словно не находит себе исхода, становится все более тоскливой, одинокой, опускается в самый нижний, глухой регистр кларнета и растворяется в блуждающих секвенциях. Эта «одинокая» мелодия возникла из самого безмятежного, дремотно-идиллического эпизода, какой только был в экспозиции, — раздела, завершающего пасторальную картину побочной партии.

Знаменитый монолог фагота — одно из длиннейших и выразительнейших инструментальных *solî* в симфонизме Шостаковича, вообще изобилующем большими сольными монологами. Песенные, колыбельные черты побочной темы совершенно стерлись, равномерный метр сменился постоянными колебаниями размера, порождаемыми как бы мучительной спазмой, судорогой боли в горле говорящего. Вместо ясного простодушного *G-dur* побочная тема звучит в особо драматическом, дважды пониженном минорном ладу.

Некоторое просветление приносит с собой первый эпизод побочной партии, частично (не на всем протяжении) сохранивший мажорный лад, но этот эпизод так сильно сжат и так явственно отмечен печатью меланхолического тембра фагота, в чье монологическое повествование он почти незаметно вкрапливается, что легкий внутренний контраст в общем не меняет характера музыки. Второго эпизода, как менее значительного и более субъективно-лирического, в репризе нет совсем, нет и завершения побочной партии — она разомкнута и прямо вливается в код.

Отметим несколько драматургически существенных моментов коды, кроме метода введения тем с помощью валторнового мотив-вестника.

Темп в коде сильно замедлен. Поэтому темы здесь словно отстранены от прямого действия (собственно говоря, такое отстранение, погружение в чисто психологическую сферу имеет место уже в побочной партии репризы) и воспринимаются как образы, непроизвольно всплывающие в памяти. И все-таки даже здесь, где впервые после всех трагических событий возникает неомраченный, мажорный облик главной партии, композитор считает нужным процитировать ее середину, которая в образно-интонационном смысле была первым зародышем бури, зарницей на ясном небе. Показательно, что последней кульминационной фразе (см. нотный пример 52) отвечает уже не мужественное, уверенное проведение главной темы, как в экспозиции, а исполненный драматизма речитативный ход труб, валторн и струнных, звучащий в *c-moll* посреди устойчивого *C-dur* коды.

Многие авторы применительно к композиции I части Седьмой симфонии (и особенно ее коды) используют кинематографический термин *наплыв*<sup>11</sup>. И, конечно, не даром: логика, присущая кинематографу, с его ассоциативно-смысловым построением зрительного ряда, здесь несомненно присутствует и порой подчиняет себе логику тематического развития и чередования образов. Но кинематографичность, в широком смысле слова, отражается и на некоторых общих свойствах драматургии части. С методами новейшего современного кино можно сравнить характерные «долгие планы» Шостаковича — такой «долгий план» мы встречаем, например, в побочной партии и заключении экспозиции. Эпизод нашествия родствен эффекту камеры, как бы наезжающей на зрителя, выразительной технике стереокино. А монтаж, сталкивающий вплотную явления, в реальной действительности не соприкасающиеся, лишь условно сопоставимые, в какой-то мере соответствует остроте контрастных переключений разных планов: резкий переход от батальной картины на рубеже разработки и репризы; смена общего плана на крупный, фиксирующий переживания одного персонажа (монолог фагота в побочной партии). Мотив-вестник, который обозначает введение нового наплыва в коде, сродни закадровому голосу «от автора».

---

<sup>11</sup> В кино этот термин означает «соединение двух (или более) снятых на киноплёнку сцен фильма, при котором одна постепенно переходит в другую. При проекции *наплывом* зритель видит на экране одновременно изображение обеих сцен. Чаще всего *наплыв* используется как монтажный прием для соединения сцен, происходящих по сценарию в разных местах или в разное время» [51, 166].

Шостакович не одинок на пути использования музыкальных аналогов приемам киноискусства. (Как мы увидим дальше, он многое сделал и в обратном направлении — в симфонизации киноповествования.) Отражение событий войны дало сильный толчок этому процессу, сказавшись в повышении роли программно-изобразительных моментов, в неожиданных наплывах батальных, траурных и гротескно-маршевых эпизодов. Так происходит, например, в Шестой симфонии Прокофьева.

Скерцо Седьмой симфонии — Moderato (poco allegretto) — переводит действие в субъективный, интимнейший план. Соответственно этому монументальная фресковость письма, подчеркнутая обильными приемами пространственности, «звучащей перспективы», сменяется скромной неконтрастной однородностью фактуры и красок.

Шостакович здесь дальше всего отошел от типа танцевально-юмористических и гротескных скерцо, как никогда, пожалуй, приблизившись к типу лирико-фантастических скерцо Чайковского. (Прямое воплощение красоты и поэзии мира интимных человеческих переживаний и грез, которое было излюбленной, заветной темой искусства Чайковского, редко занимает Шостаковича. В Седьмой симфонии оно ему было необходимо по причинам высшим, концепционным: поединки добра и зла, человечности и бездушной жестокости должен быть раскрыт в единоростве образов цельных и этически совершенно однозначных.) Однако у Чайковского в Скерцо его Четвертой симфонии, например, «уход в себя» был подготовлен лирическим Andantino, да и I часть рисовала личную драму героя. У Шостаковича же I часть служит обьективной картиной жизненной действительности, и отстранение в Скерцо, по-видимому, диктуется необходимостью эмоциональной разрядки.

Аналогии с Чайковским, конечно, сугубо относительны. Они основываются на довольно необычной для Шостаковича мягкости и ровности колорита (без внезапных нервно-импульсивных взрывов, смещений, так характерных для его сочинений), на необыкновенной пластичности мелоса, в эпизоде гобойного соло приобретающего чисто романсовую кантиленность, и, наконец, на косвенных цитатах из элегической музыки Чайковского<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> Несомненно сходство одного из интонационных элементов Скерцо — плавное нисходящее движение в пределах квинты — с соло виолончелей из «Франчески да Римини». Не любопытно ли, что мотив из рассказа Франчески, то есть ее воспоминаний о счастливых днях, ожил в музыке части, программным девизом которой было «Воспоминание»?

Основная тема Скерцо по особому соединению тихой задумчивости и печали, светлой улыбки и чуть приметного щемящего юмора весьма типична для камерного творчества Шостаковича, где как раз самоуглубленность настроения очень распространена и естественна по самой специфике жанра. Кстати, излагая эту тему, композитор прибегает к почти камерному составу: носителем образа служит одна лишь струнная группа, причем, как в камерном ансамбле, инструменты вводятся поочередно, их партии приобретают некоторые черты индивидуализации. Только во второй теме выдвигается новое действующее лицо — гобой, с его протяжной, романсовой мелодией; в дальнейшем развертывании второй темы гобой уступает роль солиста английскому рожку, осторожно вводятся другие низкие деревянные духовые инструменты. Светотень приглушена, краски экономны и не контрастны.

С образами камерной музыки Шостаковича это Скерцо роднит и тонкость претворения элементов танцевальности. Главную тему Скерцо можно сравнить с главной партией I части Третьего квартета, с Allegretto (III частью) Четвертого, с главной темой I части Седьмого<sup>13</sup>.

Как и в названных квартетных темах, к теме танцевального склада композитор применяет своеобразный «цепной» метод развертывания, как бы скрещивающий баховские принципы развития с вариантно-попевочным принципом развития русской народной песни. Сущность этого метода рассматривалась многими исследователями, и мы лишь обратим внимание на оригинальный результат, который он приносит здесь: в условиях непрерывности развертывания и вариантного обновления попевок тема сохраняет упругость своих ритмических акцентов и постоянство мелодических устоев (*h* и *fis*).

Чем больше тема пополняется новыми интонационными образованиями — а этот процесс постепенно активизируется, — тем активнее и чаще в ней возникают модуляционные отклонения; уже в 6-м такте мимолетно просвечивает E-dur, в 10-м вкрапливается c-moll. В 15-м такте появляется скрежжающий хроматический мотив (наподобие мотива второго эпизода побочной партии I части), который, разветвляясь, в свою очередь пускает побеги и вбирает в себя основные тематические обороты.

Вторая и четвертая ступени лада все чаще тяготеют к понижению, и в рамках натурального h-moll вызревает особый, «фри-

---

<sup>13</sup> Почему сам композитор считал его «чем-то связанным со скерцо из квинтета?» Трудно сказать. Ничто, кроме одноименной тональности и драматургического назначения — разрядки, отдыха, — их, кажется, не сближает.

гийский пониженный» лад Шостаковича, впрочем, то и дело нарушаемый. Своеобразная ладовая переменность вообще становится в Скерцо весьма влиятельным фактором. Звук *es* (четвертая пониженная) подчеркивает слегка печальный, щемящий оттенок музыки. Наследуется этот выразительный штрих и второй темой, романсовой мелодией гобоя, где (цифра 78) обыгрывается сопоставление тонической терции *h — d* с терцией низких ступеней *c — es*.

Вторая тема в общем подчинена настроению и духу первой (их соотношение можно сравнить с соотношением основной и эпизодической тем в побочной партии I части). Не случайно она удерживается в той же тональности и примерно в той же оркестровке. Однако композитор находит средства для внутреннего обновления, индивидуализации образа. С одной стороны, в мелодии возрастает роль долгих, выпеваемых на широком дыхании звуков, а с другой — аккомпанемент приобретает более ярко выраженную упругую танцевальность. Такое сочетание жанровых признаков, совмещение интонаций элегического зова и ритма наподобие болеро придает образу какую-то неуловимую загадочность. Новая ладовая деталь — понижение VII ступени — усугубляет меланхолический колорит темы.

Для Скерцо композитор избрал очень стройную и симметричную форму — сложную трехчастную с чертами рондообразности. Каждая из частей также имеет трехчастное строение, крайние разделы почти тождественны. Строгая симметрия и буквальная повторность здесь обусловлены характером и внутренним содержанием музыки: мысль возвращается к одним и тем же образам, как бы вьется в замкнутом кругу. Но средний раздел сложной трехчастной формы дает очень резкий, внезапный контраст. Здесь сразу устанавливается сухой и жесткий колорит, неумолимое единообразное, грубо акцентированное движение. Помимо меди, используются обычные для подобных гротесковых образов Шостаковича ксилофон и фортепиано, которые назойливо выдвигаются трехзвучное остинато, а солирует малый кларнет.

Что это? Неужели «юмористическая картинка», «лихорадочное веселье», как полагали некоторые авторы, писавшие о Седьмой симфонии [127]<sup>14</sup>?

Сейчас начала складываться иная точка зрения — о конфликтной роли этого эпизода, его принадлежности к контрсквозной линии драматургии симфонии. Кажется, что это именно так. Более того, этот эпизод по ряду признаков — механическая ости-

---

<sup>14</sup> См. также: Лебединский Л. Седьмая и Одиннадцатая симфонии Д. Шостаковича. М., 1960.

натность, пронизывающая дробь ударных, ожесточенное скандирование темы — опосредованно связан с эпизодом нашествия. Можно указать и на некоторые общетиповые признаки, характерные для батальной музыки, для образов войны: воинственные фанфарные ходы меди, ее же тревожные, долбящие диссонантные аккорды, ритмоинтонации скачки (см., например, цифру 90).

Конечно, это не столь страшный, всеразрушающий образ войны, как в I части, но все же один из ее ликов, преломленный сквозь специфическую для скерцо призму иронии, игры воображения. Показательно, между прочим, что средний эпизод кладет тень на репризу Скерцо, очень тихую, будто печально померкшую от грубого натиска. Реприза эта сильно сжата, вторая тема передана сумеречному тембру бас-кларнета.

Два противоположных полюса скерцовости, сопоставленные внутри II части Седьмой симфонии — скерцовость лирико-фантастическая и гротескно-страшная, злобно-автоматическая, — обычно обособляются в симфонизме Шостаковича. Их сочетание, осуществленное в Moderato Седьмой симфонии, вытекает из особого ее композиционного замысла. Открытый конфликт I части получает здесь как бы отраженное воплощение.

Но если принять такое истолкование среднего раздела этого Скерцо, могут возникнуть недоуменные вопросы. Откуда здесь, например, такой большой пласт светлых мажорных тональностей (в частности, «оптимистический» и очень важный в драматургии Седьмой C-dur), откуда утвердившийся вместе с C-dur бодрый фанфарный ход с затаковой квартой? Думается, что перед нами дополняющие грани многосложного образа; бодрые фанфары — скорее иронический штрих, чем предвестники победы, светлого будущего (как толкует их Л. Данилевич, сравнивающий их с кодой Пятой симфонии). Ирония вообще является едва ли не доминирующим методом в среднем разделе Скерцо<sup>15</sup>.

В атеистическую эпоху жанры, исстари служившие воплощению этоса, философской проповеди, то есть оратория, кантата, хорал и соответствующая им система выразительных средств, освобождаются от религиозной, узко клерикальной значимости. (Впрочем, внутреннее их раскрепощение происходило уже дав-

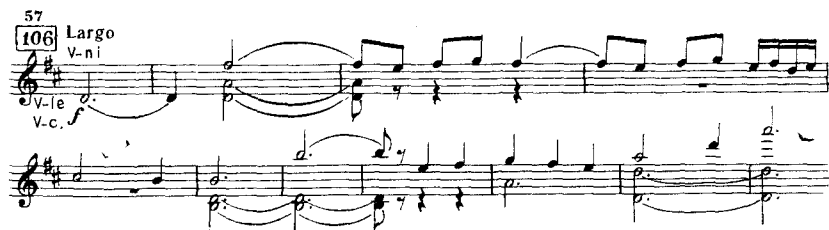
---

<sup>15</sup> Кстати, здесь как бы гротескно парафразируется Адажио из «Лунной» сонаты Бетховена. Есть в Седьмой симфонии и другие (менее явные) гротесковые парафразы: как это ни парадоксально, тема нашествия не лишена сходства с «героической» темой вариаций из финала Третьей симфонии Бетховена: совпадают тональности, опорные звуки и интервальные шаги начальной фразы.

но.) Они наполняются новым идейным содержанием, но оберегают свои исконные привилегии — серьезности, духовной сосредоточенности и приподнятости, апелляции к самым высоким человеческим чувствам.

Так настраивает восприятие слушателя «хорал» III части Седьмой симфонии — грандиозного, величавого и вместе с тем проникновенно-лирического *Adagio*. Хоральность вступления, которое делается одним из лейтмотивов всей части и ее рефреном (*Adagio* имеет развитую рондообразную форму с чертами трехчастности), выражена ясно и недвусмысленно в торжественных «органных» аккордах духовых инструментов, «хоровой» полифонно-гармонической фактуре.

Из этого мощного, просторного, как своды гигантского собора, вступления изливается патетический речитатив скрипок (*Largo*), своего рода жизнеутверждающая юбилеяция:



И снова гремит торжественный хорал (*Adagio*), голоса которого начинают двигаться внутри гармонического массива и обретают большую свободу и пластичность.

Этот раздел (который Л. Мазель называет главной партией части) сам по себе образует небольшое рондо с рефреном в виде хорала и двумя эпизодами-речитативами. Если единство настроения и тональная общность заставляют воспринимать его как цельный и неделимый комплекс, то отчетливый контраст изложения, более личный, индивидуализированный характер высказывания в скрипичных речитативах и смена темпа подчеркивают внутренние грани формы<sup>16</sup>.

Но вернемся к мысли о новой идейно-эстетической нагрузке хоральных, «литургических» образов в искусстве Шостаковича и параллельно вспомним, как применяет их Чайковский. У Чайковского они, во-первых, обычно имеют более конкретно-жанро-

<sup>16</sup> Тональность вступления — скорее всего это D-dur — вызвала разные толкования (h-moll, cis-moll и т. д.). Думается, что для этого нет достаточных оснований: и у Баха (скажем, в «Страстях по Матфею») хоральные фрагменты порой начинаются не с тонического аккорда!

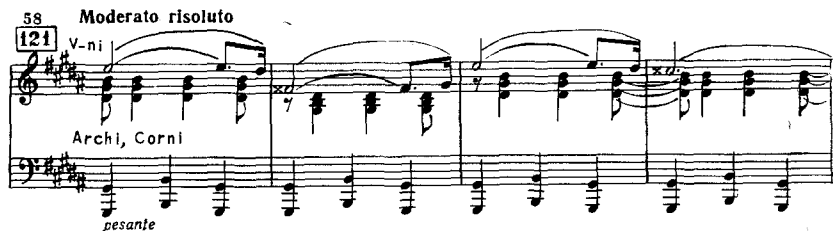
вый характер, яснее связаны с церковным обиходом, — ведь для Чайковского церковная музыка была реальным фактом повседневного быта. Во-вторых, эти образы чаще всего приобретают у него значение роковых, антагонистических человеку, его стремлениям к жизни, любви и красоте (таковы, скажем, заубойные хоралы медных в финале и разработке I части Шестой симфонии). У Шостаковича конкретная природа подобных образов как бы отстранена: для него, современного художника, уже не важны их локальные приметы, он открывает в них нравственные устои вечного порядка, запечатленные в национальных формах народного философского мышления. Возвышенная суровость, истовость интонаций знаменного распева органично входит в плоть гениального Largo Пятой симфонии. Принципиально то же — и в Adagio Седьмой симфонии, особенно его главной партии<sup>17</sup>.

Вторая тема Adagio лишь относительно противостоит сфере главной, она интонационно родственна скрипичным речитативам. Основной контраст заключен в смене тональности (E-dur), типа фактуры и солирующего тембра (флейта). Декламационность в этой теме ослабевает, ее главное широкое развертывание и характер аккомпанемента приближаются к песенности. (Слова Шостаковича: «упоение жизнью, преклонение перед природой» — вернее всего отнести именно к этой теме.)

В репризе композитор сплавляет основные тематические элементы и находит способы естественного композиционного объединения, сцепления разделов. Когда вступают хоральные аккорды репризы, скрипки не умолкают, а на фоне хора продолжают петь свою бесконечную мелодию, будто окрыленную властной поддержкой хора... Средний эпизод части — Moderato risoluto<sup>18</sup> — открыто контрастирует со всем окружением своим бурным драматизмом, напряженной пульсацией ритма, тональной окраской (gis-moll Moderato состоит в тритоновом отношении к главной тональности D-dur), нетерпеливой, пылкой удалью будто рассекающих воздух мелодических фраз, мужественной звучностью медных инструментов.

<sup>17</sup> Хоральные образы, как образы позитивные, изобилуют в «военных» симфониях Онеггера. Аккордовая тема, окаймляющая медленную часть Двойного концерта Богуслава Мартину, которую Б. Ярустовский называет «мотивом надежды» [123, 304], своей торжественной органной звучностью несколько напоминает хорал Adagio Седьмой Шостаковича.

<sup>18</sup> В общей конструктивной схеме описанные выше разделы соответствуют сложной трехчастной форме А В А (внутри которой А имеет рондообразное строение, а В — сквозное, с чертами трехчастности), новая же тема — Moderato risoluto — открывает большой эпизод С, после которого идет реприза А В А.



Но это образ не чужой, враждебный, хотя бы и условно преломленный, как в Скерцо, а ярко романтический, подобный которому (в данном эмоциональном ключе) вообще трудно встретить у Шостаковича. Его можно истолковать как отдаленную реакцию на события I части, реакцию, обостренную созерцанием красоты, размышлением о вечности и нетленных ценностях, творцом которых был Человек. Позитивный смысл этого *Moderato risoluto* подтверждается как интонационной связью со светлыми, величаво-гимническими образами (через ритмически активизированное зерно второй темы), так и включением в него хорала и речитатива главной партии. Они не вступают в конфликт с тематическим материалом эпизода, но, наоборот, появляются в качестве своих, укрепляя наступательную энергию эпизода и подменяя его тему. Теперь они, конечно, обновились — хоральные аккорды звучат с небывалой мощью у хора духовых инструментов, а речитатив скрипок поручен звонкому и воинственному тембру труб (5 тактов после цифры 131). Если говорить о возникновении предчувствия победы (которое Л. Данилевич обнаруживает в середине Скерцо), то, думается, его следует искать именно здесь!

В конструктивном плане мы, несомненно, имеем дело с наложением репризы главной партии на ткань эпизода, хотя тональность ее, подчиняясь тональной логике эпизода, смещена поначалу в *Cis-dur* и точная реприза начинается только со второго скрипичного речитатива. Вообще говоря, в репризе происходит неуклонное снижение динамического уровня, но в предпоследний раз хорал снова набирает почти былую силу звучности. Три тихих, таинственно рокочущих удара тамтама, переходящих в непрерывное, шелестящее тремоло литавр, — это уже переход к финалу симфонии.

Финал симфонии призван воплотить открытую, действенную реакцию на трагические события I части, отстраненные в Скер-

цо и Adagio по законам искусства и психологической правды, ради постепенной концентрации мысли, чувства и воли к действию. Это финал, энергия и героика которого уже предсказаны пламенностью среднего эпизода III части и общее содержание которого заранее предопределено замыслом произведения. Но Шостакович избегает прямолинейных, лобовых решений. Если в финале Седьмой и присутствуют черты батальной панорамы, то они не получают полного господства в его образно-выразительном строе, достаточно сложном и многоплановом. Картинность и изобразительность как таковые опосредствованно преломляются и сопрягаются с глубоким психологизмом, с идейным обобщением.

Безусловно картинно начало финала, будто вырастающее из пелены густого тумана. Чуть слышное тремоло литавр, смутные очертания темы засурдиненных скрипок, какие-то приглушенные сигналы — все дает ощущение пространства, зимнего пленера, по колориту родственного I части Одиннадцатой симфонии. Начало финала — это медленное собирание сил. Как отличается оно от многочисленных образов отваги, сразу громко заявляющих о себе, которые заполнили впоследствии произведения, посвященные Отечественной войне!

Выделяя проблему финала как едва ли не центральную в советском симфоническом творчестве и указывая, что советские композиторы стремились идти по пути Бетховена, у которого финалы из «отражения людских игр и забав... перерастают в мощные выявления идеи человеческой солидарности и народных выступлений», Б. В. Асафьев писал: «В финалах симфонии Шостаковича чувствуется, во-первых, постоянно изыскующий ум выдающегося мастера: как сосредоточить в конце, в заключительном этапе симфонии, органический итог сказанного, и, во-вторых, как завершить и сомкнуть разбег мыслей и остановить движение в его нарастающей стремительности. Перед Шостаковичем всегда наша напряженнейшая действительность, как гигантский очаг» [7, 697].

Не была ли задача композитора в Седьмой симфонии трудной вдвойне? Ведь в ней «разбег мыслей» особенно велик и планы повествования особенно широко раздвинуты, динамический рельеф особенно крут. Колоссальной двуединой кульминации I части отвечают меньшие, но ясно очерченные кульминационные зоны Скерцо и Adagio, и каждая из них симметрично окружена уравнивающим спуском. Дать в финале еще одну волну подъема, превышающую I часть? Но это было бы вряд ли возможно эстетически. И Шостакович избирает для финала драматургическую кривую, которую можно схематически изобразить

зитель как



и которая несколько напоминает кривую фи-

нала Пятой симфонии, усложненную, однако, начальным звеном: финал Пятой врывается сразу, не возникая постепенно из сумеречных глубин, как финал Седьмой. Силы, которые там предстояло преодолеть, были не столь грозны, и не случайно средние части Пятой не содержали таких острых и внезапных контрастов, как в Седьмой.

Сходная трехфазная композиция с тихой, сосредоточенной серединой-эпизодом совершенно по-разному трактована в двух этих симфониях. В финале Седьмой нет отчетливых признаков сонатности<sup>19</sup>. Три основных тематических элемента первого раздела тонально неконтрастны, и каждый прорастает из разработанного развития предыдущего. Назовем их условно темой вступления, темой борьбы и темой воли. Средний эпизод (сарабанда) образует более или менее самостоятельную форму, причем в его развитие вливается реприза первого раздела. А общее движение финала устремлено к появлению главной партии I части в лучезарной, торжественной коде. Непосредственное использование этого драматургического принципа, когда-то весьма ходового в русском симфонизме (Глазунов, Танеев и т. д.), у Шостаковича впервые встречается в Седьмой симфонии (обычно он предпочитал скрытые, завуалированные монотематические арки, перенесение интонаций переосмысленных и видоизмененных). Конечно, в Седьмой оно обусловлено программным замыслом. Вместе с тем в самом финале нет образа, который выполнил бы это назначение столь же хорошо, как эпическая, светлая и крепкая тема Родины из I части, которая и не могла родиться в драматической атмосфере финала, а должна была быть привнесена в него.

Основные вехи финала — становление образа борьбы и натиска, показанного в непрерывном росте и движении, суровый эпи-

<sup>19</sup> В определении формы финала разные авторы расходятся. Л. Данилевич (в первой книге) называет ее очень свободно трактованным сонатным аллегро с далеко отодвинутой экспозицией побочной партии (траурный эпизод-сарабанда) и репризой без побочной темы. Б. Ярустовский, присоединяясь к Л. Мазелю, находит здесь развернутую трехчастную форму. Думается, что к наиболее убедительному и теоретически глубокому решению вопроса пришел В. Бобровский с позиций принципа переменности и совмещения функций музыкальной формы: «В финалах Пятой и Седьмой симфоний Шостаковича на местную сонатность оказывает влияние общая разработанность» [21, 111]; «финал в целом, до коды выполняет в цикле функцию второй разработки», причем в результате сочетания этой общей его функции с функциями местными (экспозиционность в первом разделе формы и репризность в коде) возникает «свободная индивидуализированная форма, основанная на принципе структурной полифункциональности» [21, 128].

зод сарабанды — как бы «прощание с павшими», новая волна героического подъема и завоевание образа мира и гармонии в коде. Тонально-гармоническая логика заключения напоминает о последних страницах партитуры Пятой симфонии, но в Седьмой прием «трудного завоевания» мажора драматургически еще более многозначителен: главная тема финала и в кодовом проведении до последних тактов сохраняет свой драматический *c-moll* (углубленный второй пониженной ступенью), и сияющие *C-dur*'ные аккорды верхних голосов оркестра вступают с ней в ладовый контраст. Борьба все-таки не закончена, война со всеми ее тревогами и бедами продолжается...

Тема вступления несколько напоминает тему финала Девятой симфонии Бетховена — мелодию оды «К Радости» (быть может, это не случайно, ведь композитор говорил, что задумал финал как «звучащую со всех концов земли торжественную нарастающую оду»). Сближает их, помимо отдельных интонационных оборотов (например, заключительного), метод подачи: мысль сперва как бы ищет и не сразу находит отвечающую ей форму. В теме Шостаковича острее выражен «поиск», момент неустойчивости. Появляясь троекратно, она меняет детали рисунка, дает мелодические побеги-подголоски, отдельные ее звуки сдвигаются и тонально перекрещаются. Покажем первое проведение мелодии целиком и начало последующего:



Постепенно формируется и главная тема. Лишь после третьей попытки она устремляется вперед, уже без сурдин и уже не останавливаясь, как поначалу, на пороге неких невидимых препятствий.

Исследователи творчества Шостаковича не раз отмечали бетховенский склад этой лапидарной и упругой темы, темы борьбы. От ряда подобных ей лапидарных, ярко энергичных тем самого Шостаковича (например, главных партий I части Четвертой симфонии и финала Пятой) она отличается и сравнительно

большей мелодической протяженностью, и редкой тональной устойчивостью; она упорно возвращается все к тому же опорному квинтовому звуку. Эти особенности, вместе взятые, связаны со специфическим художественным заданием: композитор хочет воплотить образ одновременно драматически возбужденный и стойкий, одухотворенный живым, горячим чувством и исполненный внутренней силы, твердости. Отсюда и крупность очертаний темы финала, и ее тональная прочность.

Любопытен интонационный генезис темы воли, короткого мускулистого мотива с резко акцентированными, будто удары кулака, обрывистыми окончаниями (цифра 155). От темы вступления тема воли заимствует энергичный квартовый ход, от главной — секвентное, ступенчатое разворачивание; в то же время ритмическое ядро, которое и сообщает ей индивидуальную выразительность, служит неким новым производным вариантом от ритма воинственного мотива, возникшего на кульминации среднего раздела главной партии I части (  $\text{J. } \text{♪ ♪ ♪ } \text{J.}$  ).

60 [Allegro non troppo]



Тема воли открывает новую фазу в драматургии финала — бурный и напряженный разработочный раздел (с цифры 156), в вихре которого растворяются и вовлекаются в мощное, напористое движение интонационные обороты всех трех тем; интересно, что, несмотря на непрестанное модулирование, главная тема тяготеет к своей основной тональности и своему квинтовому устою *g* (см., например, цифру 159). Разработочный раздел, который захватывает не менее четверти всего финала, может служить образцом блистательной композиционной техники Шостаковича. При исключительной текучести и тематическом единстве ткани здесь происходит чередование, функциональное перемещение до-

минирующих выразительных факторов — каждой цифре партитуры отвечает перемена основного «действующего лица», перемена фактуры и тембровых сочетаний. Поначалу ведущую роль играет произрастание и вычленение новых интонационных элементов и последовательное уплотнение оркестровки; чем дальше, тем более важную роль приобретает ритм, тоже непрерывно видоизменяемый. Самые приметные из интонационных и ритмических новообразований — трансформации «волевого» мотива, появления которого всякий раз дают толчок к учащению пульсации.

Итогом-кульминацией разработки оказывается появление темы вступления в облике подлинной оды, гимнической песни. Она утверждается в плотных, массивных аккордах, подчинив себе главную тему — тему борьбы, от которой здесь сохранились только начальные призывные интонации, звучащие в басах <sup>20</sup>:

61

Archi,  
Cl. basso,  
Fag. e C-fag.

В драматургии Шостаковича не бывает случайностей, особенно в драматургии такого произведения, как Седьмая симфония, в которой выразительная логика доведена присутствием программы-сюжета до максимальной точности и «наглядности». Поэтому нельзя не обратить внимания на своеобразные арки, простертые между I частью и финалом. В I части с-moll послужил драматизации репризы; в Скерцо он просвечивал сквозь мягкий, меланхолический h-moll, невидимо присутствуя, будто второй, подсознательный план памяти; в финале он служит основной тональностью образов борьбы и сопротивления, как бы принимая эстафету от репризы I части. Es-dur в I части, казалось, был сакраментально «опорочен» своей принадлежностью к эпизоду на-

<sup>20</sup> Л. Раппопорт в статье, посвященной особенностям оркестровки Шостаковича, справедливо указывает на то, что приемы оркестровой динамики и смены тембровой окраски темы в кульминационных моментах нередко сочетаются с переходом от полифонической фактуры к гомофонно-гармонической [83, 268].

шествия; образ разумной и доброй силы должен ответить образу зла в той же воинственной тональности, вновь достигнутой в результате долгого развития. Это еще не последний этап повествования, а только одна из ступеней, на которой окончательно обозначается исход конфликта — азарт схватки уступил место светлему «хоровому» провозглашению гимнической мелодии.

Средний эпизод финала — сарабанда (Moderato) — готовится большой связкой, для которой композитор находит новую лаконичную тему, оstinатно вдальбываемую на токатно-моторном, упрямом движении. Клокочущая динамика здесь как бы свертывается в тугую стальную пружину, подобно окончанию каденции Первого скрипичного концерта:



Асимметричный размер  $7/4$ , тяжелая, по-особому энергичная акцентность, «силовые», восклицательные интонации позволяют, вопреки оживленному темпу, искать прообразы этой связки в русском фольклоре, в трудовых и бурлацких песнях.

В теме сарабанды заключен интересный внутриобразный контраст. Мелодия стремится к свободному, декламационно-речевому развертыванию и вариантному обновлению; этим ее тенденциям повинуются и гармония — с прихотливо и часто меняющимися тональными центрами<sup>21</sup>. Но суровый ритм повелительно сдерживает мелодию, заставляя ее дробиться на фразы с рублеными окончаниями, глыбы аккордов тормозят унисонные монологические реплики. К концу раздела (цифры 185—186) власть резко акцентированного ритма и аккордов несколько ослабевает, мелодия разливается шире и пластичнее, ее пунктирный ритм, более плавный, чем основной ритм сарабанды, понемногу берет верх.

Надгробное слово или массовое траурное шествие? Ни то, ни другое, если понимать под этим сумму жанрово-конкретных признаков, закрепившихся в программной или прикладной музыке. Шостакович избрал старинный танец, танец-шествие, неотделимый от настроения мрачной и величавой торжественности и в то же время несущий в себе возможность большого обобщения благодаря

<sup>21</sup> Мнимые устои возникают в окончании почти каждого двутакта, но в последующей фразе сдвигаются.

своей исторической отдаленности, благодаря своему внебытовому для наших дней звучанию. Такая опора на жанр, за которой стоит целый рой ассоциаций, и здесь помогла композитору создать образ необычайной возвышенности и эмоциональной емкости.

По своему содержанию эта сарабанда — родная сестра философски-возвышенных пассакалий Шостаковича. То обстоятельство, что композитор здесь не воспользовался самим жанром пассакальи, объясняется местоположением и смысловым содержанием данного эпизода. Во-первых, остинатность могла бы прийти в противоречие с интенсивной подвижностью формы финала, и введение внутреннего вариационного цикла ослабило бы устремленность всей части к кодовому разделу. Во-вторых, вариационность как принцип развернутого показа и нагнетания одной темы-образа была до предела «выжата» в эпизоде нашествия и как бы закреплена за ним в драматургической планировке симфонии. В-третьих, здесь и не требуется та степень трагической сосредоточенности, неотвязности возвращения одной мысли, которая и составляет главное свойство пассакальи, привлекающее Шостаковича; в сарабанде из Седьмой симфонии действенное начало преобладает над размышлением, мужественность — над печалью. Важно, наконец, что ритм сара-

**банды** — ♩ ♩. ♪ | ♩ ♩    ♯ > | — претворяет формулу, кото-

рая начала путь своих превращений от конфликтного мотива из главной партии I части к теме нашествия и разработочному эпизоду битвы, а в финале была подхвачена главной партией и мотивом воли. В неторопливой поступи сарабанды этот ритм обретает особую чеканность.

Подобно приподнятому драматическому эпизоду *Moderato risoluto* в III части симфонии, сарабанда не «враждебна» героическим темам финала. Это убедительно доказано не только способами ее интонационно-ритмической, тональной и тембровой подготовки в моторной связке, вырастающей из разработки, но и исключительной плавностью, незаметностью, с которой эпизод сарабанды переходит в репризу финала, как бы ассимилируя главную тему. Главная тема, смягченная и замедленная, вводится на фоне ритма сарабанды и в ее же тембровом колорите, только более завуалированном (у засурдиненных скрипок), рисунок ее вначале неясен, размыт.

Если весь первый раздел финала, включая разработку, давал обьективированное, с элементами живописной изобразительности, воплощение боя, атмосферы воинского подвига, то в эпизоде сарабапды изобразительность полностью снята, эпизод отстранен от

конкретной обстановки и конкретных событий. Ведь финал, по выражению автора, «заглядывает в будущее». От картины битвы он ведет слушателя к светлым далям эпилога-репризы и коды. Траурный образ сарабанды, мысль о смерти человеческой, неизбежной спутнице боев и побед, возникающая на вершине батальной картины, — одна из мудрых и смелых находок Шостаковича-гуманиста.

Удивительно метко найдены и приемы внутренней организации репризы-эпилога. Здесь опять происходит медленное «собрание сил»: главная тема, прежде стремительная и порывистая, ищет свои интонации, неуверенно передвигаясь из тональности (цифра 189), накапливая громкость и плотность оркестровки, причем все чаще от нее остаются только начальные обороты. По интенсивности мелодических преобразований и тонального модулирования этот раздел мог бы быть с полным правом назван новой стадией разработки, подвергшейся влиянию среднего эпизода. Но иной репризы в финале нет.

Здесь опять-таки сказывается гибкость и индивидуализированность драматургических методов Шостаковича. Во всех четырех частях репризность осуществлена по-разному, а в трех из них репризы нетрадиционны.

Если в I части реприза дала глубоко драматическое разъединение прежде близких образов и их переключение в иные выразительные сферы, а в *Adagio* показала внутреннее родство, казалось бы, резко контрастных образов, то в финале, где вообще ликвидированы нормативные грани между экспозиционным изложением и развитием, разработкой, репризность толкуется наиболее свободно. Поскольку высший итоговый синтез возложен на проведение в коде главной партии из I части, темы Родины, все, что происходит после эпизода-сарабанды, превращается по своему драматургическому смыслу в огромный предыкт к утверждению этой темы. Главная тема финала, на которой строится репризный раздел, так ни разу и не прозвучала здесь в своей собственной тональности или в одноименном мажоре, к которому направлено тональное движение.

Мало того. Сохранение неторопливого темпа сарабанды и ее приметной ритмоинтонационной фигурки в начале и в конце репризного раздела способствует композиционной слитности всей второй половины финала. Здесь образуется комплементарная ритмика, в которой В. Холопова с полным основанием видит ведущий для музыки Шостаковича принцип ритмической организации голосов в их соотношении друг с другом [101, 283—308]. Заметим, что в Седьмой симфонии такая комплементарность особенно интенсивно — в смысле драматургического взаимодействия контраст-

ных образов, а не только организации ткани отдельной темы — используется композитором в репризно-кульминационных разделах, например в I части, в Adagio и в финале.

Начальные интонации главной темы достигают, наконец, своей тональности *c-moll*, но не задерживаются в ней, а переносятся в торжественный *H-dur*. Тогда повелительный ритм сарабанды захватывает все низкие голоса оркестра, а в верхних голосах появляется своеобразное мелодическое оstinato — ликующий фанфарный мотив, который реет над этим монументальным перевоплощением главной темы. Тектонически и интонационно ткань этого фрагмента трислойна.



Приближение коды готовится долго и заботливо путем оттягивания явления. *C-dur* уже утвердился в мощных тонико-доминантовых аккордах, а тема Родины не спешит со своим выходом на сцену. Но вот, наконец, и она, *fff* в унисоне тромбонов, к которым постепенно подключаются трубы и валторны, — овеваемая, словно знаменами, фанфарами верхних голосов.

Характерно, что тема Родины воспроизводится здесь с теми же тонкими интонационными преобразованиями относительно экспозиции, метрическими перемещениями, рассчитанными на ясную акцентность тонического и доминантового звука, и новым, более

устойчивым и развернутым окончанием, какие она приобрела в коде I части. Небольшое заключение — это своего рода восклицательный знак и многоточие, завершающие эпилог. «Восклицательные» гулкие, как колокольный перезвон или приветственный салют, фанфары оркестра, а смысл выразительного многоточия несут в себе троекратно звучащие в фригийском минорном ладу интонации главной темы финала<sup>22</sup>.

Как мы уже говорили, это не просто кода, а эпилог, итоговое звено замысла симфонии. В монументальной и многоплановой драматургии Седьмой функция итоговых разделов формы естественно становится небывало крупной, емкой и дифференцированной — вспомним еще раз о коде I части и о репризе *Adagio!* Коды финала затмевает их и своей строжайшим образом организованной подготовкой, и лаконизмом, и глубиной обобщения. Образ грядущей победы, освобожденной Родины утверждается во всей его богатейшей мощи, по утверждается как образ внутренне многогранный, символически многозначительный.

## *Восьмая симфония*

Громовые раскаты, перебиваемые плясками мертвых и песнями живых. Отдых на краю вулкана, нежные слова под грохот танков, мечты о будущем среди летающих вокруг снарядов. И в конечном итоге именно песне нежности и будущему принадлежит последнее слово.

*Жан-Ришар Блок*

На сей раз композитор не пришел на помощь слушателям и критике в толковании содержания своей симфонии (как это было с Седьмой). Был ли замысел Восьмой трудно переводимым на язык слов, слишком интимно-сокровенным для опублико-

<sup>22</sup> Последние такты коды не случайно приковывали внимание всех авторов, писавших о Седьмой симфонии. Отмечалось, что удивительная жизненная правдивость этой музыки основана на воплощении сложного комплекса чувствований: переполняющего душу радостного ликования, неостывшего драматического напряжения борьбы и острой боли утрат.

Добавим, что в книге Поля Коллара (того самого, который так парадоксально истолковал эпизод нашествия в I части) есть довольно меткая характеристика выразительности коды финала: «Она как бы высвобождает от впечатления тяжести, усталости, дает ощущение преодоления давящего гнета. Заключение более впечатляющее, чем песня победы...» [125, 222].

вания, или автор надеялся на то, что замысел этот и без комментариев будет понятен слушателю?

Несколько лет спустя он высказал ряд общих положений о своих сочинениях военного периода, и многое в этой скромной по размерам заметке [114] может быть отнесено к Восьмой симфонии.

«Мне хотелось в художественно-образной форме воссоздать картину душевной жизни человека, оглушенного гигантским молотом войны. Мне хотелось рассказать о его тревогах, о его страданиях, о его мужестве и о его радости. Причем все психические движения невольно приобретали особую отчетливость и драматизм, так как они всегда освещались заревом войны.

Часто я связывал его индивидуальную судьбу с судьбами народных масс, и они шествовали вместе, охваченные яростью, болью или ликованием...

Мне казалось весьма заманчивым изобразить человека, любящего жизнь и свободу и поэтому смело восставшего, выражаясь словами Шекспира, против моря бедствий.

Этот человек, являющийся героем моей музыки, идет к победе через мучительные испытания и катастрофы. Он много раз падает и снова встает. Крепкая воля и благородная цель вдохновляют его для борьбы и конечной победы. Само собой разумеется, что его путь не усеян розами и ему не сопутствуют веселые барабанщики.

Оптимистические финалы моих вещей вовсе не являются плодом авторского своеволия. Для меня они закономерно вытекают из всего художественного контекста произведения. Они также соответствуют и объективной логике событий, и моему восприятию хода истории, который должен неизбежно привести к гибели тирании и зла, к торжеству свободы и человечности... Музыканты, не желающие устраниваться от действительности... должны, на мой взгляд, стремиться к тому, чтобы их произведения были насыщены максимальной эмоциональностью, страстностью и духом истинного гуманизма».

«Максимальная эмоциональность» Восьмой, ее опаляющий драматизм не могли, конечно, не быть расслышаны. Однако ее идея толковалась по-разному; разной — и притом противоречивой, изобилующей оговорками — была и ее оценка. Многих критиков смущала как раз повышенная экспрессивность симфонии, в которой они увидели выражение ужаса, растерянности перед трагедией войны, гипертрофированного пафоса страдания. Смущали недостаток светлых, позитивных образов и отсутствие волевого, батально-

героического финала, этой привычной принадлежности симфонических полотен, вдохновленных военными событиями<sup>23</sup>. Даже Б. Асафьев, посвятивший Восьмой немало изумительных по своей пронизательности страниц и сравнивавший глубину ее воздействия с Шестой симфонией Чайковского, дал ей характеристику несколько двойственную; с одной стороны (в статье «Композитор и действительность», написанной в сентябре 1943 года, то есть еще до публичного исполнения симфонии), он протестует против попыток отрицать «прометеевскую гордую орлиную волю к жизни» [8, 50], заключенную в Восьмой, и (годом позже) называет ее «величавым трагическим эпосом» [5, 134], с другой стороны — акцептирует «силу скорби» [9, 101] как главный творческий импульс, ее породивший.

Каждый день войны унесит культуру.

*А. Блок*

Многие обвинения, повисшие над Восьмой, основывались на сложности, едва ли не загадочности ее образно-философского содержания. Нельзя ли приблизиться к разгадке замысла Восьмой, исходя из ее сопоставления с Седьмой? Вспомним еще раз признание Шостаковича, что у него «программный замысел всегда предшествует сочинению музыки». А в Восьмой есть много таких моментов, которые несут в себе почти осязаемую действительную наглядность, наглядность театрального или кинематографического повествования и невольно заставляют предполагать сюжетную отчетливость коллизии.

Очевидно, родственны в них образы войны, враждебной, варварски-жестокой и пагубной силы. Тождественны основные приемы музыкальной выразительности: автоматизированный остигатный ритм и остигатность всех прочих элементов ткани, резкость полиладовых и политональных напластований, выбор крикливых и грубых оркестровых тембров. После Седьмой даже неискушенное слуховое восприятие не может ошибиться в их конкретном эстетическом назначении. Тождествен тут сам метод гротескного заострения образа, его отчуждения с целью показа его отталкивающей, глубоко враждебной сущности.

---

<sup>23</sup> Негативно-критическую концепцию подхода к Восьмой симфонии решительно пересмотрел Л. Мазель в «Путеводителе по симфониям Шостаковича». Он настойчиво подчеркивает и стремится обосновать высочайший гуманизм и реалистическую объективность образов симфонии, раскрывая оригинальный, поваторский склад ее композиционных закономерностей.

Начальная интонация темы нашествия буквально совпадает с начальным оборотом главной партии I части Восьмой, той темы, которая в разработке превратится в злобный, угрожающий марш. Это обстоятельство было вполне логично истолковано исследователями (Д. Рабинович, например) как символическое указание на объект повествования, исходный пункт сумрачных размышлений I части, источник тревоги и скорби. Добавим, что это объясняет и возникновение воинственного образа разработки именно из данной темы.

Эмоциональная атмосфера Восьмой симфонии тревожнее, темнее, чем в Седьмой. Не заметить этого, конечно, нельзя (хотя нельзя и упускать из виду, что — в крупном плане — здесь происходит как бы обратное движение, от мрака I части к свету C-dur'ного финала).

Более сгущенно-драматический колорит произведения и дал, прежде всего, пищу для идеологической критики Восьмой. Его объясняли упадком духа, сменившим у автора патриотический подъем дней обороны Ленинграда; война ведь представляла ему теперь, из эвакуации, не грозным инквалом, а мучительной, полной прозаических лишений повседневностью, затяжной борьбой, изматывающей все нравственные силы народа... Между тем Восьмая отразила не только и не столько изменение восприятия событий, изменение обстановки и настроение композитора, сколько особый, принципиально новый подход к воплощению проблематики войны.

Главный предмет повествования этой симфонии — война, причем война, взятая в большом этико-философском аспекте. Пафос Восьмой направлен против милитаризма. Если Седьмая была гениальной летописью трагических событий, сломавших мирную жизнь, рассказом о мужестве и сопротивлении, то Восьмая — *эпическая песнь о войне как о жесточайшем зле, которого не должно быть*.

Потому-то в ней и нет образов схватки, картин борьбы. Анти-милитаристский памфлет диаметрально противоположен батальному искусству, средства последнего он использует только в гротескном, сатирическом претворении.

В Восьмой так же немислимо видеть неврастеническую растерянность, слабодушие, как, скажем, в «Апофеозе войны» Верещагина (в выразительном строе симфонии и этой знаменитой картины есть нечто общее: графический лаконизм, скупость и жесткость колорита, огромные масштабы аллегории) или в циклах рисунков В. Проорова.

Антимилитаристская проповедь всегда характеризовала позицию последовательного гуманизма, свойственную великому рус-

скому реалистическому искусству прошлого. Оно почти не знало батальной живописи как таковой<sup>24</sup>. А в конце XIX — начале XX века, когда «параллельно с усовершенствованием военной техники исчезли последние пластические живописные ценности с поля сражения» [96, 147] и война становится объектом изображения и анализа преимущественно в литературе, притом со стороны психологической, прогрессивные художники разных стран устремляют свои усилия к эстетическому развенчанию войны<sup>25</sup>.

Но не было ли обличение войны как таковой в те дни, когда родина героически сопротивлялась натиску фашистской агрессии, странно неуместным выступлением на пацифистский лад? Ни в коем случае. Шостакович вовсе не старается встать «над схваткой», чтобы осудить всех ее участников, как это в свое время сделал Ромен Роллан. Обличая войну, он гневно обличает фашизм с его омерзительной, человеконенавистнической апологией насилия и убийства. Мощь этого гнева, твердость, с которой Шостакович говорит свое: *«Это не должно повториться!»* — опровергает все подозрения по поводу будто бы выраженных в Восьмой симфонии «упадочных» настроений. Но он сказал его раньше других художников (публицистика в советской литературе и графике, разящие памфлеты и фельетоны И. Эренбурга, А. Толстого не были, как Восьмая, явлениями непреходящей эстетической ценности), и сказал с неистовым душевным напряжением, обусловленным необычайным драматизмом момента.

Вдумываясь в высказывания Б. Асафьева о Восьмой симфонии, мы, наряду с предпосылками «страдательной» концепции произведения, легко найдем и тезисы в доказательство философской объективности ее строя. Б. Асафьев не устанавливает различий метода Седьмой и Восьмой, но он оценивает Восьмую как шаг «дальше и глубже» в осмыслении трагедии войны, как симфонию эпическую, то есть общечеловеческую по масштабам содержания и духу. Знаменательно и другое: Б. Асафьев объясняет главный конфликт Восьмой как конфликт, лежащий в плоскости нравст-

---

<sup>24</sup> «Россия не выдвинула славителей войны, но зато явила миру Верещагина, который с чисто русской правдивостью... обнажил правду войны», — писал Я. Тугендхольд [96, 147].

<sup>25</sup> Постепенная дегероизация и деромантизация войны в искусстве живописи были обусловлены, конечно, не только ростом технического вооружения, а осознанием захватнического, империалистического характера самих войн, то есть причинами социальными. И естественно, что революция и гражданская война в России, как и национально-освободительные войны в других странах, вызвали к жизни новое направление жанра, лучшие образцы которого (например, «Оборона Петрограда» Дейнеки или «Тачанка» Грекова) проникнуты пафосом подвига, динамикой могучего порыва народных масс.

венно-этической, как поединок человечности, разума и воли к свободе с бесчеловечностью, «снятием душевности», тупой жестокостью войны. По словам Асафьева, «Шостакович ответил... что человек и человечность победят» [9, 97]. Отсюда можно сделать естественный вывод, что положительная идея симфонии выражена крупно и ярко, что образы, несущие положительную идею, по силе и выпуклости по меньшей мере не уступают образам отрицательным.

Но в Восьмой нет ни ясно персонифицированного образа Родины, ни развернутых картин борьбы и преодоления, ее средние части не противостоят трагическому содержанию I части, как это было в Седьмой. Если ее I часть вводит в атмосферу трагедии, то II и III части посвящены двум ликам войны, фашизма: Скерцо — ажиотаж воинственности, дурман триумфально-победных кличей; Токката — пляска смерти, роковое *regretum mobile* машины уничтожения; IV часть, Пассакалья, — реакция оцепенения и скорби; финал — робкое пробуждение жизни на опаленной войной земле. Так или приблизительно так в общих чертах рисуются обычно этапы развития «внутреннего сюжета» Восьмой. Финал, понимаемый как единственное пристанище светлых, позитивных образов симфонии, действительно кажется слишком облегченной и слабо подготовленной развязкой колоссального трагического конфликта. Но мы опять вернулись к шаблонной схеме истолкования Восьмой. Стало быть, положительная идея все-таки не получила в ней воплощения крупного и яркого, не стала сквозным драматургическим стержнем произведения?

Такой сквозной образ в Восьмой симфонии есть: это тема-эпиграф I части. Проследив ее судьбу, характер перевоплощений и интонационные истоки, мы можем несколько уточнить идею всего цикла.

...Я под «цивилизованностью»  
разумею понимание той основопо-  
лагающей истины, что война  
больше недопустима.

Томас Манн

Ни в одной из симфоний Шостаковича тема-эпиграф не получила столь законченно выраженной роли ведущего образа цикла. Если в рамках I части ее конструктивно-смысловая нагрузка может быть сопоставлена с темой-эпиграфом Пятой симфонии, то в пределах всего произведения дело обстоит иначе: в Пятой данная тема уже не появляется больше в остальных частях (хотя

ее косвенное влияние можно обнаружить в их интонационном строе). В Восьмой тема медленной части сохраняет самую непосредственную связь с темой-эпиграфом I части и производной от нее темой (которую мы пока условно назовем главной партией), образуя здесь качественно новый, синтезирующий вариант сквозной музыкальной идеи цикла. В финале тема-эпиграф возвращается на кульминации — последней драматической вершине симфонии, дополнительной по отношению к двум главным, расположенным в центре I части и на стыке III и IV частей. Все три кульминации возникают в результате нагнетения злых, воинственных образов, и во всех трех случаях им преграждает путь тема-эпиграф, трансформируемая, но легко узнаваемая. Доминирующее значение этого образа в драматургии произведения подчеркнуто с небывалой последовательностью и прямоотой, причем его этическое содержание раскрывается уже в I части — первом композиционном «круге» симфонии.

Л. Мазель заметил, что «развитие симфонии протекает как бы двумя большими кругами, находящимися в некотором общем соответствии между собой» [62, 86]. Малый круг — I часть, которая представляет собой грандиозную трехфазную конструкцию типа А В А, где музыкальный материал А несет образы человечности, а В — образ наступления злой силы. Вмешательство темы-эпиграфа на грани репризы А выражает страстное неприятие этой силы, героический протест. II и III части как бы конкретизируют в двух разных плоскостях образ разработки I части, то есть схематически могут быть обозначены как В<sub>1</sub> и В<sub>2</sub>. Пассакалья углубляет линию положительных образов I части в их философски очищенном содержании, то есть служит вариантом от А. Центральное, решающее положение этой части подкреплено динамизированным и укрупненным повторением драматургической ситуации, уже возникшей на рубеже разработки и репризы I части.

Итак, мы имеем в большом круге и «вторую разработку», и «вторую репризу» (А В А — В<sub>1</sub> — В<sub>2</sub> — А<sub>1</sub>), и вторую кульминацию. В динамическом рельефе Восьмой симфонии эта вторая вершина — самая высокая и мощная. И подобно тому, как огромное напряжение кульминации I части потребовало эмоционального спада, обусловило сумеречную, усталую репризу, Пассакалья постепенно снимает доведенную до крайних пределов трагедийную напряженность главной кульминации цикла, переводит динамику открытого действия в глубокое размышление. В обоих случаях эстетически необходимая разрядка достигается не путем временного снятия драматического конфликта и его растворения в созерцании светлых, гармонически прекрасных ценностей жизни — художник вовсе не хочет сглаживать жестокой правдивости своего

повествования, — но именно путем переключения планов. Широко развернутая панорама сменяется речитативно-декламационным монологом, аллегорический показ страшной механики мировых бедствий — сурово-властным позитивным этико-философским выводом.

Четыре части Восьмой, от I части до Пассакальи, образуют необычайно крепко спаянный организм. Пожалуй, в симфонической литературе трудно найти другой пример столь строго рассчитанного соотношения I части с последующими, столь ответственной драматургической функции средних частей и столь тесного их соподчинения с композиционной логикой I части. Но что же остается на долю финала?

Вероятно, в данных условиях финал и не может быть ничем иным, как эпилогом, послесловием. Ведь и развитие конфликта, и его развязка уже успели произойти, причем развернуты дважды, в малом и большом кругах. Пассакалья, помимо реакции на наглую воинственность Скерцо и демоническую стихийность Токкаты, содержит в себе ответ и на I часть, обобщенную философскую мораль произведения. Действие трагедии, в сущности, исчерпано и завершено. В финале завязывается новое действие, словно новая жизнь рождается на земле, забывшей об ужасах разыгравшейся некогда трагедии. И действующие лица здесь другие, более юные и наивные, и обстановка (ласковый, пасторально-идиллический пейзаж). Этот финал можно сравнить с такими концовками, где повествование переносится далеко в будущее и показывает судьбы следующего поколения, потомков главных героев романа<sup>26</sup>.

Введение образов детства и юности вообще довольно характерно для симфонических финалов Шостаковича. В послевоенный период образ детства как тема надежды, как воплощение идеи ценности и красоты человеческой жизни разрабатывается многими передовыми художниками — вспомним хотя бы ораторию «На страже мира» Прокофьева или «Военный реквием» Бриттена. Будучи обособлен от четырех предыдущих частей, финал Восьмой симфонии в то же время связан с ними интонационно-тематиче-

<sup>26</sup> Подобный тип послесловия нередко встречается в произведениях современного искусства, посвященных войне или остро драматических по складу. В «Обыкновенном фашизме» М. Ромма (1966) тема детства служит одним из лейтмотивов контрастного обрамления фильма и его коды-эпилога. Некоторую аналогию дает и концовка фильма «Рим — открытый город» Росселини (1945), где появляются дети, свидетели казни священника и граждане будущей, послевоенной Италии. Спектакль «Галилей» Б. Брехта режиссер Ю. Любимов завершил выходом детей в пионерской форме с «земным шаром» в руках. «Детские» эпилоги есть также в фильме «Дворянское гнездо» А. Михалкова-Кончаловского, пьесах «Лютер» Дж. Осборна, «Ситуация» В. Розова и др.

скими и эмоциональными нитями. Шостакович — слишком большой мастер симфонической драматургии, чтобы принцип контрастного последования оказался у него не связанным с диалектикой развития основных образов цикла. В широком — не композиционном, но идейно-философском плане — корни этого метода восходят к симфонизму Малера. Развитие его можно проследить в ряде произведений, созданных между двумя мировыми войнами, например в «Жанне д'Арк на костре» Онеггера. Шостакович, как никто другой из современных авторов, умеет раскрывать противоположные грани одного явления и обнаруживать общее в несходном.

Но финал не ограничивается утверждением состояния идиллического покоя. Он обладает своим собственным внутренним действием, своими контрастами, непохожими, конечно, на титанические контрасты двух «кругов» трагедии и в то же время отдаленно отражающими их. Основная коллизия симфонии сжато воспроизведена и здесь; в безоблачную атмосферу финала опять вторгается воинственный азарт, дух тревоги и вражды, будто светлую картину будущего мира опять омрачает угроза военной опасности. Тут-то и вмешивается суровое, гневное предупреждение — тема-эпиграф, как бы раз навсегда пресекая возможность катастрофы.

Сравнивая финал с другими частями Восьмой симфонии, нельзя не прийти к выводу, что его архитектоника отличается прежде всего большей дробностью, частотой членений, обилием тематизма, правда, как правило, не резко контрастного, но, однако же, разнохарактерного. Лапидарные, фресковые контуры здесь уступают место тонкой детализации, затейливой игре красок и светотени. Это финал, если так можно выразиться, антитрадиционный не только потому, что в нем не выражено народно-жанровое или волевое, мужественное начало (последнее, впрочем, справедливо не до конца, ведь волевая тема-эпиграф симфонии возвращается и здесь), но и потому, что композитор поступает вопреки обычаю лепить финал более крупно, броско и лапидарно, чем остальные части цикла. Не коренится ли ощущение некой избыточности, перегруженности формы симфонии именно во включении новых «действующих лиц» и «обстоятельств» под конец монументального произведения, когда внимание слушателя ослаблено и едва ли способно фиксировать тонкие изгибы повествования?

Так или иначе, финал можно трактовать как третий миниатюрный круг в композиции Восьмой, добавочный по отношению к первым двум. С другой стороны, он принимает на себя роль отстраняющую и, частично компенсируя отсутствие противовеса в средних частях цикла, служит показу вечных и простых начал

жизни, которые были заслонены от взора художника страшными видениями войны.

Несмотря на явно главенствующее драматургическое положение I части Седьмой симфонии, там и средние части вырастают до значительных масштабов. В Восьмой симфонии планировка иная, потому меняются и внешние пропорции: Скерцо (7 минут), Токката (5 минут) и Пассакалья (10 минут), вместе взятые, короче I части, которая занимает немногим менее половины длительности всего произведения (24 минуты из 62). Каждая из средних частей невелика уже в силу своей внутренней одноплановости, однородности.

Композиционный ритм симфонии — если понимать под этим принципы организации и развития материала, технику контрастов — базируется на полярных методах, восходящих к разным областям искусства. В I части мы находим крайне яркое и достигающее здесь, пожалуй, своего наивысшего предела для непрограммного симфонизма Шостаковича использование театрально-кинематографической смены остро контрастирующих кадров, «наплывов» и «вторжений». Экспрессия и прямо-таки кинематографическая конкретность таких, например, фрагментов, как переход от разработки к репризе I части или от Токкаты к Пассакалье, не уступает моменту появления темы нашествия в Седьмой симфонии. В Скерцо, Токкате и Пассакалье мы встречаемся с неконтрастной драматургией, подобной долгим планам современного кино. Тут музыка Шостаковича сближается с изобразительным искусством, и прежде всего с графикой, для которой особенно характерно утрирование отдельных свойств изображаемого.

Вспомним, что графика и ее самый боевой, агитационный вид — плакат — в годы войны сразу выдвигаются на первое место среди прочих жанров советского изобразительного искусства<sup>27</sup>. Станковая живопись (включая и батальный жанр) оказывается позади, причем известные черты плакатности (например, более смелая, заостренная условность рисунка и композиции ради выпуклости и эмоциональной выразительности образа) воспринимаются и ею, даже в жанре портрета. Техникой плаката овладевают художники других специальностей. Преобладает (в начале войны) плакат героико-патетический и обличительный, нередко показывающий страшные, трагические злодеяния гитлеровцев: исхудалый ребенок

<sup>27</sup> «В предвоенные годы среди ленинградских художников вряд ли можно было насчитать более пяти-шести человек, постоянно занимающихся политическим плакатом. В первые же месяцы войны число плакатистов в Ленинграде увеличилось до пятидесяти, а на протяжении всех лет... более ста художников-ленинградцев повседневно работало над плакатом», — пишет И. Окунь [75, 27].

за проволокой концлагеря, мать, выносящая дитя из объятного пламенем дома, сцены расстрела безоружных людей, бомбежек и т. д. Сатирический плакат до 1943 года развивается слабо, как бы не находя себе достаточных стимулов<sup>28</sup>. Любопытно, кстати, что военный плакат и рисунок (например, серия «Боевой карандаш», выходившая в осажденном Ленинграде) часто сопровождаются текстом, стихами и подписями пояснительного характера — авторы стремятся всячески усилить прямоку воздействие рисунка, его сюжетную повествовательность.

Чтобы показать всю глубину трагедии современной войны, ее безжалостную разрушительную силу, Шостаковичу понадобились и неизмеримо большая, чем в довоенных произведениях, рельефность контура изображения, гиперболичность изображаемых фигур. Почти вся Восьмая сложена из крупных, монолитных глыб музыкального материала: достаточно сравнить, скажем, ее наиболее сложную и текучую I часть с тканью I части Пятой, где тематическая основа гораздо более изменчива, непостоянна.

В сущности черты скрытой программности, программности высшего порядка в Восьмой симфонии даже сильнее, чем в Седьмой, связь с живописно-конкретными прообразами и ситуациями здесь распространяется на все части цикла. Музыка Восьмой напрягает все усилия, чтобы приобрести понятийную внятность, равную слову.

Очевидно, в этом случае язык произведения должен обладать предельной выразительной насыщенностью, каждый образ — быть неким концентратом наиболее типических и «красноречивых» в своей ассоциативной определенности музыкальных средств. Типизация и образная определенность подразумевают прочность опоры на эстетический опыт.

Потому Восьмая еще более, чем Седьмая, насыщена своеобразными тропами.

В изобразительном искусстве пользование разного рода тропами и метафорами присуще прежде всего графике, что связано со специфическими выразительными задачами последней (а не только со спецификой ее средств), с ее стремлением к понятийному видению. Исследуя природу и виды взаимоотношений изобразительного искусства с литературой, Н. Дмитриева пишет: «...идет ли речь об искусстве тенденциозном, борющемся, или об искусстве, заглядывающем в будущее, или о лирическом, или о быто-

---

<sup>28</sup> Интересно, что и сатирические рисунки этих лет — у Моора, Азимзаде, Гудиашвили и других — необычно широко оперируют разного рода изобразительными метафорами, аллегориями, гиперболическим заострением жуткого, безобразного [94].

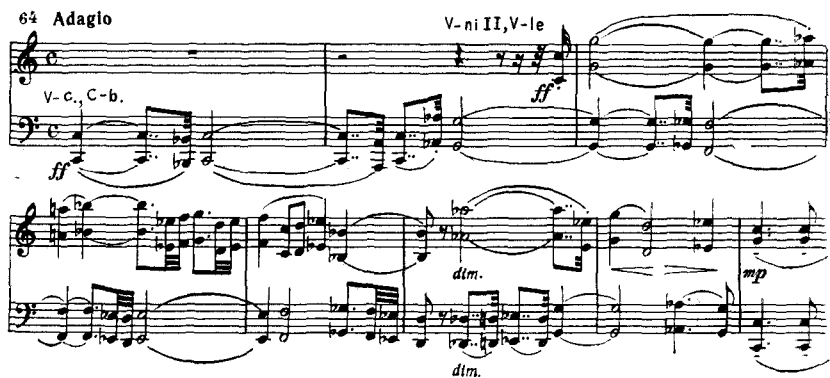
вом, — оно в наше время больше и сознательнее, чем когда-либо. ищет сконцентрированной выразительности, хочет через немногое о многом сказать, экономно и остро, обращаясь к пронизательному чувству современного человека, доверяя его способности к ассоциациям, к сотворчеству и этим воздействуя на его интеллект» (разрядка автора. — М. С.) [33, 313].

Творчество Шостаковича — пример проникновения этих общих закономерностей современного искусства в музыку. И его Восьмая симфония — ярчайшая представительница симфонизма публицистического, сознательно тенденциозного.

Об аналогии между первыми частями Восьмой и Пятой симфонии писали многие авторы. Совершенно очевидно, например, что в Восьмой возрожден тот же тип темы-эпиграфа и сходное соотношение комплекса тем главной партии с побочной темой. Но концепция Восьмой обусловила более развернутое, длительное выявление каждого образа, каждой ситуации I части, да и сами образы более тематически однородны, едины, нежели в Пятой. В Восьмой симфонии внутри главной партии есть всего два рельефных тематических образования, и их взаимопроникновение уже в пределах экспозиции выражено очень последовательно. Мысль здесь течет строже, неуклоннее, не отходя от основного предмета повествования. По непрерывности мелодического тока экспозицию главной партии Восьмой надо сравнивать скорее с Шестой симфонией.

Строение эпиграфа, как и в Пятой, воспроизводит в общих чертах формулу, характерную для тем классической фуги: ядро плюс развертывание, ярко запоминающийся индивидуализированный мотив (или группа мотивов), плюс построение, где степень тематической индивидуализированности ослабевает, мелодическая энергия рассеивается в общих формах движения. Однако в эту традиционную схему Шостакович привносит обычное для него (но здесь еще более активное) тяготение к стиранию границ между ядром и развертыванием. В последнем происходит непрерывное прорастание новых мотивных зерен (укажем, например, на оборот в такте 5, нарушающий секвенцирование и как бы поворачивающий мелодию от речитативной декламационности к песенной ариозности), само же ядро-зачин сильно расширено (см. пример 64).

Тема Пятой симфонии была блистательной находкой по ее совершенному соответствию образу *этического постулата*: чрезвычайно высокий коэффициент обобщенности, увеличиваемый ее открытой связью с обобщенной, типизированной формой тематиз-



ма — тематизмом баховской фуги, лаконизм, сочетание традицион-но-устойчивых стиливых элементов с приметами современного гармонического мышления, внутренней напряженности — с величавой непреклонностью. (Добавим, что такая лаконичная тема исключительно удобна для дальнейшей мотивно-ритмической раз-работки и полифонических напластований.) Создавая в Восьмой симфонии близкий по содержанию образ нравственного императи-ва, разумного положительного начала, композитор закономерно обратился к тому же источнику. Но у эпитафы Восьмой более об-ширная родословная, чем у эпитафы Пятой. В него в процессе развертывания вторгаются песенные мелодические обороты, то есть императивный характер темы усложнен проникновением «эмбрио-нов» лирики. Мужественная, суровая призывность, строгая дисци-плинированность чувства соединяется здесь и с одухотворенной человечностью, лирическим углублением образа, и с ярким выра-жением сосредоточенной скорби, траурности.

В рисунке темы в целом преобладает ниспадающее движение, перебиваемое как бы ценой больших волевых усилий, причем лю-бое пробуждение энергии почти обязательно вызывает «трудное» хроматическое восхождение в одном из голосов, и наоборот, все эмоциональные спады сопровождаются хроматическим нисхожде-нием. Этот принцип выдерживается и на значительных простран-ствах разработки. В коде же I части он приобретает более элемен-тарное, жанрово-конкретное выражение в поведении баса: начиная с четвертого такта бас неуклонно сдвигается вниз от тонического звука в каждом такте, чтобы ненадолго задержаться на субдоми-нанте *d* перед сдвигом в *des* и *c* (пропущен в этой хроматической цепочке лишь один звук *b*, которого нет и во вступительной теме). Здесь мы имеем совершенно точное соблюдение типической фор-

мулы движения баса, характерной для старинной оперной арии *lamento* и инструментальной пассакалии (а также иногда и симфонических код у классиков):



Следующая тема (которую обычно определяют как собственно главную, — цифра 1), тема раздумий или тема-монолог, от мотивного оборота-росчерка — автоцитаты из темы нашествия Седьмой — быстро переходит к распевному разворачиванию, и тихое раздумье постепенно сменяется страстным, горячим излиянием.

Отметим, что развивающий фрагмент — между цифрами 2 и 3 — по общей эмоциональной атмосфере, певучему подголосочному изложению и «вокальному» звучанию хора струнных инструментов перекликается с некоторыми страницами *Largo* Пятой симфонии. Это неожиданное напоминание подтверждает иное, более лирически взволнованное содержание темы раздумий Восьмой. Если в аналогичной теме из Пятой симфонии переданы мучительные сомнения, мысль бродит в поисках истины, то здесь непреложной истиной служат реальность военных дней и человек, ее переживающий.

Тема раздумий имеет свою, не нарушенную, как в Пятой симфонии, вторжением интонаций темы-эпиграфа, мелодическую кульминацию, совпадающую с динамической (цифра 3). Кульминация эта выделена появлением флейты и двух засурдиненных труб: до сих пор никакая посторонняя краска не вмешивалась в звучность струнного квинтета. Далее монологическая тема как бы поглощается, вытесняется темой-эпиграфом. (Поэтому определение монологической темы как собственно главной партии вряд ли правомерно.)

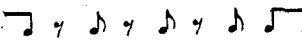
Главная партия I части Восьмой симфонии содержит и внутренний конфликт — противопоставление постулата и глубоко эмоционального отклика на него, — и предварительный, местный итог этого конфликта — вытеснение лирических раздумий суровым постулатом, накопление чувства тревоги, возбужденности. Уже в пределах экспозиции главной партии тема-эпиграф ведет себя ак-

тивнее, чем в Пятой симфонии, в ней нарастает драматизм. Так, при близости исходного «тезиса» обнаруживается различие его смысла, драматургического поведения и ситуации.

Образная схема главной партии позволяет назвать ее трехчастной: в ней налицо и внутренний контраст (явление темы-монолога), и динамически усиленное возвращение первого образа, темы-эпиграфа. При этом пропорции формы необычны для трехчастной конструкции. Первый раздел чрезвычайно краток по сравнению с остальными (9 тактов), средний на редкость широко и свободно разливается (25 тактов), а третий, репризный, имеет две волны, два построения, второе из которых начинается как реприза средней темы, но обманывает ожидания (16 + 15 тактов).

Есть у этой формы и другие специфические свойства. Четкости граней разделов противостоит интонационная общность контрастирующих тем (особенно заметная в их развивающихся фрагментах), а также постепенное, идущее через всю главную партию полифонно-гармоническое уплотнение, единая линия драматизации, восхождения к вершине последней кульминации, за которой следует резкий внезапный спад.

На всех трех кульминациях главной партии вызревают некоторые новые интонационные зерна. В первой из них — развитие темы-монолога — сквозь лирическое раздумье пробивается мужественная решимость. В третьей уже совершенно отчетливо концентрируется героическая воля, энергия жизнеутверждения. Эта последняя кульминация отдаленно предвосхищает кульминационный речитатив на грани общей репризы части.

Явление лирической побочной темы в Восьмой симфонии ярче, чем в I части Пятой, оттенено сумрачной атмосферой, установившейся к концу развития главной партии, и короткой вспышкой света на последней кульминации, сменяющейся трагическим спадом. Эта побочная тема не так раскидиста, не столь явно инструментальна по происхождению, как ее «сестра» из Пятой; она скромнее, интимнее, в ней ощущается песенность, даже романсовость, и строение ее поначалу приближается к свободной романсовой строфической форме. Если в них тождественна нарочитая гомофонность изложения, тональная устойчивость, стабильность ритма аккомпанемента (обычные для Шостаковича способы воплощения образов светлой, поэтической лирики), то взаимодействие составных элементов образа — мелодии и аккордового сопровождения — здесь усложнено. Пятидольность метра препятствует четкой симметрии, мелодия варьирует акценты и размывает метрические грани, ритмическая формула (  ) ассоциируется с нервным биением сердца.



В то же время эта побочная крепче связана с главной партией, особенно темой-монологом: здесь сходная приверженность к кварто-квинтовым оборотам и гомофонная фактура (мы имеем в виду начальное предложение темы-монолога), те же носители мелодии — скрипки. Можно усмотреть сходство и в ритмической формуле сопровождения побочной с маршевой формулой, которая возникла в конце темы-эпиграфа и подчинила себе весь начальный фрагмент развертывания темы-монолога. Равным образом побочная впитала мелодический оборот, появившийся в верхних голосах темы-эпиграфа в тактах 5—7 и претворенный темой-монологом, и характерное опевание V ступени минора с помощью VI ступени. Короче говоря, побочная, по сути дела, продолжает и развивает в новой плоскости то, что было заложено в сердцевине главной партии, но было смято сумрачно-драматическим направлением ее трансформации<sup>29</sup>.

Необычайно большая протяженность побочной темы обусловлена, как особенностями строения части, неторопливым, углублен-

<sup>29</sup> Любопытно, что композитор выбирает в качестве ведущих тональностей экспозиции тональности с большой ассоциативной нагрузкой: с-moll — традиционная тональность героико-драматических, скорбных и мужественных музыкальных образов (в Седьмой — тональность трагического реквиема репризы I части и первого раздела финала). Полюсы образности, наиболее присущей тональности е-moll, простираются от трагической сосредоточенности до страстного лиризма. Но Шостакович склонен не только к использованию традиционной выразительности определенных тональностей, а и к эффекту их парадоксального применения: именно в е-moll идет жуткая, механизированная Токката Восьмой симфонии. Это переосмысление предсказано в эпизоде Allegro из разработки I части, где басы со злобещей настойчивостью вдалбливают тоническую терцию е-moll.

ным показом каждого образа, так и особой ее нагрузкой в драматургии цикла. Она служит не только главным *лирическим центром* симфонии, но и единственным средоточием интимной, поэтически-одухотворенной лирики (если не считать лирических образов финала, менее глубоких и более опосредствованных, жанрово-конкретных). Потому что Пассакалья Восьмой симфонии является (подобно антракту-пассакалье из оперы «Катерина Измайлова») философско-трагедийной кульминацией произведения, собственно лирическая эмоциональность в ней исключена. Побочная же партия I части, напротив, расцветает такой неизбывной душевностью, такой красотой и романтикой человечности, какие редко можно встретить в современном симфонизме, в том числе и у Шостаковича. Не случайно она перекликается с такими страницами музыки Шостаковича, как Largo Пятой (см. цифры 11—12), Интермеццо из Квинтета, романсовая тема гобоя из II части Седьмой.

Средний эпизод побочной партии — чередование аккордовых последований и сольных реплик-наигрышей — базируется на примерно тех же жанрово-композиционных элементах, что и аналогичные разделы в первых частях Пятой и Седьмой симфоний. Однако здесь нет живописной картинности, идиллической пейзажности. И сопряжены хоральные аккорды с солирующей мелодией не в гармоническом согласии, а в противоречии; диссонантные, они как бы гасят наплыв лирических эмоций.

Экспозиция Восьмой приводит к настроению томительного ожидания чего-то недоброго. Разработка начинается не настораживающим контрастным сдвигом, а почти незаметно, и тема-эпиграф сперва искажена лишь ее передачей шипящему, неприятному тембру низких флейт; но ткань быстро уплотняется контрапунктическими наложениями новых голосов деревянной группы, имитирующих интонации темы-эпиграфа. Теперь один за другим вводятся в строй чисто разработочные приемы развития, динамика бурно растет, ритмоинтонационные фигурки, вычлененные из темы-эпиграфа, образуют лавину движения, пока на fortissimo (цифра 20) не вступает тема-монолог, заимствовавшая у побочной ее остигатное биение ритма.

Вот где подчеркнут ее роковой смысл — война, война идет! Из лирико-медитативной она превратилась в грозную, трагическую, почти батальную, с характерным многоярусным строением ткани. Пронзительно звучащую у деревянных духовых мелодию сопровождает ритм малого барабана и стонущий хроматический подголосок меди, изложенный в виде канонической переклички (три тромбона, туба, фагот, контрафагот — и трубы, валторны, кларнеты), наподобие «роковых» мотивов меди в разработках Чайков-

ского. На цифре 22 тема-монолог, ритмически сжатая и интервально искаженная — большая секунда стала малой, квинта — тритоном и т. д., — разрабатывается канонически, потом (цифра 23) аналогичному преобразованию подвергается и побочная тема, совершенно теряющая здесь свой прекрасный поэтический облик. Инобытие человеческого — главное содержание первой фазы разработки.

Шаг за шагом добавляются новые стимуляторы энергии: то возбужденный сигнал труб, то лихорадочные пассажи, пробегающие по оркестру, то ускоренные и сжатые интонации из главной партии, то аккорды-удары массы инструментов. Пульсирующий ритм — трансформация ритма побочной темы — то отступает, то вновь с фатальным упорством закрепляется на гребне колоссального подъема (цифра 24), где его твердит плотная масса инструментов низкого регистра, дерева, меди и струнных, сопровождаемая отчаянными трелями в высоком регистре. По своей драматической экспрессии эта кульминация кажется предельной. Но для Восьмой симфонии она лишь один из этапов развития событий разработки.

Во второй фазе разработки, начиная с *Allegro non troppo*, царствует бездушное, автоматическое начало, какая-то мертвенная жесткая скерцозность; могучий, открытый драматизм сменился гротескным острашением образов. В безудержное движение вовлекается и начальная интонация побочной темы (валторны), задыхающаяся и мечущаяся, словно птица. Этот жалобный вопль, призыв заостряет ощущение жуткого ожидания, загнанности в безвыходный тупик.

И вот начинается триумфальное шествие страшной механизированной силы (*Allegro*, третья фаза разработки). Оно построено на некогда возвышенной и благородной теме раздумий главной партии, а не на новой, чужеродной, как в Седьмой симфонии, но воспринимается именно как роковое вторжение<sup>30</sup>. Заметим, что этому образу сразу сообщаются многие черты кульминационных проведений темы нашествия Седьмой: каноническое изложение, грубая оркестровка медными, топчущее движение рублеными четвертями в аккомпанементе, резкие перечення голосов. Здесь возникает битональная ткань (e-moll — альтерированный b-moll) с выпирающими диссонансами на сильных долях такта.

<sup>30</sup> Полагаю, что нельзя считать эпизод *Allegro* «тематической репризой», как это порой делают, отграничивая репризу тематическую от тональной (следующий эпизод — *Adagio*): трансформация главной партии в *Allegro* отстоит от исходного образа значительно дальше, чем марш в разработке Пятой симфонии, и не менее далеко, чем эпизод нашествия — от главной темы Седьмой.

## 67 [Allegro]

Tr-be  
Tr-ni  
a2 ff  
Fag.  
C-fag.  
Arch.  
Tuba  
Timp.

Это символически обобщенный и гротескно заостренный образ наглого милитаризма, пляшущей смерти, созданный средствами гиньольного плаката и напоминающий об антивоенных фресках Пикассо. И в ответ на сатанинский разгул звучит протестующий голос, голос автора, говорящего от лица миллионов людей: тема-эпиграф. Образы сталкиваются в лоб во всей своей мощи, двутактовая пауза между окончанием вершинного эпизода разработки и вступлением темы-эпиграфа (с нее-то и начинается реприза части) заполнена только грохотом ударных инструментов. Этот кульминационный момент I части Восьмой симфонии обладает огромной многозначностью, емкостью художественных ассоциаций, за вмешательством темы-эпиграфа как воплощения высшей справедливости встают такие веками выношенные символы, как трубы Предвечного во фресках «Страшного суда» Микеланджело.

Обстоятельства перехода от разработки к репризе у Шостаковича всегда раскрывают глубинную суть идеи произведения. В Седьмой симфонии за показом варварского наступления завоевателей естественно шел героический реквием. В Восьмой появление аналогичного образа приводит к мобилизации всех сил воли и разума, к мощному отпору. Зона кульминации здесь значительно расширяется, и на смену кульминации двусединой (какая была в Пятой симфонии) дается кульминация тройственная, где гиньольный марш служит кульминацией сферы контрдействия, кульминация же положительная реализуется в двух предельно контрастных формах: гигантском «этическом провозглашении» и тишайшем, монологическом эпизоде — соло английского рожка.

Трудно охарактеризовать этот эпизод лучше, чем это некогда сделал Б. Асафьев: «Вдруг в тишине, будто бьется одно лишь сердце и поет просто и трогательно, как глубокий родник, струящийся среди грозных, суровых скал: „а я живу“...» [5]. По настроению и колориту соло английского рожка можно сравнить с соло фагота из репризы Седьмой симфонии. Но в Восьмой сильнее акцентирована монологичность: мелодия импровизационна, свободна от

прямого повторения уже пропетых интонаций, она словно сейчас заново рождается; длится она очень долго и льется, не связываемая поступью ритма, фактурой сопровождения (ей аккомпанирует только бесконечно тянущаяся, лишь дважды — на протяжении 39 тактов! — сдвигаемая гармония струнных *pianissimo*). Словом, это более монолог, чем, пожалуй, какой-либо другой из инструментальных монологов Шостаковича.

В плане драматургическом подобные монологи почти всегда связаны с эмоционально-психологической реакцией на некие решающие события и потому возникают тотчас вслед за вершиной открытого действия. В плане языково-стилистическом характерно, что именно в них ярче всего проявляется импровизационность, эта типическая тенденция современной инструментальной музыки вообще, как бы олицетворяющая стремление сохранить недетерминированность личностного высказывания, передать непринужденность живой человеческой речи.

Каково же интонационное происхождение монолога английского рожка в I части Восьмой симфонии? Его начало воспроизводит один из напевных оборотов заключения темы-эпиграфа. Далее всплывает мелодический ход из небольшой связки к побочной партии (см. 2 такта перед цифрой 8), затем — обороты, развивающие тему раздумий из главной партии. Последние преобладают (см., например, характерные восходящие секвенции перед цифрами 37 и 38, подобные тем, что возникли в цифре 2). Можно сказать, что этот монолог представляет собой некий мелодический концентрат лирико-медитативных интонаций всей сферы главной партии.

Сосредоточенное и печальное размышление приводит к появлению прекрасного лирического образа побочной не только в неисканном, но, напротив, даже несколько просветленном и еще более возвышенном виде. Душевная красота нетленна, как бы говорит эта реприза. Но, показав, какой тема могла бы быть ясной, кроткой и умиротворенной, композитор вновь окутывает ее покровом печали. *C-dur* начала, пожалуй, только усугубляет эффект последующего погружения в минор.

Небольшая кода части обладает рядом признаков, весьма характерных для симфонизма Шостаковича: настораживающей недосказанностью, ярко выраженной экстенсивностью, использованием реминисценций из предыдущих разделов. В Восьмой симфонии за патетическим провозглашением следует зона лирики, очищенной, углубленной, постепенно тающей в отдалении, и кода как бы поясняет причины меланхолического настроения этой зоны, показывает непрочность спокойствия. Уже вторую фразу темы-эпиграфа от скрипок перехватывает угрюмая засурдиненная медь, и образ, достигший в репризе могучей торжественности, вновь, как в на-

чале разработки, приобретает смятенный, даже исступленный характер. Дальнейшее развертывание коды — нечто вроде траурной песни скрипок, аккомпанируемой аккордами в ритме похоронного марша (главная тема с обращением первого интервала), и в самом конце — замирающая фанфара трубы. Если многим кодам Шостаковича свойственно ощущение некоторой скованности, оцепенения, то к коде Восьмой это относится в полной мере.

Итак, в I части есть уже все элементы драмы: и герой с его размышлениями, мечтами и скорбью, и атмосфера событий, и «панорамированный» показ силы, обусловившей трагический конфликт, и реакция протеста против этой разрушающей силы. Следующие части развивают содержание первой, дают ему картинно-выпуклое, аллегорически заостренное истолкование и подтверждение.

Земля не родит больше, а пожирает.  
С неба падает не дождь, а только железо.

*Бертольд Брехт*

В Восьмой симфонии впервые возникает скерцо, которое целиком и полностью посвящено изображению злой стихии. Отныне Шостакович будет неоднократно прибегать к методу обособления подобных образов в отдельные части цикла — финал трио, Скерцо Первого скрипичного концерта. Очевидно, объяснение этого кроется в их исторически новом, более крупном и актуальном значении: угроза их вторжения слишком реальна, огромна и непреходяща, и сами они настолько антагонистичны миру человечности, что требуют прямого эстетического и композиционного отграничения.

Война и человечность несовместимы. Очертив эту дилемму в I части Восьмой симфонии, Шостакович «иллюстрирует» ее в Скерцо и в Токкате. Вот парадно-триумфальная оболочка войны, вот холодный оскал марширующих заводных кукол-марионеток, приводимых в движение воинственными фанфарами, а вот и колесница смерти, громящая по пятам войны... Глубоко прочувствованное повествование сменяется показом, совершенно отчужденным от субъективного переживания. Голос автора умолкает, композитор становится магом-режиссером, по мановению которого оживают странные, фантастические фигуры, смесь художественной гиперболы и достовернейшей действительности.

Во II и III частях Восьмой симфонии мы встречаемся с приемом обличения через жанр: марш — традиционный образ воинской силы, токката — традиционный образ энергии неутомимого движе-

ния. Но за первичным, «внешним» смыслом жанровых средств выступает и внутренний. Марш II части, внешне ликующий и помпезный, должен внушить саркастическое, негодующее отношение к этой упоенной собой силе, токката — не захватывающую радость движения, а ужас перед его губительной тупостью. Подобное негативное наполнение жанр марша (как и жанр токкаты) нередко получает у композиторов современности, и как раз в произведениях, прямо или косвенно связанных с изображением чудовища войны, фашизма: «марш роботов» в финале Третьей симфонии Оппегера, например, или механически-угрожающие эпизоды I и III частей «Нью-Йоркской симфонии» Стравинского<sup>31</sup>.

Определенности жанрово-бытовых признаков Шостакович достигает отнюдь не через полный комплекс присущих тому или иному жанру выразительных средств, а скорее наоборот, при преобладании элементов нетипичных. Во II части сняты такие характерные приемы маршевой музыки, как сопровождение с тяжелой, подчеркнутой первой долей такта, пунктирный ритм, четкое распределение инструментов на мелодические и аккомпанирующие; отброшено обычное строение с контрастирующим трио-серединой, форма достаточно сложно организована.

Главная тема основана на парном повторении мотивов — *aa*, *bb*, *cc* и т. д. — и назойливом обыгрывании хроматической гаммы от звука *des* вверх до квинты *as*. (Здесь возникает любопытная контртенденция по отношению к использованию хроматического движения в I части — скорбному ниспаданию и трудному восхождению.) На грузную, победную поступь унисонной мелодии медные и часть деревянных инструментов отзываются громкими возгласами, будто толпа, восторженно орущая на параде. Это напоминает документальные кадры фильма «Обыкновенный фашизм», которые запечатлели Германию, одержимую милитаристским психозом, ажиотаж ее уличных шествий и митингов<sup>32</sup>. Благодаря зычной оркестровке, параллельному воздействию четырехчетвертного метра, периодического чередования синкоп и уплотнений первой доли такта, парному вдальбливанию мотивов ощущение военного марша вызывается безошибочно.

Вторая тема ближе типу обычных инструментальных скерцо Шостаковича. Но в ней оригинально совмещаются «парадный»

<sup>31</sup> Стравинский рассказывает, что финал этой симфонии явился «музыкальным откликом на хроникальные и документальные фильмы, в которых я видел солдат, марширующих гусиным шагом» [93, 203].

<sup>32</sup> Ассоциативное содержание и социально-исторический адрес главной темы как бы дополнительно «документируется» ее сходством с пошлейшей мелодией фокстрота «Gehen Sie weiter», распространенного в Германии времен Третьего рейха.

ритм наподобие болеро и тоничность гармонизации с суетливой, капризно-изломанной мелодией, отдельные обороты которой напоминают глупенький «собачий вальс».

Поведение основных тем части, активность их сближения и взаимопроникновения в репризе (в коде — цифра 70 — они окончательно соединяются, контрапунктируя друг другу) служит, на наш взгляд, убедительным аргументом в пользу свободно претворенной сонатности<sup>33</sup>. Здесь есть и несостоявшаяся, прерванная разработка — момент вторжения интонаций, метра и массивной фактуры главной темы (цифра 59 и далее), когда осколки обеих тем перемешиваются. Но вместо настоящей разработки образуется связка-предыкт к усиленной и уплотненной репризе (цифра 64), где побочная тема из игрушечной сделалась нагло-агрессивной и вовсе потеряла ладовую определенность (на неподвижном басу *g* возникают разные созвучия, преимущественно диссонирующие). Устойчивость басового звука, который сам по себе является ярким неустоем — тритоном к тональности *Des-dur*, только что господствовавшей в репризе главной темы и восстанавливаемой в коде части, — штрих характерный, как бы подчеркивающий внутреннюю дисгармонию самоуверенных образов Скерцо.

Зловещее *Allegro* в разработке I части, марш-скерцо II части и токката III части — это три ярко индивидуализированных образа, родственных друг другу и по принадлежности к контрсквозной линии, и драматургии симфонии. Их смыкание на почве жанровых примет марша, этого наиболее осязаемо-конкретного воплощения воинственности, разумеется, не случайно. Знаменательно и то, как тонко дифференцирует композитор разные грани образа в общезстетическом смысле единого. Не довольствуясь тремя упомянутыми ракурсами, он и внутри каждой из частей — Скерцо и Токкаты — вносит дополнительные контрасты. Отсюда и сложная, развитая форма каждой из них.

Логику внутреннего контрастирования в Скерцо и Токкате можно назвать противоположной или встречно-направленной. В Скерцо жанровой определенности главной темы — образу ликующего милитаризма — противостоит образ причудливого, колючего, гротескно-юмористического танца; реприза вовлекает побочную тему в жанровую орбиту главной. В Токкате, наоборот, в крайних разделах преобладает обобщенный гротеск, жанровые признаки интегрированы, и лишь в среднем эпизоде жанровое на-

<sup>33</sup> Л. Мазель называет эту форму близкой к сонатной, но существует и ее определение как двутемного рондо.

чало выступает в своем более «натуральном» виде. Однако и тут мы встречаемся с проявлением постоянного в симфонизме Шостаковича принципа активного синтезирования: поразительные по своей кажущейся конкретности образы в действительности созданы путем пересечения элементов, почерпнутых в разных бытовых источниках. Средний эпизод Токкаты имеет по крайней мере двойную природу — быстрый танец типа галопа и военный марш. Если фактура, подпрыгивающий ритм аккомпанеента говорят скорее в пользу танцевальности, то и выбор солирующего тембра (труба), и фанфарные мотивы, обрамляющие каждое предложение, и, наконец, характерный отыгрыш малого барабана недвусмысленно тяготеют к маршевой, военной музыке.

Отправляясь от выдвинутого Л. Мазелем тезиса о параллельном использовании инерции восприятия и ее нарушений, можно сказать, что средние части Восьмой симфонии дают потрясающие по остроте воздействия примеры реализации этого закона. В Токкате налицо совмещение ряда художественных элементов, ранее казавшихся несовместимыми. Об одном из них мы уже говорили — это расширение традиционного эмоционально-выразительного назначения тональности. Другое, несравненно более важное, заключается в сочетании неумолимой механической остинатности движения четвертями и мотивно-ритмической неупорядоченности мелодического рисунка, взаимной независимости, разобщенности отдельных пластов, этажей оркестровой ткани<sup>34</sup>.

В крайних разделах Токкаты не происходит, по сути дела, развития материала, да и сам материал нарочито не индивидуализирован тематически; остигато все время возвращается к одинаковым интонациям и одинаковым звукам, образующим е-moll'ное трезвучие. Почти не изменяется и вопль высоких духовных инструментов (расширенная до малой ноты традиционная малосекундовая интонация скорбного стога), не то отчаянный, не то угрожающий, как вой сирены или приближающегося снаряда, — такой эффект дает крещендирование на верхнем звуке. Но при монотонной повторности вступлений остигатного рисунка протяженность, звуковысотное и динамическое его направление в «вариациях», рубежи которых отмечают появления начального оборота, неодинаковы, неодинаковы и носители остигато. Сдвигается также — относительно среднего и нижнего пластов — и положение интонации вопля.

Форма Токкаты в целом построена как сложная трехчастная — А В А — С — А В А, где С — средний контрастный эпизод.

<sup>34</sup> Б. Ярустовский справедливо отмечает сходные формулы остигатного баса в токкатных эпизодах Симфонии в трех частях Стравинского, также навеянных образами разнузданного милитаризма [123, 270].

а В как бы вытекает из интонаций оstinатного пласта А и продолжает его. Однако в В главенствует прием переключки, каждый такт разбит пополам, на две пары четвертей: первая пара — у всей массы струнных, вторая — у духовых инструментов. Тупая бессмысленность этой бесконечной переключки, ладоинтонационная бессвязность (ответы даются как бы невпопад) — вполне в строе специфической выразительности всей части.

Именно непричастность к организующему разуму отражает абсолютно необычная для традиционного жанра токкаты тектоническая неорганизованность ткани. Единообразие рисунка не только не отрицается случайностью вертикальных комбинаций, но дает особый психологический эффект — гнетущей нелепости автоматизма. Здесь показано, как механичность превращается в алогизм, тупое подчинение грубой силе рождает полный произвол, анархию.

Средний раздел Токкаты, с его банальным «садовым» аккомпанементом (тут вспоминаются и побочная партия из I части Девятой симфонии, и некоторые эпизоды из финала Шестой, восходящие к эстраде, оперетте) и фанфарной темой трубы соло, служит единственным рельефным и крупным мелодическим образованием этой части и, следовательно, некой компенсацией остальных разделов, где безраздельно властвует моторное начало.

Это образ нагло торжествующего, победившего зла, потому он наряден, самоуверен и мажорен, но в нем заключены тенденции внутреннего отрицания (Л. Мазель): если в аккомпанементе бравадно вдальбливается *Fis-dur*, то мелодия сложена из восхождения по трезвучию-фанfare и гамме тон-полутон; мажор ею распатывается, «берется под сомнение», наполняясь сугубо минорными пониженными ступенями. Эпизод этот внушает ощущение неприязни и жути, настораживает своей странной двусмысленностью — и в то же время увлекает стихией стремительного движения, скачки; этически негативное воплощено средствами сложными, отнюдь не чисто негативными эстетически!

В общей репризе Токкаты, сильно сжатой, соотношение пластов и облик каждого из них значительно деформируются. И струнные инструменты, и медь применяют здесь сурдины, отчего звучность становится таинственной, выкрики-возгласы — хриплыми и особенно зловещими. *Perpetuum mobile* под конец застывает на *g-moll'*ном трезвучии, оно поручено уже одним литаврам *fortissimo*, то есть оstinатность доведена до намека, схематизирована. Зато колоссально разрастается, захватывая почти весь оркестр, учащаясь и продвигаясь все выше и выше (до звука *b*), интонация вопля. Такой сгущенности средств требует приближение решающей точки конфликта, стыка с IV частью симфонии, Пассакальей.

Вполне очевидно, что подготовка кульминационного перелома осуществляется здесь приемами, во многом совпадающими с подготовкой перелома на грани разработки и репризы в I части. Совпадает и прием нагнетания динамики на органном пункте<sup>35</sup>, и торможение гармонии на одном резко диссонирующем комплексе, и застревание мелодии на самом верхнем из достигнутых звуков, и широко раскинутая туттийная фактура, гулкое тремоло ударных инструментов. Все это — характерные приемы создания эффекта физического натиска огромной, давящей, безликой махины.

Тут возникает противоположное действие факторов устойчивых (оркестровая фактура, органний пункт, ритм, постоянство гармонического комплекса) и остро неустойчивых (функциональное положение назойливо закрепляемого мелодического звука, внутренняя несогласованность, диссонантность комплекса). И то и другое заставляет слух с особым нетерпением ожидать разрешения. Так классический принцип предыкта получает в Восьмой симфонии интенсивнейшее развитие и обострение.

Но уникально то, что все эти средства нагнетаются в заключительной фазе, перед введением новой части. Не говорит ли это опять-таки о небывалом подчинении структуры отдельных частей общей идее цикла? Ведь тем самым открыто акцентируется репризное, итоговое положение IV части.

Мотив триумфального шествия железного чудовища войны и мотив «пляски смерти», которые преломлены в Скерцо и Токкате Восьмой симфонии, — это мотивы, имеющие многовековую историю в живописи, поэзии и литературе, а вслед за ними и в музыке. Заметим, что русское реалистическое искусство, обращаясь к подобным темам и трактуя их в социально-обличительном плане, нередко пользовалось языком традиционных аллегорий. Так родились гениальные «Песни и пляски смерти» Мусоргского. Искусство современное, в том числе и искусство Шостаковича, усваивает метод и, если угодно, применяет его еще более активно, широко и последовательно.

В «Гернике» Пикассо (1937) слепая, всеразрушающая сила войны воплощена в образах железного коня и свирепого «очеловеченного» быка; в панно «Война» для капеллы в Валлорисе (1952) фигура Войны, стоящая на колеснице, держит окровавленный меч в руках, черные кони, впряженные в колесницу, топчут горящую книгу; «Война в Корее» (1951) изображает столкновение людей-автоматов в железных шлемах с беззащитной толпой

---

<sup>35</sup> В I части мы имели органний пункт *g* и верхний звук *h* (с расщеплением VII ступени: в партии трубы звучит *b*), то есть доминантовый предыкт к репризе.

женщин и детей. Все предметы здесь условны и насыщены символикой, зрителю нелегко различить, где кончается мир конкретных образов и где начинается область фантастического. Исторические предки этих произведений Пикассо — и антивоенные серии офортов Гойи и Калло (носящие одинаковое название: «Бедствия войны»), и графика Домье, и живопись Гольбейна, Босха, Брейгеля-младшего. Как известно, в годы первой мировой войны и после нее антивоенную тематику усиленно разрабатывали немецкие художники-экспрессионисты, особенно графики, а также близкие к этому направлению художники — Георг Гросс, Кэте Кольвиц, Мазерель, Дикс, Барлах. Все они тяготеют к символическому, аллюзорному и метафоре ради остроты эмоционального выражения и непосредственности воздействия.

Эстетически преходящее и философски противоречивое, чрезмерное в их творчестве не заслоняет, однако, того факта, что они открыли немало новых, плодотворных приемов воплощения трагических конфликтов действительности и оказали свое влияние на многих передовых современных художников, включая Пикассо, Кремера, Гуттузо, Риверу, Ороско<sup>36</sup>.

Шостакович, в отличие от композиторов-экспрессионистов, никогда не порывал с классическими основами музыкального мышления ни в области ладогармонических средств, ни в области формы, несмотря на всю мощь своих открытий и в той, и в другой области. Не порывает он и с этосом классического искусства: беспросветный мрак, кошмары больной психики никогда не становятся почвой и эмоциональной средой его произведений. Воплощая страшное, уродливое, он отчетливо противопоставляет ему высокое, чистое и нравственно-благородное. А в самой сфере изображения этих страшных явлений действительности он опирается не на эстетику и практику экспрессионизма музыкального (понимаемого как замкнутое направление), а скорее на опыт смежных искусств, так или иначе прошедших через этап экспрессионизма и впитавших найденные им приемы. Другое дело — некоторые худо-

<sup>36</sup> Альбом рисунков польского художника Гронислава Линке «Камни воинов», посвященный Варшаве (издан в 1959 году), интересен обилием музыкальных метафор. В акварели «Балет», например, искаленные танцующие остоны металлических столбов высются на фоне мертвой пустыни, а в уголке — прозрачно-неживая фигурка, играющая на скрипке (претворение последнего мотива, тоже традиционного, мы не раз встречаем у Шостаковича). В «Мистерии» три гигантские фигуры, вырастающие из каменных глыб развалин, в терновых венцах из колючей проволоки, играют на скрипках свой реквием скорби и гнева — антропоморфная передача человеческой эмоции городу-страдальцу. Силуэт скелета, устремленного вперед в бешеном полете-пляске, радостно ощерившегося, мчится среди роя самолетов со свастиками («Люфтваффе») — этот жестокий и плакатно-обобщенный рисунок перекликается с Токкатой Восьмой симфонии.

жественные тенденции, имеющие несравненно более широкую базу, чем школа Шёнберга, и унаследованные еще от позднего романтизма и критического реализма XIX века тенденции к повышенной экспрессивности образов, к философичности и гротеску. На этих путях встречаются — особенно при обращении к теме войны и фашизма — многие крупнейшие композиторы современности: Онеггер в «Жанне д'Арк на костре» и симфониях военных лет, Бриттен в «Военном реквиеме», Орф (сцена ведьм из «Бернхауэри») и др.<sup>37</sup> Концепции Шостаковича, будь то даже трагедийная Восьмая симфония, неизменно отличаются более веским и последовательным утверждением позитивного начала, хотя отдельные приемы, излюбленные методы концентрации выразительности музыкального языка несомненно перекликаются с названными авторами. Таковы, например, прием обнажения ритмики или примитивных элементов фактуры, оstinatность значительных участков ткани, острота противопоставления гомофонии и полифонии, политональность. В Восьмой симфонии оstinatность делается исключительно важным и широко истолкованным принципом. Полярные точки ее преломления — оstinatность злого марша из I части, где механичности формулы басового голоса («топтанье») соответствует самая механичная из полифонических форм, канон, и мелодическая оstinatность IV части, сочетающаяся со свободным, изменчивым током остальных голосов, непрерывным тематическим простаиванием.

Истина человека — то, что делает его человеком... Но истина, как вы знаете, это то, что делает мир проще, а отнюдь не то, что обращает его в хаос. Истина — это язык, помогающий постичь всеобщее.

*Антуан де Сент-Экзюпери*

Момент перехода от окончания Токкаты к Пассакалье — это главный драматургический рубеж всей симфонии, наивысшая ее кульминация. Образ разумной человеческой воли преграждает дорогу образам жестокого и бессмысленного разрушения.

<sup>37</sup> В. Конен пишет: «И „Литургическая симфония“ Онеггера, рисующая зловещую картину гибели и разрушения, и „Огненный замок“ Мийо, изображающий шествие на казнь жертв гитлеровских палачей, и Шестая симфония Воана Уильямса, выражающая идею духовного опустошения, которое несет с собой война... все они являются либо прямыми потомками, либо боковыми отпрысками того круга образов, которые впервые открыли экспрессионисты и „предэкспрессионисты“ начала века» [53, 126].

Огромный по силе воздействия эффект перелома обеспечивается параллельно многими средствами: струнные инструменты и медная группа снимают сурдины, придававшие почти гиньольный оттенок их звучанию в конце Токкаты, внезапно обрывается механическое, топочущее остинато. После генеральной паузы и двух громовых аккордовых возгласов всего оркестра под раскаты там-тама вступает унисонная патетическая тема Пассакальи.

Отсюда, вплоть до конца части, динамическая кривая идет вниз, напряжение постепенно сменяется оцепенением, глубочайшей сосредоточенностью. Если первое проведение темы Пассакальи вступает мощно и властно, *fff* в унисонах меди, струнных и деревянных низкого регистра, то уже следующее проведение звучит *piano* у засурдиненных виолончелей и контрабасов в сопровождении подголоска вторых скрипок, тоже с сурдинами. Сознание, поначалу необычайно концентрированное, мобилизованное, понемногу как бы расслабляется, погружается в полудремотное, гипнотическое состояние <sup>38</sup>.

Вариации почти не вносят эмоциональных контрастов. Возникающие в верхних голосах тематические новообразования сравнительно неярки: хроматические, обвивающие тему интонации скрипок и альтов (в первых четырех), наигрыши-переливы флейты *piccolo* и кларнета (в 6-й, 8-й и 10-й вариациях). Наиболее индивидуализирован среди них мотив валторны соло (5-я вариация), начальный оборот которого в обращении воспроизводит начальный оборот побочной партии I части,— примечательное напоминание об образе душевного тепла, поэтического идеала! В целом перед нами пассакалья чрезвычайно строгая в смысле неуклонного единообразия проведений остинатной темы и очень мало использующая даже те возможности внутреннего контрастирования, которые как будто узаконены за этой формой, то есть случай, относительно редкий для Шостаковича. (В. Бобровский, специально исследовавший претворение этого жанра у Шостаковича, указывает на большую свободу, остроту контрастов и сложность взаимодействия гомофонных и полифонических принципов в пассакальях Трио и Третьего квартета — близких ровесниках Восьмой симфонии.) Очевидно, здесь композитор стремился к предельному образному лаконизму, к концентрации внимания на основной музыкальной мысли.

Каков интонационный генезис темы Пассакальи? Чтобы ответить на этот вопрос, нам надо вернуться к превращениям темы-эпиграфа.

<sup>38</sup> «Создается впечатление, что... образ, воплощенный в теме, как бы изнемог под тяжестью своего подвига», — пишет В. Бобровский [17, 156].

65 Adagio

94

Fl. picc. Fl. *fff*  
 Ob. Cl. picc. Cl. *sf*  
 Tr. be. *fff*  
 Tr. ni *sf*  
 Cor. *fff*  
 Cl. basso *sf*  
 Fag. C-fag. *fff*  
 Tuba *sf*  
 V-ni *fff*  
 Sil. *sf*  
 V-le *fff*  
 V-c. *sf*  
 Timp. *fff*  
 C-b. *fff*  
 [ + T-ro, Piatti, Cassa ] *sf*

[ + T-ro, Piatti, Cassa ] *fff*  
 [ senza Sil. ] *sf*  
 [ + Timp. ] *sfpp cresc.*  
 [ + Tam-tam ] *fff*

Сравним начальное проведение темы-эпиграфа (см. нотный пример 64) с ее же кульминационным провозглашением в репризе I части (пример 68).

Ясно, что его отличает прежде всего отчетливая тенденция к укрупнению, утяжелению темы, сказывающаяся в оркестровке (уже не струнные, а медь), в ритмическом увеличении, в большей распетости отдельных мотивов, в замене полифонического изложения массивными унисонами.

Исходный мотив — шаг на большую секунду вниз и возвращение к топике — звучит дважды, приобретая небывалую мощь, уверенность, повелительную призывность; всякая печать рефлексии исчезла полностью. В то же время диссонирующие многоэтажные аккордовые комплексы, которые отмечают наиболее важные точки развертывания мелодии (звук *g*, затем *b* и *es*), делают тему более терпкой и суровой.

Нетрудно обнаружить, что тема Пассакальи возникла из сплава интонаций темы-эпиграфа и темы-монологической главной партии I части, восприняв от последней ритмическую формулу ее зачина,

 , которая в Пассакальи стала постоянным, обяза-

тельным элементом интонационно-ритмической организации. Мелодическая секвенция, образующаяся в тактах 4—7 темы Пассакальи, заимствована непосредственно из темы-эпиграфа; слегка индивидуализирован, в соответствии с ритмическим единообразием темы Пассакальи, лишь ее ритм. Тождественно, кстати, даже звуковысотное положение звеньев секвенции (при новом их ладовом и функциональном значении). Однако тема Пассакальи многое взяла и от трансформации эпиграфа на вершине I части: величавую унисонность изложения, повтор одного из начальных мотивов. Мысль как бы настойчиво утверждает, ищет опоры, чтобы двинуться дальше<sup>39</sup>.



Эта тема — и глубоко выстраданная мысль, и образ трудного, упорного движения, медленной поступи, будто человек, безмерно усталый, измученный, вопреки всему шагает, ведомый долгом и

<sup>39</sup> Здесь подобного закрепления потребовал квинтовый звук, тот самый, который в ином мелодическом контексте с трудом достигался и закреплялся в теме-эпиграфе. Вообще же V ступень в теме Пассакальи раздвоена, понижены IV, VII и VIII ступени лада.

верой в конечную цель, тихо, но упрямо пробиваясь к ней через туманы и вихри (холодная «пурга» — стелющиеся пассажи флейты *rissole*, потом кларнета, мглистое тремоло скрипок и дерева). Такой образ неслыханной внутренней стойкости, душевного сосредоточения на одной идее — выдержать, идти вперед! — естественно, требует в музыке именно формы *остинато*.

Пассакалья дает самый далекий и самый трагически-омраченный вариант трансформации сквозного положительного образа симфонии. Это обусловлено ее местом после Скерцо и Токкаты и двойственностью ее функции: реакция гнева, протеста (начало части) и одновременно реакция скорби (дальнейшее развитие). Но и здесь, в этом трагедийном центре Восьмой, скорбь выражена в философски-обобщенной, обьективированной форме (такие образы человеческого горя, как реквием или трансформация побочной темы в репризе I части Седьмой симфонии, обладают гораздо более *личной*, кричащей непосредственностью).

Последняя фаза превращения заглавного образа симфонии — появление темы-эпиграфа на кульминации финала. Казалось бы, идиллический характер финала позволял воскресить тему в новом, смягченном и просветленном облике или ограничиться лаконичным ее напоминанием. Шостакович поступает наоборот. Гармонический фундамент темы дополнительно усложняется, благодаря чему возникают еще более многослойные комплексы с обильными переченаниями, начальный оборот обрастает последовательностью больших септим и т. д. Мелодическая линия стала более раскидистой, призывный мотив повторяется уже четырехкратно, на расстоянии, причем вторая пара мотивов сдвинута на малую терцию вверх. Наконец, тема уже не обрывается, как прежде, но приобретает торжественную, громогласную, как бы в звучании гигантского хора, концовку-скандирование. Короче говоря, этот последний вариант мобилизует все средства для превышения предыдущих кульминационных провозглашений темы. И если искомая художественная цель все-таки не достигается, то тому есть ряд причин в общей конструкции финала, его соотношении с другими частями и некой драматургической истощенности данной ситуации-приема.

Пассакалья без перерыва (*attacca*) вливается в финал через колоритнейшую модуляцию — от тоники *gis-moll* через доминанту новой тональности к ее трезвучию; еле приметным усилием голоса сдвигаются, и у тех же виолончелей, контрабасов, басового и обычных кларнетов появляется солнечный *C-dur*. Этот момент перехода поистине гениально найден Шостаковичем: *C-dur*'ное тре-

звучие воспринимается как прибытие в «землю обетованную». И вот фагот соло запекает беспечную, наивную и резвую мелодию, не то пастушескую, не то танцевальную. Буколическая ее окраска усугубляется воздушностью аккомпанемента (отдельные уколы второго фагота и контрафагота).

Композиция финала отличается чрезвычайной дробностью, частотой темпоритмических, тематических и темброфактурных перемен, затейливой детализированностью. Мы уже говорили, что Шостакович делает финал ареной действия новых образов, преимущественно пасторальных, живописно-картинных. На протяжении одной только главной партии сменяют друг друга буколическая тема фагота, ласково струящиеся эпизоды струнных, щебетанье флейты и отдаленные «лесные» зовы валторны.

Форма финала свободно сочетает в себе признаки рондообразности и сонатности. Ее тема-рефрен — напев фагота (сферу главной партии части составляют три «явления», обрамленные эпизодом струнных). Сфера побочной партии представлена двумя темами, совершенно разными и даже противоположными по характеру, разделенными кратковременным напоминанием главной темы.

Первая побочная тема — ее можно трактовать и как еще один, самый крупный эпизод внутри главной партии — нежная, певучая мелодия виолончелей в движении вальса (цифра 129). Жанровый ее облик примечателен для симфонизма Шостаковича: наряду с побочными темами Первой и Десятой симфоний она дает, пожалуй, наиболее открытое, непосредственное претворение свойств лирического вальса.

Вторая побочная тема резко антагонистична всем предыдущим темам финала. Она бесцеремонно разрушает атмосферу покоя, безмятежности и романтических грез. Уже ее появлению в связке, вытекающей из рефрена (главной темы), предшествует накопление тревоги, какой-то слепо ищущей выхода энергии. Новая тема, резко очерченная, тонально неопределенная, угловатая, будто кривляющаяся, в угрюмом звучании бас-кларнета, фаготов и виолончелей в низком регистре, движется судорожными прыжками, и ее сопровождают только отрывистые аккорды-кляксы трех труб (цифра 136) <sup>40</sup>.

---

<sup>40</sup> Л. Мазель считает побочной именно эту тему, называя предшествующую вальсовую тему виолончелей второй темой внутри трехчастной главной партии [62, 98]. Мне кажется, что жанрово-интонационная выпуклость вальсовой темы, неустойчивость контуров и общая разработочность изложения новой гротескной темы, а также равноправное положение обеих тем в зеркальной репризе, где они уже не прославляются рефреном, делает возможным и иное истолкование.

Эта тема — недобрый гений финала, дух мятежного сарказма и беспокойства, поджигательница смуты. В ней есть оттенок мрачной буффонады, зловещего гиньоля. Критики уже отмечали сходство мотива труб с обрубленными концевками фраз из темы нашествия Седьмой симфонии. Сходство здесь неопровержимое. Однако вспомним, что этот мотив, прежде чем влиться в тему нашествия, родился на кульминации главной партии как образ вопиющего задора, беспечного вызова, а в финале Восьмой он появляется в том самом виде, как некогда в экспозиции I части Седьмой. Далее. Именно эта гротескная тема вносит в финал некий импульс, энергичный толчок к развитию. Потому смысл ее, вероятно, много шире и сложнее, нежели напоминание о гнусных завоевателях и оскале смерти-войны.

Развитие этой темы опять приводит к некой смене декораций, столь частой в этом финале, — к короткому эпизоду inferнального танца (близкому финалу Фортепианного трио и центральному эпизоду из Скерцо Первого скрипичного концерта). Затем возвращается бывший напев фюгата, сменивший тональность, тембровую окраску и тип изложения, на нем строится большое педантично-строгое четырехголосное фугато, проходящее дважды, сперва у струнных, а затем у деревянных духовых <sup>41</sup>.

Знаменует ли фугато начало разработки? Очевидно, да, но в то же время оно служит добавочным варьированным проведением темы-рефрена. Если разработочность давала о себе знать уже перед гротескной темой и внутри нее самой, в ее ладотональной неустойчивости, то теперь ткань надолго — пожалуй, слишком надолго! — стабилизируется, ни тематического, ни динамического, ни какого-либо иного обогащения, помимо почти автоматической смены голосов в тонкой паутине фугато, здесь не происходит. Внутреннее напряжение тормозится, рассеивается и начинает постепенно расти только с завершением фугато, когда образуется нечто вроде предыкта к собственно разработке финала.

Дальнейшее развитие (от цифры 151 до 159, момента вторжения темы-эпиграфа) по интенсивной смене фактуры, оркестровки, ведущих ритмоинтонационных элементов и способов динамизации ткани несколько напоминает батальные страницы финала Седьмой симфонии, однако там все единицы композиционного строения

---

<sup>41</sup> Интересно, кстати, что введение фугированных разделов в финалы становится общераспространенным принципом в ряде симфонических произведений этого времени — от Двадцать четвертой симфонии Мясковского (двойная фуга в разработке финала) до Симфонии в трех частях Стравинского, фугу финала которой автор характеризовал как «собрание сил союзников», и Пятой симфонии Роя Гарриса, написанной в 1943 году. Об этом подробно пишет Б. Ярустовский [123].

гораздо крупнее. Отметим, кстати, что частоте «сценических перемен» в финале Восьмой соответствуют и частые колебания темпа, и перебои метра, захватывающие и экспозицию.

Нестабильность темпа создает дополнительный драматургический контраст между финалом и предшествующими тремя частями, особенно Токкатой и Пассакалей, где движение словно сковано железными тисками и ни темп, ни метр не сдвигаются.

Особо важная роль в центре разработки финала Восьмой симфонии принадлежит двум новым, впервые кристаллизующимся здесь мотивным элементам: сурово-внушительным речитативным фразам хора струнных и упругой, взлетающей, как взмах клинка, ответной фразе скрипок (цифра 154).

Последний мотив доминирует в новом эпизоде Allegro, подхлестывая движение. Он омрачается, становится все более тяжелым и темным, да и вся ткань темнеет, насыщается диссонантными напластованиями тембров, жесткими хроматическими ходами. Бурный подъем, змеящиеся хроматические пассажи, гул литавр, нарастающая дробь малого барабана — и навстречу вздымается тема-эпиграф (Adagio), останавливая этот грозивший бедой поток. Хоральный речитатив струнных, родившийся в центре разработки, вливается в окончание темы-эпиграфа, заполняя собой весь оркестр, а энергичная, воинственная фраза, отвечающая ему, пресекается двумя (*fff* и *p*) многозначительными аккордами, как бы ставящими точку на этом кульминационном этапе повествования. Драматургическая ситуация, возникшая на вершине I части и — в укрупнении — повторенная на стыке III и IV частей, здесь возвращается в третий раз.

Не любопытно ли, что после сурового предостережения, какое дала кульминация, реприза начинается с «гиньольной» темы? Думается, что это может служить лишним аргументом в пользу двойственного ее смысла. Правда, она здесь несколько облегчена и смягчена, а сопровождающий аккордовый мотив (автоцитата из Седьмой симфонии) и вовсе растворен в аккомпанементе струнных. Зеркальная реприза финала вообще сильно сжата, сокращена и высветлена. Небольшая кода — Andante, — сплошь пронизанная теплым мерцанием *C-dur*'ного трезвучия, тянущегося в голосах скрипок, и нежными гармоническими переливами, окончательно возвращается к настроению счастливой умиротворенности, покоя и единения с природой.

Композицию финала Восьмой симфонии по дробности можно сравнить с напизыванием (монтажом) разнообразных и разнообразных сцен-эпизодов в произведениях современного драмати-

ческого театра. Расчетливо ли такое конструирование финала в сочинении монументальном, сложенном из крупных, цельных глыб? Вопрос щекотливый и мало плодотворный, поскольку перед нами реально существующий шедевр, написанный так, а не иначе. Но, вероятно, не будет излишней смелостью сказать, что композитор все-таки пошел здесь в какой-то степени наперекор законам восприятия — именно финал (а отчасти и Пассакалью) даже наиболее сочувственно настроенные к Восьмой критики упрекали в длиннотах и монотонности <sup>42</sup>.

Важно, однако, что в Восьмой симфонии Шостакович не впервые противопоставляет драматургию финала драматургии остальных частей. И в Седьмой симфонии в финале концентрируются элементы картинной повествовательности, изобразительности. Специфичность финала Восьмой заключается в том, что он рисует действительность воображаемую, картины будущего, рожденные авторской фантазией. Символики в нем, по сути дела, не меньше, чем в Скерцо, Токкате и Пассакалье, но материал, художественный подход и способы организации различны. Сила ненависти и разоблачительного гротеска придала аллегорическим образам Скерцо и Токкаты огромную плакатную остроту, рельефность; в финале же, возможно, сказывается известная умозрительность замысла. (Длинное и несколько механическое фугато в сердцевине финала уже свидетельствует о странном в условиях Восьмой симфонии падении эмоциональной температуры.) Как ни искусна и совершенна тематическая работа, которая происходит в финале, как ни живописны и обаятельны его детали, самым впечатляющим его моментом — и, пожалуй, единственным, который может сравниться с воздействием остальных частей, — служит его начало, где внезапно рассеивается ночной мрак окончания Пассакальи и возникают утренние голоса природы, юной жизни.

Именно здесь, в начале главной темы, вырисовывается интонационная арка, перекинутаая к финалу от I части, — оборот  $c - d - c$ . Оборот этот служит ключевым для всей симфонии. Он открывает тему раздумий главной партии I части, а в теме-эпиграфе присутствует в обращенном виде ( $c - b - c$ ). В Скерцо исходная интонация воспроизводит рисунок исходной интонации темы-эпиг-

<sup>42</sup> Б. Асафьев отмечал в симфонии «непомерные трудности исполнения, а за ними и трудности восприятия» [5, 133], Д. Житомирский, которому принадлежит одна из лучших, самых чутких статей-откликов на премьеру Восьмой, пишет: «После интенсивного развития действия в первых трех частях и грандиозной драматической кульминации... музыка слишком долго остается статичной и к тому же весьма детализированной по своему рисунку. Предел растяжимости такого рода созерцательных „погружений“ кое-где перейден» [45].

рафа, то есть содержит движение от тонического звука к VII ступени и обратно, но большая секунда становится малой (*des — c — des*), поскольку натуральный минор здесь уступает место мажору. Если вспомнить теперь, что мотив, из которого вычленился этот секундовый оборот, обязан своим происхождением теме нашествия из Седьмой симфонии, то выясняется сложная диалектика его связей и перевоплощений.

Тема-эпиграф Восьмой — один из вариантов образа универсального для творчества Шостаковича, вбирающего в себя идею нравственного долга, превосходства разума над стихией насилия и зла. Совершенно исключительное драматургическое положение этого образа в Восьмой симфонии, его небывалое разрастание и упорная последовательность его утверждения в процессе развития конфликта говорят о последовательном философском оптимизме концепции произведения, том высшем оптимизме, который присущ истинно трагическому искусству.

Проблему мира и войны Восьмая освещает с тех позиций, на которые встало все передовое, гуманистическое искусство послевоенного периода, все разумные мыслители и ученые земли. В послевоенные годы нашлось немало прорицателей вселенской гибели, художников, отравленных атомным психозом. А симфония Шостаковича по-своему предвосхищает движение борцов за мир и предваряет появление произведений музыки, литературы, живописи, театра, кино, вдохновленных идеями этого движения в защиту жизни, культуры и человечности. И если в советском искусстве военных лет Восьмая стоит особняком, то она довольно тесно соприкасается по своей философии и строю выразительных средств с рядом произведений последующего времени. Неприкрашенную, суровую психологическую правдивость ее I части можно соотнести с тенденциями советской прозы и военной мемуаристики последнего десятилетия.

Когда-то, под первым впечатлением от этой симфонии, Леонид Леонов очень хорошо сказал: «Слушая Восьмую, я все время чувствую, что властная рука композитора как бы подводит меня к иным окнам в мир, полный еще не известных мне явлений» [56]. «Иное», самостоятельное видение действительности, раскрывающее то новое ее содержание, которое впоследствии станет очевидным для многих и многих, — свойство Восьмой, возводящее ее в ранг самых великих созданий искусства XX века.

*СИМФОНИЯ-СКЕРЦО И  
СИМФОНИЯ ЛИРОЭПИЧЕСКАЯ*

Девятая и Десятая симфонии — каждая в своем роде — уникальны: в каждой из них достаточно отчетливо выражен особый тип симфонизма; эти два типа симфонизма сильно отличаются друг от друга, причем ни тот, ни другой тип не получает прямого продолжения в последующих симфонических сочинениях автора.

С миниатюрной, скерцозной Девятой симфонии (1945) начинается новый этап в творчестве Шостаковича, для которого характерно усиление обмена между отдельными жанрами и даже некоторое их функциональное взаимозамещение. Драматургия резких столкновений, обжигающих антитез получает теперь вторую жизнь в квартетах и концертах. Небывалой камерности формы и средств Девятой симфонии, «облегченности» ее концепции по контрасту отвечает небывалая же симфоничность Третьего квартета, ее близкого соседа (1946), и Первого концерта для скрипки с оркестром (1948), где симфоничны и масштабы концепции, и накаленность трагического конфликта, и — как следствие крупности конфликта — уровень интенсивности развития музыкальных образов.

Десятая (1953), напротив, завершает целую группу «чистых», непрограммных трагедийно-психологических симфоний, после нее — без малого на двадцать лет! — симфония повернет в русло программности, сомкнется с киномузыкой, музыкой вокальной. Вместе с тем Десятая едва ли не больше, чем любая из ее непосредственных предшественниц, насыщена образами и интонациями, сложившимися в смежных, несимфонических жанрах. Но об этом речь будет впереди.

## Девятая симфония

Комедия есть такая же драма... к тому же вообще не должно забывать, что элементы трагического и комического в поэзии смешиваются так же, как и в жизни.

В. Белинский

Думал ли Шостакович, работая над своей Девятой симфонией, что она окажется одним из наиболее загадочных его произведений и вызовет долгие споры? Критики будут находить в ней моменты едва ли не взаимоисключающие: ослепительная улыбка юности — и едкий сарказм, непринужденное излияние светлых чувств — и потаянная двусмысленность, лирическая комедия — и трагедия, прикрытая маской иронической стилизации. Таковы, примерно, крайние полюсы понимания Девятой, между которыми располагались промежуточные точки зрения, склонявшиеся к тому, что в этой миниатюрной симфонии-скерцо достигнут удивительнейший сплав разнохарактерных начал, жанровых и стилистических признаков. Во всяком случае, композитор не мог не предвидеть известного недоумения и разочарования (как общественной реакции на свою Девятую). Ведь это была не только не та симфония, какую от него, признанного летописца великой военной эпопеи, рассчитывали услышать, но и вовсе не та, какую он сам первоначально собирался написать.

Должна была родиться монументальная героическая песня Победы, завершающее звено трилогии, начатой Седьмой симфонией. Шостакович приступил к ней еще зимой 1944—1945 года; по имеющимся свидетельствам, он хотел ввести в ее партитуру хор и певцов-солистов, то есть собирался придать ей ораториальный характер<sup>1</sup>. И вот вопреки всем ожиданиям, слухам и печатной информации ТАСС о предстоящей премьере произведения, «посвященного торжеству нашей великой Победы», появилось произведение-антипод: небольшое, отнюдь не торжественное, камерно-облегченное по стилю.

Со слов самого автора известно о существовании двух версий сочинения, не доведенных до конца, и о внезапном прекращении

<sup>1</sup> Интересно, что это был уже третий случай, когда Шостакович отказался от замысла симфонии ораториального типа, после неосуществленной «От Карла Маркса до наших дней» и «Ленинской» на тексты Маяковского. Видимо, вокально-симфонический жанр в те годы еще не давался композитору.

работы над успешно продвигавшейся вперед первой, героической, версией. Есть все основания полагать, что композитор прервал эти поиски, только убедившись в непреодолимости каких-то внутренних, идейно-художественных и психологических барьеров, вставших на пути реализации задачи. Но чем труднее далось ему отречение от исходной идеи, тем молниеноснее созрел новый, последний замысел. Только абсолютная органичность воплощения импульсов, поставляемых действительностью и уже откристаллизовавшихся в сознании автора, способны объяснить поистине необыкновенные темпы работы над симфонией: она была написана за август 1945 года.

Конечно же, Девятая — на свой, оригинальный лад — была, подобно Седьмой, произведением на злобу дня. Она неотделима от праздничной атмосферы первых месяцев мирной жизни, от веселой сутолоки улиц и площадей, затопленных радостно возбужденными людьми. Шостакович не был бы Шостаковичем, если бы в такие часы остался глух к окружающему. Пусть прямое увязывание Девятой симфонии с темой победы было невольным заблуждением, ошибкой прессы (много недоразумений эта ошибка наделала, в частности, за рубежом). Опосредствованная ее связь с темой победы, избавления от войны, открывшего прежде недоступные источники радости, смеха, — несомненна. Однако наиболее естественной, органичной и приемлемой формой воплощения жизненных впечатлений для композитора на этот раз оказалась форма *афористическая*, так сказать, косвенно-иносказательная.

Здесь заключено видимое противоречие: естественность, спонтанность возникновения — и условность формы, черты стилизации под венских классиков. Но мы знаем и другой пример аналогичного рода. Шостакович, подобно тому, как это некогда сделал Прокофьев, написал свою Классическую симфонию в тот исторический момент, когда этого меньше всего можно было ожидать. Разумеется, и условия времени, и сами отношения со временем у этих двух художников были разными. И все-таки некоторое сходство художественной формы и стилистики, тождество источника-ориентира — палицо, а за ними, вероятно, стоят и какие-то отдаленно родственные причины эстетического и психологического порядка: жажда ясности, гармонии, наивной жизнерадостности, потребность в эмоциональной передышке, разрядке.

Сопоставление с Классической Прокофьева (быть может, неправомерное, если прямолинейно связывать каждое произведение с его временем) позволяет сделать некоторые выводы о специфике Девятой, и к нему мы еще вернемся. А пока констатируем, что если Шостакович, отстраняя измучившую его проблематику войны, и хотел на расстоянии без малого в тридцать лет заново по-

ставить творческий эксперимент Прокофьева, то результат получился совершенно оригинальным и куда более сложным во всех отношениях.

Девятая симфония возникла как бы в самополюемике с тем типом симфонии-апофеоза, о возможных контурах которой, будь она написана, позволяют приблизительно догадываться многие страницы киномузыки Шостаковича ближайших лет, наподобие кульминационных массовых сцен «Встречи на Эльбе» и «Падения Берлина», рисующих ликование победы. Их массивности, величавой статике, густоте красок, песенной лапидарности мелоса и хоровой гармонической фактуры противостоит прозрачность и разреженность, упругая полетность, тончайшая детализация ткани Девятой; незыблемой торжественности — юмор, капризный игровой тонус. В более широком плане она полемизирует со стилем, который стал нарождаться в советском искусстве по окончании войны, — монументальным, псевдопатетическим, «украшательским» стилем. Руководила ли Шостаковичем инстинктивная неприязнь к парадности или его насторожили симптомы того, что и сам он в своем собственном творчестве мог соскользнуть в русло парядающего стиля?<sup>2</sup>

Камерность Девятой симфонии почти декларативна. Она простирается и на общую трактовку цикла с его оригинальной сюитно-контрастной логикой чередования частей, и на принципы строения формы по небольшим, контрастно-оттеняющим либо дополняющим разделам, и на тип образности. Тематизму Девятой присуща более прямолинейная жанровая окрашенность, чем тематизму большинства зрелых симфоний Шостаковича, во всяком случае — симфоний непрограммных, а жанровое наклонение образов (танцевальность, романсовость) опять-таки свойственно его камерно-инструментальной музыке.

Только IV, «прерванная» часть недвусмысленно напоминает о выразительных средствах, характерных для траурных образов гражданского, героического симфонизма Шостаковича и опосредствованно связывает Девятую с Седьмой и Восьмой. Более обширны образные параллели с симфониями предвоенной поры. Все три подвижные части Девятой — I, III и V — тяготеют к стилистике и эмоциональной атмосфере, уже затронутой композитором в Скерцо Пятой симфонии и финале Шестой. Побочная тема финала Девятой симфонии, например, близка к испанистой маршеобразно-танцевальной теме из Скерцо Пятой симфонии, сохраняя

---

<sup>2</sup> Опасность эта стояла и перед Прокофьевым. Как совершенно справедливо отмечает И. Нестьев, отдельные поздние опусы Прокофьева «можно упрекнуть... в проявлениях внешне импозантного монументализма» [73, 14].

даже тональность последней (с-moll), а «уличная песенка» флейты рисоло из I части Девятой — к подобной же уличной песенке скрипки соло из Скерцо Пятой. Но в Пятой и Шестой симфониях музыка подобного плана была вспомогательным, а не определяющим элементом в драматургии целого. Напротив, переключки Девятой с произведениями несимфоническими, и прежде всего камерными ансамблями, касаются главных устоев драматургии. Одна из причин этого факта — совпадение эстетического ориентира, присущая Девятой классицистская направленность, гораздо более последовательно и наглядно выраженная в камерном творчестве Шостаковича, нежели в симфонизме<sup>3</sup>.

Девятая симфония по-своему весьма и весьма проблемна. В связи с ней во весь рост встает вопрос о своеобразном классицизме Шостаковича. Не менее важны и особые драматургические закономерности, возникающие из поглощения симфонией — как основной, универсальной для Шостаковича формой художественного высказывания — тех импульсов, которые «просились» в музыкальный театр. Специфическая природа театральности Девятой симфонии в свою очередь выдвигает перед нами проблему комического и трагикомического в искусстве Шостаковича и современном искусстве вообще, а также проблему образов детства как опоры и прибежища его оптимизма, источника наивно-непредвзятого, гармоничного и цельного мироощущения.

Ближайшей предшественницей Девятой симфонии оказалась «Детская тетрадь» соч. 69 (1944—1945) — шесть фортепианных пьесок, написанных для исполнения детьми. (Некоторые фактурные, ритмоинтонационные и ладогармонические особенности — элементарность формул, автоматизм движения, как бы сбываемый неожиданными тональными сдвигами, — здесь напоминает о стиле симфонии-ровесницы.) Есть сведения, что и симфонию автор собирался назвать «Детской». Рассказывают, кроме того, что в период работы над Девятой автор много играл в четыре руки произведения Гайдна. Может быть, эти обстоятельства в какой-то мере поясняют своеобразие облика Девятой и сам выбор стилистической модели...

Вряд ли стоит специально аргументировать ту давно доказанную истину, что огромные, редкостные для середины XX века масштабы симфоний Шостаковича вытекают из значительности

---

<sup>3</sup> Мысль о камерности письма Девятой симфонии, о проявлении в ней «лучших черт камерного стиля Шостаковича» была впервые высказана в рецензии В. Богданова-Березовского [23].

идеи, развитию которой служит у него симфония. Некоторая затрудненность, замедленность обнаружения конфликта отвечает философской углубленности мысли-образа, постепенности ее вызревания; чем медленнее она вызревает, тем острее достигаемый драматизм, круче момент столкновения. Отсюда — и небыстрые темпы экспозиций первых частей, и ступенчатые волны ускорения темпа в разработках. Крупномасштабные симфонии Шостаковича, как правило, самые напряженные, конфликтные и самые философско-трагедийные. Миниатюрные масштабы Девятой симфонии (22 минуты!) обусловлены отсутствием открытого драматического конфликта и «тезисностью» ее образов.

Если для больших трагедийно-конфликтных симфоний Шостаковича характерна текучесть формы, то в Девятой этой тенденции активно противостоит тенденция к расчлененности, структурно-образной завершенности ~~больших и малых разделов~~ формы. Каждая из частей ~~дает новую эмоциональную настройку~~, но — за исключением IV части, Largo, — не выводит действие в резко противоположные плоскости, каждая тема укладывается в композиционно уравновешенное построение. Только Largo, резко контрастное по отношению ко всем другим частям цикла, не обособлено конструктивно. Но и контрастность IV части — специфического рода, необычная для симфонизма Шостаковича, поскольку траурно-героический образ как бы неожиданно внедряется извне, причем к самому концу произведения, чтобы тут же бесследно исчезнуть со сцены; его лаконизм, афористичность и даже отъединенность — вполне в духе композиционных принципов Девятой.

Как известно, для главных партий первых частей симфоний Шостаковича типична процессуальность становления, интонационная многозначность и ветвистость, их репризные, замыкающие разделы в экспозиции обычно несут в себе новое качество, возникшее в результате интенсивного развития темы. В главной партии Девятой, да и почти на всем протяжении симфонии, преобладает простейшая, элементарная повторность. При этом совершенно исключительную силу и постоянство приобретает квадратность, симметрия построений (тоже сравнительно редко наблюдаемые в симфонической музыке Шостаковича, особенно в первых частях). Структурная расчлененность и симметрия выражают общую тенденцию к предельной четкости архитектоники. И вполне естественно, что этим композиционным приемам соответствует специфический интонационный материал, ритмика, оркестровая фактура с простейшим разделением функций.

В Девятой симфонии мы встречаем абсолютно рекордное количество тем, построенных на движении по звукам тонического аккорда или их опевании, на больших отрезках гаммообразного

подъема и спуска,— тем, лишенных столь обычных у Шостаковича острых интервальных скачков. Сошлемся, к примеру, хотя бы на главные темы I, II, III частей и финала. Тематизм подобного рода использовался Шостаковичем преимущественно в скерцо и финалах, для первых же частей он уникален. Очевидны его стилистические модели — интонационные формулы раннего венского классицизма, инструментальной музыки Гайдна и Моцарта. Оттуда же заимствован темп кадансов, их особая внятность и учащенность, обилие тонико-доминантовых оборотов.

Элементарны и тональные соотношения, избранные для сонатных аллегро крайних частей: в I части — T — D, в финале T — параллельный минор; в репризах обе побочные партии звучат в одной и той же субдоминантовой тональности — As-dur. Подобные тональные соотношения (если не считать I части Седьмой симфонии, случая особого<sup>4</sup>) мы опять-таки встречаем преимущественно в камерных сочинениях Шостаковича: финале Квинтета, первой части Шестого квартета. В обоих случаях перед нами неконфликтная форма, образы, свободные от драматизма (тематизм финала Квинтета и стилистически близок Девятой симфонии). Сама тональность Es-dur, избранная в Девятой, до сих пор довольно редко использовалась композитором. Эта тональность, только раз взятая для крупного симфонического сочинения — Третьей, «Первомайской» симфонии (а впоследствии — для лирико-драматического Девятого квартета), — служила ему при воплощении образов легкомысленно-задорных (побочная тема I части Первого фортепианного концерта), холодновато-кукольных (эпизоды финала Четвертой симфонии) или воинственных. Последнее ее толкование отчетливо закреплено (эпизод нашествия из Седьмой симфонии, маршеобразная побочная тема I части Второй фортепианной сонаты, «Королевский поход» — романс из соч. 62).

Близким родичем Девятой является Первый квартет (1938), в котором уже нашли свое концентрированное выражение классические устремления Шостаковича. I, III и последняя части этого квартета базируются примерно на тех же интонационных ресурсах, что и три быстрые части Девятой, — диатонические гаммообразные ходы, опевания звуков мажорного аккорда, упругий стабильный ритм и темп, моторность как основной двигатель развития<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> Аналогия с I частью Седьмой, в экспозиции которой также взята подобная пара мажорных тональностей (C-dur — G-dur), как бы отрицается полным несхождением общего тонального плана, поведением тем в репризе.

<sup>5</sup> Есть здесь и интонационная деталь прямо совпадающая: церемонно приседающий, как бы раскланивающийся мотив — зерно побочной темы I части квартета с характерным синкопическим акцентом на слабой доле —

Контуры главной партии I части симфонии — чередование ходов по звукам тонического трезвучия с «вращательными» доминантовыми оборотами-опеваниями — воспроизводят контуры темы Скерцо из Трио (1944) <sup>6</sup>:

71 а) Violino Трио

*f marcatisimo*

6) Allegro V-ni I Девятая симфония

*p marcato*

Романсовая тема медленной части Девятой имеет свой прототип в «Романсе» из Второго квартета (впоследствии эта линия получает продолжение в медленной части Четвертого квартета), не говоря уже о более опосредствованном ее родстве с темой медленной части Первого квартета. Эта тема Девятой симфонии приближается к элегическому вальсу, а разнообразные преломления вальсовости опять-таки очень характерны для камерной музыки Шостаковича: назовем вихревую вальсообразную среднюю тему Скерцо Первого квартета, сумеречный быстрый «Вальс» из Второго квартета (очень близки томительным хроматизмам этого валь-

и подобный же мотив в разворачивании побочной партии I части Девятой:

70 а) V-no I Первый квартет

*pp f*

6) Fl. piccolo Девятая симфония

*f*

Сходные обороты есть и в Скерцо из Третьего квартета и в Скерцо Пятой симфонии. Это одна из кочующих интонаций в инструментальной музыке Шостаковича, преимущественно в музыке юмористического плана.

<sup>6</sup> Заметим попутно, что и контрастное сопоставление двух смежных частей (Скерцо и Пассакалья в Фортепианном трио, Скерцо и Largo — в симфонии) не лишено внутреннего сродства: от стремительной напористости и причудливого юмора — к мысли о смерти; для обеих медленных частей — в трио и в симфонии — избрана скорбная тональность *b-moll*.

са, на которых держится все его мелодическое развертывание, скользящие хроматизмы побочной темы II части Девятой симфонии; связующий эпизод от побочной темы к репризе главной — в симфонии, см. цифру 39,— почти буквально тождествен одной из тем вальса в квартете, четвертой по порядку, см. цифру 63), медленный меланхолический вальс из Второй фортепианной сонаты. Стихия танцевальности вообще очень широко представлена в квартетах. Тут и темы в движении польки (ее свободные лирические варианты — главная тема I части Третьего квартета и второй эпизод его финала), мазурки (побочная тема I части Второго квартета). В симфониях танцевальные образы опять-таки обычно не выходят за отведенные для них пределы внутри скерцо либо возникают в финалах, как сугубо эпизодические, в картинах «жизненной ярмарки» (Четвертая и Шестая симфонии); исключением служит вальсовая побочная тема I части Первой симфонии (и побочная тема I части будущей — Десятой — симфонии). Девятая не только дает полное право гражданства подобным образам, но по прямоте и конкретности они, пожалуй, даже превосходят все, что встречалось в квартетах. Столь открытая, прямая связь с бытующими танцевальными жанрами была весьма и весьма свойственна симфонизму раннеклассическому.

Итак, при самом беглом, поверхностном обзоре особенностей Девятой сразу легко устанавливаются ее связи с камерным инструментальным творчеством Шостаковича и классические истоки ее композиции и стиля. Рассмотрим, однако, как эти «объявленные» признаки реализуются в ее драматургии.

Сонатное аллегро I части по сжатости и стройности пропорций не имеет себе равных в музыке Шостаковича даже среди сочинений камерных. Любопытный ее внешний признак — повторение экспозиции (оно есть во Втором и Третьем квартетах, но отсутствует в Первом и Четвертом) — для симфоний уникален. Это удвоение дает экспозиции полный перевес над разработкой, которая и без того на редкость коротка, и репризой. Но если вывести его за скобки, то размеры экспозиции абсолютно точно соответствуют размерам репризы вместе с кодой: они занимают ровно по 95 тактов при разработке в 68 тактов<sup>7</sup>. Очевидно, что в драматургии I части такой перевес определяет принципиальное главенство показа над развитием.

---

<sup>7</sup> Напомним, что у Шостаковича разработка обычно не уступает по размерам экспозиции и длиннее репризы. Не говоря уже о Седьмой симфонии, где разработка-эпизод особенно разрастается, в Восьмой (при медленном темпе!) отношение разделов равно 144 : 142 : 110.

Главная и ~~побочная~~ партии, а также их срединные и дополняющие разделы разграничены весьма наглядно. Обе партии трехчастны, причем их средние разделы принадлежат к сфере хорошо-танцевальных образов. Контраст между партиями осуществляется в основном простейшими средствами, через выбор характеристической оркестровой фактуры, тембров и ритма.

При быстром темпе и невысокой интонационной индивидуализированности главной партии, которая, как уже говорилось, возрождает типичные формулы бодрой, оживленной музыки классической эпохи, *опознавательную функцию* принимают на себя в первую очередь ее ритмика и синтаксис, ее отчетливо расставленные «точки» и «запятые» между фразами и предложениями: половинный каданс в конце первого четырехтакта, прерванный каданс на VI ступени в конце второго четырехтакта.

И поскольку слуховое внимание фиксировано на общем характере движения, его неугомонной моторности, слух особенно остро воспринимает все мелкие перебои, нарушения — синтаксические, тонально-гармонические и прочие. А таких нарушений множество. Классическая квадратность, заявленная начальным восьмитактом, тут же ломается. Уже в первый четырехтакт вводится неожиданное понижение III ступени, в 6-й такт — альтерации I и V ступеней, а в каданс, завершающий период, — мгновенное отклонение в G-dur.

Чем дальше, тем больше усиливается стремление к тонально-гармоническому усложнению, запутыванию логики поведения темы. В среднем разделе главной партии местами это приводит к потере тонального центра, к тональным перечениям разных голосов и пластов фактуры. Особенно — в переходных и связующих построениях, перед внутренней репризой главной партии. Побочной теме предшествует сдвиг главной в e-moll, заменяющий здесь прерванный каданс; звук *e* переосмысливается во вводный звук к доминанте будущего B-dur побочной. Так простейшее классическое соотношение главной и побочной партий здесь поставлено в измененные условия и освежено, сама его заурядность становится приемом, из которого извлекается некий комический, пикантный эффект (равно как и из стереотипной квадратности, сбиваемой в развертывании). Стабильность метроритмической основы придает особый выразительный смысл всем структурным «неправильностям», оттеняет их — так же, как и элементарность устоев тонального плана оттеняет его дерзкие, чисто современные смещения.

С побочной партией в музыкальное действие вступает новый стилизованный элемент — развеселый уличный мотив-шлягер, песенка, основу которой составляют четыре звука. Упрямый автоматизм

движения, периодичность (2+2) и гармоническая примитивность, устанавливающиеся в первом ее предложении, подчеркнуты грубоватой примитивностью фактуры аккомпанемента, имитирующего избитые формулы самой невзыскательной духовой музыки.

Очевидно, здесь требуются еще более интенсивные средства для преодоления заданных свойств образа, и еще более широки возможности для комедийного обыгрывания его нарушений. Действительно, и интонационно-ритмическая структура мелодии резче, чем в главной партии, отдаляется от первоначальной, превращаясь в прихотливые импровизационные узоры, и плоский, «садовый» аккомпанемент получает богатое гармоническими неожиданностями развитие, вплоть до возникновения в басу целотонной гаммы (2 такта перед цифрой 10).

В быстром развертывании I части очень заметными слуховыми ориентирами являются «выходы» новых тембров-персонажей и инструментальных групп, их смена и контрастирование, причем последовательно использован классический принцип закрепления отдельных тем за определенным тембром. Этот принцип обнажен до пародийной яркости, кроме того, обыгрываются тембры специфические, в сочетаниях и функциях, немыслимых для классического стиля.

Струнная группа в целом трактована как начало относительно нейтральное, некий постановочный фон или кордебалет; ей поручена почти вся главная партия в экспозиции с ее настроением веселой массовой суеты. В ней всплывают как бы персонажи из толпы, второстепенные действующие лица: то бойкая фраза флейты в сопровождении струнных *pizzicato*, то танцевально-хороводная темка гобоя с вращательными опевааниями, то перекличка дерева и струнных, которая впоследствии не раз будет возвращаться и варьироваться, становясь, наподобие кадансовых оборотов-росчерков, синтаксическим элементом формы.

Побочная партия — выход важных солистов. Хотя основное сценическое пространство принадлежит флейте *riccolo* с ее пританцовывающей песенкой и лихими фиоритурами, по существу это как бы дутная сцена. Тромбон, с его квартовыми возгласами, все время вмешивается в действие. Сочетание крайних оркестровых регистров, контраст легкомысленного и грубого, слабосильного и тяжеловесного здесь очень напоминает сцену из балета «Болт», где фиоритуры флейты (Проситель) паложены на тупо-самоуверенные остигантичные фразы (Бюрократ). В «хороводной» середине побочной партии на сцену опять выступает группа персонажей из толпы — деревянные духовые, а флейта *riccolo* тут же включается с «раскланивающимися» репликами, которые имитируются другими деревянными, и снова тромбон врывается со сво-

им возгласом. Но тромбон уже расшевелил, разбудил всю тяжелую на подъем массу медных инструментов, они перенимают задорный мотив флейты *riccio*. Короткий всплеск, переключка деревянных и струнных — и экспозиция окончена.

В разработке, которая поначалу в первом своем разделе соответствует правилам добропорядочной раннеклассической разработки (оминоривание ядра главной темы, последовательное включение тем), тенденция к колебаниям от простого к сложному обнаруживается не вдруг и преимущественно в гармоническом плане. Перелом наступает на цифре 14. Второй и третий разделы разработки негативно остраивают образы экспозиции. Во втором грубом гротескном искажению подвергается побочная тема, в третьем к зачину главной партии (в обращении) прицеплена совершенно новая, ярко индивидуальная ритмоинтонация — разнужданный плясовой мотив в басах, который слегка ритмически варьирует мотив из некогда популярнейшей польки «Ойра»:



Такая разработка, при всей ее необыкновенной сжатости (второй раздел — гротескное явление побочной темы — занимает 8 тактов, кульминационный третий раздел «пляса» — 10 тактов и еще 7 связующих, предыктных), не может пройти бесследно. Правда, струнные пытаются как ни в чем не бывало завести свою веселую, грациозную тему, но ее спутывают непрошенные аккорды меди, а во втором предложении она и вовсе сбивается с пути; перед началом хороводной темы ни с того ни с сего, «невыпадом» врывается квартетный возглас тромбона из побочной партии, влезает «неуместный» подголосок фagота, вставляют нахальную реплику засурдиненные трубы. Середина совершенно смята этими вторжениями, а реприза трехчастной формы, где главная тема, наконец, восстанавливает свои очертания, идет под непрекращающиеся «вылазки» тромбона, который настойчиво предлагает ей замолкнуть.

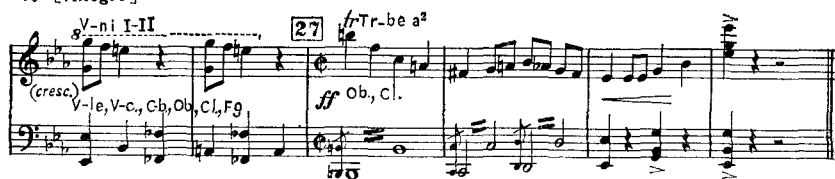
Любопытно и очень показательно для «внутреннего сюжета» I части, что все эти притеснения испытывает именно главная тема, обладающая классически-безупречной родословной, а не эстетически слегка сомнительная побочная. Главная партия как

бы не в состоянии вернуть свою прежнюю наивность и безмятежность после «грехопадения» разработки, совершенного союзом с интонациями «Ойры». А вот побочная, источник смуты, чувствует себя прекрасно. Пожалуй, она только чуть-чуть смягчилась благодаря передаче мелодии солирующей скрипке. Реприза ее опущена, вместо того начинается кода.

Здесь главная партия еще раз старается наверстать потерянное, но и на этот раз не может окончательно отделаться от реплики тромбона. Центральное — и кульминационное — положение в коде занимает побочная тема в том же ее гротесковом перевоплощении, что и в разработке, и вдобавок сопровождаемая воинственным ритмом барабана. Затем вновь появляется канканирующий мотив, на этот раз освобожденный от интонации-зачина из главной партии и назойливо повторенный пятикратно, создавая впечатление полной анархии, разгула некой силы, одновременно бессыдной и угрожающей, автоматизированной, причем работа этого автомата вдруг застопоривается, застревает на одном месте.

Что же дальше, каков выход из тупика? Тут-то, в коде, и обнажается со всей прямоотой закон парадокса, движущий логикой развития I части: четырех заключительных тактов оказывается достаточно, чтобы сдвинутая и помятая главная тема (сменяющая мотив канкана) распрямилась и победно закончилась на тоническом трезвучии Es-dur. После полной ладофункциональной дезориентации, накопления гармонической, тембровой и ритмоинтонационной неустойчивости эта громогласная концовка воспринимается как нечто логически абсолютно неподготовленное и предельно неожиданное. Оптимизм ее явно ироничный, подчеркнуто беспричинный, она, как и вся кода в целом, ничего не проясняет и не утверждает, кроме парадоксальной двойственности, заложенной в образах I части. Концовка коды — ключ к драматургии части:

### 73 [Allegro]



При всей любви Шостаковича к полярно противоположным перевоплощениям образов, при его склонности обманывать инерцию восприятия разного рода интонационными и тональными из-

ломами в разворачивании темы, подобный прием, проводимый в вариантах сквозь целую часть симфонии, притом первую, то есть важнейшую в цикле, заставляет по-особому взглянуть на эстетическую природу Девятой симфонии.

Вспомним, каковы наиболее характерные случаи таких обманов, игры в прятки со слушателем. Хрестоматийный пример — «сбивающаяся» скрипка соло в Скерцо Пятой симфонии. Эффект комического нарушения здесь дан в своем чистом виде и очень выразителен, но он единичен и играет вспомогательную роль в строе этого Скерцо. Можно привести и другие случаи, также единичные. В такой концентрации, как в I части Девятой, они не встречались, пожалуй, со времен юности композитора — с «Афоризмов», Прелюдий соч. 34, ранней театральной музыки. Сам этот прием имеет театральный смысл и содержание: он обычно выражает позицию наблюдателя «со стороны», подчеркивает эмоциональное неучастие в изображаемом и некоторую условность происходящего. С наибольшим успехом он служит ostranению и отстранению образов. (Его диалектический антипод — прием трагического искажения темы, использованный, например, в репризе Седьмой симфонии, — имеет целью усиление экспрессивности образа, но тоже неизменно обусловлен программными либо скрыто театральными импульсами.)

Главная партия в экспозиции — образ юмористического плана, причем ее юмор, довольно безобидный, выражен в деталях, метроритмических, интонационных и тонально-гармонических нарушениях заданного стиля. Побочная партия уже в экспозиции — образ скорее сатирического, нежели юмористического плана; в ней сразу же заявлен внутриобразный контраст, и развитие ее в пределах трехчастной формы протекает более интенсивно. В разработке главная партия поначалу придерживается классического «маршрута», побочная же сразу достигает открытой гротескности, вовлекая и главную тему в свою стихию. Реприза как бы колеблется на грани выразительности экспозиции и разработки, но в конце преобладает гротеск.

Ни разработка, ни реприза и кода, в сущности, не содержат в себе вполне нового отношения к образам. В них только заостряется контраст двух эстетических аспектов, с самого начала заключенных в симфоническом действии: безмятежная ясность, веселье и бодрость духа со всеми традиционно-классическими атрибутами этого образа-состояния — и его негативный подтекст, всплывающий на поверхности из-под невинной оболочки. Для главной партии этот подтекст — непрерывно подавляемое беспокойство, тревога, для побочной — грубость и цинизм. Собственно говоря, и в разработке сохранены оба эстетических полюса, первый ее раздел

даже окрашивает главную тему в серьезно-драматические тона (как и полагается в классических разработках), зато во втором и в третьем конденсируются противоположные черты, забавное и пошловато-обыденное превращается в разрушительное и грозное. Реприза делает внутренний разлад, скрытый в экспозиции, как бы сценически наглядным, очевидным, потенциальная контрастность образов тут реализуется в необычайной дробности «мизансценировки».

Специфичность строя I части Девятой симфонии кроется в том, что недоброе, грубо агрессивное нигде не расстается с театральной, комедийной маской, проглянув, оно тотчас спешит вновь спрятаться за нее. Такого постоянства неожиданных взаимопереходов симфонии Шостаковича не знают, обычно подобные образы вырациваются, чтобы победить своих антагонистов на значительном отрезке формы и затем решительно отрицаются на самой высокой ступени ее развития, в напряженнейшей драматической кульминации. Специфично и другое: агрессивное здесь не вторгается извне, как в Седьмой симфонии, и не вырастает из перевоплощения образов философской рефлексии (разработка I части Пятой симфонии) или скорбной сосредоточенности (разработка I части Восьмой), то есть образов лирически-опосредствованных, связанных с углубленными авторскими переживаниями и раздумьями о трагических противоречиях жизни. Напротив, оно обнаруживается в образах, которые обычно не подвергаются столь сложному внутреннему переосмыслению, — образах, родственных темам Скерцо Пятой симфонии, то есть жанрово-юмористических, объективных, преломленных сквозь призму классических традиций. Такие образы до сих пор находились как бы на периферии симфонической драматургии Шостаковича, не вовлекаясь в центральный конфликт.

Итак, в I части сосуществуют два образно-стилистических пласта, причем нервом музыкального действия служит процесс *взрывания изнутри* верхнего, наружного пласта. Поэтому композиционная замкнутость, уравновешенность I части сугубо относительна, она базируется на внешних структурных признаках, драматургическая же логика направлена к расшатыванию заданного равновесия — расшатыванию, которое в коде достигает своего апогея<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> К аналогичному выводу, распространяемому на симфонию в целом, приходит и Т. Левая, автор статьи, богатой пронизательными наблюдениями: «Конструктивная ясность и четкость, эмоциональная определенность и завершенность образов, веселая подвижность — всё собственно классическое является здесь нередко лишь „верхним слоем“, условной формой, которая таит в себе острые драматические моменты» [55, 5].

II часть, *Moderato*, противопоставит I части своей внутренней цельностью, искренней душевностью плавного романсового мелоса. От большинства других характерных образцов лирической кантилены и сплошного мелодического развертывания у Шостаковича эту тему отличает обилие цезур между фразами, выдающее синтез романсовости с речевой декламационностью, и удивительное постоянство возвращения одних и тех же мелодических оборотов. (Жанрово близкие ей темы «Романса» из Второго квартета и медленной части Четвертого квартета гораздо более инструментальны, интонационно изменчивы.) Она впитывает в себя черты оперных ариозо и, как нетрудно обнаружить, своими очертаниями напоминает мелодию арии Катерины из третьей картины «Леди Макбет Мценского уезда».



Частые метроритмические перебои имеют здесь совсем иной смысл, чем в I части симфонии. Там, обостряя автоматичность ритма, они служили одним из факторов игры, обмана инерции слухового восприятия. Здесь они являются как бы записью, фиксацией тех взволнованных пауз и фермат, которые от полноты чувства позволяет себе лирическая мелодия<sup>9</sup>.

Можно сказать, что для противопоставления первых двух частей симфонии композитор мобилизовал все наиболее важные средства контраста. Тут и контраст жанровый, и контраст метрический (четырёхдольности I части противопоставит трёхчетвертной метр, который вообще у Шостаковича часто сопрягается с образами лирического и жанрового плача), и контраст принципов оркестровки (дробности, мелким тембровым мазкам и громогласным tutti I части противопоставляются длинные soli отдельных инструментов, мягкость и воздушность фактуры). Мажору I части, солнечная диатоника которого оттенена зонами жесткой диссонантности, противопоставляется минор, причем не простой, а излюбленный Шостаковичем фригийский пониженный лад с альтериро-

<sup>9</sup> Это наблюдение принадлежит В. Хлоповой, которая называет данную тему в числе интересных случаев использования специфических выразительных возможностей перемены размера [101, 297].

ванными II, IV и V ступенями и «бликами» — отклонениями мелодии в с-moll на фоне главной тональности h-moll<sup>10</sup>.

По форме II часть представляет собой сонату без разработки — А В А В<sup>11</sup> — со связками-переходами, сглаживающими и без того не слишком большой контраст между двумя образами, с тонально объединяющей репризой (первоначальное соотношение главной и побочной тем — h-moll — f-moll — в репризе заменено на h-moll — H-dur) и с тихо утасаживающей кодой на материале главной темы. Момент весьма характерный: в репризе оба образа сохраняют свои основные признаки, вплоть до оркестровой фактуры, а главная тема — все прихотливые сдвиги метра и альтерации; целых 33 такта повторяются точно (если не считать мелких гармонических деталей) — случай у Шостаковича довольно редкий. Данный вид репризности, опять-таки противоположный I части, говорит об отсутствии каких-либо драматических событий внутри II части или скрытых импульсов к активному развитию в самих образах.

При крайней немногословности, собранности и ясности очертаний, II часть содержит тонкую градацию эмоциональных нюансов. Главная партия имеет трехчастное строение с тематически слабо контрастной серединой (дуэт кларнетов) и динамизированной репризой, где происходит любопытная эволюция образа: благодаря высокому регистру и более светлому тембру флейты мелодия становится здесь ярче; но удвоение фаготом в басу сообщает этой теме прежде не свойственный ей жестковатый характер; одновременно она омрачена вязким сопровождением хора деревянных духовых, то движущихся параллельными квинтами, то застывающих на этих пустых квинтовых педалях, порой резко диссонирующих с мелодией. Иначе говоря, на первом этапе развития в главной теме все-таки происходит некоторое движение от психологически более простого — к сложному, от настроения ласковой грусти — к тревоге и сумеречной потаенности. В побочной теме, по мере ее

<sup>10</sup> Нельзя не отметить, что и сама тональность II части, и ее трактовка очень типичны для Шостаковича. Во II части — лирическом скерцо — Седьмой симфонии, в финале Второй фортепианной сонаты и в № 1 из цикла «Еврейских песен» мы находим подобный же h-moll, подсвеченный отклонениями в с-moll; впоследствии второй из романсов блоковского цикла соч. 127 — «Гамаюн, птица вещая» — будет весь построен на колебаниях между h-moll и с-moll. Характерно и сопоставление тональностей Es-dur (I часть) — h-moll (II часть). В Седьмой симфонии такое же сопоставление дано на расстоянии, как ответ на тональность эпизода разработки; во Второй фортепианной сонате оно обеспечивает резкий тональный конфликт между главной и побочной темами I части.

<sup>11</sup> Так определяет ее Л. Мазель [62, 103]; встречающееся определение ее как своего рода «двухтемного рондо» нам представляется менее обоснованным.

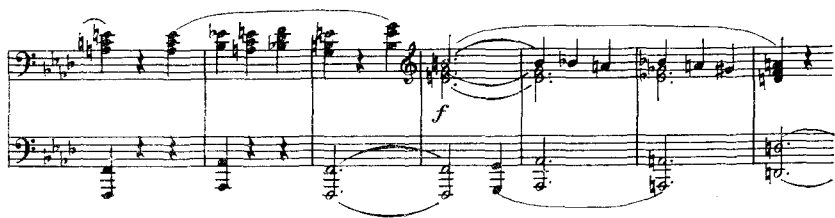
развертывания, сдержанность уступает место настойчивости и возбужденности. Но они полностью избываются в «благодатной» репризе и коде.

Таким образом, направление развития I и II частей противоположно: итог II части — не обнажение разлада, а установление покоя, растворение каких-то тревожных воспоминаний, пробудившихся в экспозиции и усыпленных, убаюканных в репризе.

Однако при всем том между I и II частями налицо много общих интонационных звеньев. Интервал кварты, важный как интонационный импульс в развертывании главной партии I части в ее кадансовых ростерках, а затем получающий «персонифицированное» значение в побочной; нисходящая, покорно-женственная кварта буквально заполняет романсовую мелодию II части (именно она, как самая ее выразительная интонация-вдох, вызывает «фермату» — расширение такта до четырехчетвертного). Во II части на этой нисходящей кварте ( $f - c$ ,  $c - g$ ) либо вокруг нее и сосредоточены понижающие альтерации, характерные для ладового облика мелодии; она является неким центром притяжения мысли, а постоянство возвращений — фактором, противодействующим свободе развития мелодии, сдерживающим импульсом. Таким образом, ее функция полярно противоположна функции кварты в I части и в узко композиционном, и в выразительном смысле.

Другой общий элемент — ползучие хроматические обороты. В I части они вводятся как сугубо подчиненные, второстепенные и потому сравнительно мало заметны. Однако же они исподволь формируются в развитии главной партии, служа результатом заострения ее среднего, хороводного мотива (см. такт 2 до цифры 19). Нисходящий хроматический ход замыкает и средний раздел побочной партии. Во II части обвивающие хроматизмы приобретают самостоятельное тематическое значение. Сперва они, по закону мелодических тяготений главной партии, сплошь нисходящие и вкрапливаются в нее, повышая ее экспрессивность, постепенно разливаясь; потом, в побочной теме, они уже абсолютно господствуют, развертываясь, как нить от клубка, в гирляндах параллельных трезвучий, причем их движение вверх по естественной необходимости периодически вызывает в верхних голосах хроматические фразы, устремленные в обратном направлении:





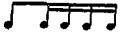
Наконец, характерный вращающийся мотив-связка (он появляется в цифре 39) как бы уравнивает обе встречные тенденции.

III часть, Presto, построена в сложной трехчастной форме с ярко-контрастным, по-театральному выпукло поданным средним эпизодом в духе тарантеллы и столь же ярким ладотональным контрастом разделов (G-dur — fis-moll эпизода). Здесь вновь, как в I части, господствует неугомонная моторность, но еще более стремительная, полетная.

Симметрия, строгая квадратность, отчетливость граней формы не подвергаются здесь постоянному *взрыванию изнутри*, однако им противостоит непрерывность движения, сплошная, не прекращающаяся ни на миг пульсация ритма в сочетании с возникновением новых мотивов. Наиболее значительны из них ритмоинтонация «погоны» и мотив «скачки», начинающийся энергичной квартой басов.

Мотив «скачки» все время как бы подхлестывает динамику, превращая первый раздел Скерцо в сплошное нагнетание. От легковесного, игриво щебечущего начала части до этого ураганного вихря — дистанция немалая, но она преодолевается одним взмахом.

В этих условиях особенно знаменательна «режиссерская» подготовка появления темы эпизода. Ей предшествует громкая сигнальная переключка труб, валторн, тромбонов и тубы, поддержанных литаврами *ff*, а затем масса струнных задает фон будущей

темы — возбужденно пульсирующий (в ритме , который заимствуется из развития первой темы Скерцо) тонический аккорд fis-moll. Тема эпизода поручена наиболее эффектному тембру-персонажу — трубе соло, в то время как тромбоны и туба только подкрепляют реплики солиста, вставляя от времени до времени увесистые «точки» и «восклицательные знаки».



**Каковы корни этой темы?** Некоторыми своими чертами она отдаленно напоминает тему трубы из токкаты Восьмой симфонии: тот же выбор солирующего тембра, танцевальность, упрощенность фактуры (аккомпанемент приближает ее к тарантелле), общий тональный устой — *fis* — и сходный заключительный финальный оборот-росчерк. Однако это тот случай, когда элементы сходства помогают яснее уловить внутреннее различие и индивидуальную специфику образа. Тема из Скерцо Девятой симфонии и сама по себе, и в общем контексте не имеет ничего зловещего, рокового, она празднично нарядна и красива, романтически приподнята<sup>12</sup>. Некоторые исследователи услышали в этой теме даже большее: твердую мужественность, романтику борьбы, призывный героический пафос, но представляется, что такое «осерьезнивание» ее содержания несколько противоречит условиям ее появления. С ней не происходит никаких метаморфоз, эффектность ее выхода на сцену соответствует уходу — мелодия занимает ровно 16 тактов и исчезает, распростившись со зрителями гибким жестом (мелодический каданс по звукам тонического аккорда). Иное дело — дальнейший фрагмент, после того как замолкает труба, — жесткий, возбужденный, тонально-неустойчивый, в грузных хроматических гирляндах параллельных трезвучий. Эта кратковременная и бурная реакция на «номер» трубы усиливает атмосферу театральности происходящего.

Тематически соло трубы представляет собой новый вариант развития хроматических интонаций, контрастно-производный от II части; еще один мотивный элемент сквозного значения — ямбическая квартовая интонация — также усвоена и стала здесь зачином темы, органически соединенной со «шлейфом» хроматизмов.

Да и прочие тематические элементы III части в той или иной мере зависимы от I и II частей. Мы уже упоминали о классической элементарности рисунка основной темы Скерцо, близкой к рисунку главной партии II части (ход по звукам тонического ак-

<sup>12</sup> Уточнению смысла и театрально-конкретной природы этого образа может, кстати, послужить и известная его близость к *fis-moll* танцу в духе убыстренного танго из музыки к спектаклю «Гамлет».

корда). «Скачущий» мотив, вырастающий из басового сопровождения (см. два такта до цифры 52 — фаготы, виолончели и контрабасы), который начинается все с той же кварты и, обильно насыщаясь хроматизмами, приводит к назойливому обыгрыванию тритоновых скачков, перекликается с гротесковым вариантом побочной темы в разработке и коде I части (см., соответственно, цифры 15 и 26).

Скерцо обладает своей, особой логикой движения формы. Реприза его сдвинута и резко сокращена, почти вся она гармонизована как бы в предыктно-неустойчивом плане, рамки квадратности опрокинуты. Не аналогично ли это логике развития I части? Нет, и причины, и результаты здесь несходны. Реприза Скерцо поспешно устремлена к вторжению серьезно-драматического образа *Largo*, вихрь возбуждения в ней быстро гаснет, бурная динамика тормозится. Интересное превращение постепенно происходит со «скачущим мотивом», который до тех пор интонировали преимущественно духовые инструменты и который звучал воинственно-резко, решительно. Он заметно смягчается, звучит у скрипок и виолончелей на затихшем, прозрачном фоне (восемь тактов перед цифрой 66), из него исчезают вызывающие тритоны, и он все больше напоминает о плавных, певучих, лирически-одухотворенных интонациях II части. Окончание Скерцо полностью приглушено, размыто и без перерыва (*attacca*) переходит в IV часть.

От резвой, инфантильной скерцозности — к разгулу бешеной, захватывающей дух стихии моторности, где колкий юмор оборачивается гротеском, через театрализованную интермедию-эпизод, проносящуюся, как мимолетное виденье, все вперед и вперед, к внезапному прорыву сердечности и задумчивому оцепенению, словно шумный людской поток вдруг застывает в созерцании свежей могилы, — таков путь III части.

Конструктивная разомкнутость Скерцо подчинена сцеплению трех последних частей симфонии в некую контрастно-составную форму, в которой непрерывность переходов сочетается с противоположностью состояний и не столько компенсирует эту противоположность, сколько усиливает ощущение разнородности планов музыкального повествования.

IV часть симфонии, *Largo*, настолько мала по своей протяженности и структурно настолько импровизационно-свободна, незамкнута, что — с формальной точки зрения — могла бы служить медленным вступлением, интродукцией к финалу. Однако не случайно композитор выделил ее в особую часть цикла. Драматургиче-

ская весомость, значительность этого *Largo* очень велика, даже безотносительно к общему «облегченному» контексту Девятой симфонии. Дело в том, что здесь мы встречаемся с использованием некоторых весьма важных и типических для искусства Шостаковича образно-интонационных элементов, но использованием композиционно необычным и предельно афористическим.

Таких образно-интонационных элементов здесь два, причем их чередование (А В А<sub>1</sub> В<sub>1</sub> с небольшим затухающим хоральным заключением, которое подводит к началу финала) исчерпывает всю музыку IV части. Первый из них — мощные унисонные фразы тромбонов и тубы, второй — скорбный монолог фагота. Менее самостоятельную, но все-таки существенную роль в *Largo* играет еще один выразительный элемент, тоже довольно характерный для системы выразительных средств Шостаковича: гулкие хоральные аккорды, завершающие унисонные фразы тромбонов, в которых, кроме тромбонов и тубы, участвуют трубы, разделенные альты и контрабасы и приглушенный удар тарелок. Хоральность неизменно усиливает ощущение величавой возвышенности происходящего.

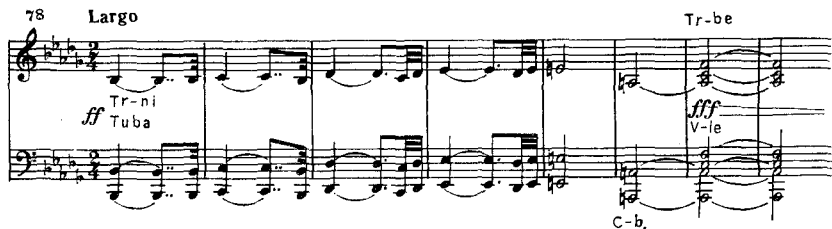
Монолог фагота представляет собой как бы сколок с последующих кульминационных речитативов из драматически-конфликтных симфоний Шостаковича.



В музыковедческой литературе уже не раз отмечалась его тесная близость монологу английского рожка из репризы I части Восьмой симфонии. Несколько более отдаленное сходство связывает его и с соло фагота из I части Седьмой симфонии (реприза побочной партии).

И в том, и в другом случае перед нами результат острого, конфликтного столкновения и трансформации исходных образов, реакции мысли и чувства на пережитое потрясение, закономерно обусловленный этап в развитии формы. В Девятой симфонии композитор оперирует этим образом как музыкальным символом, намеком, способным вызвать совершенно определенные ассоциации, и освобождает себя от необходимости обстоятельно излагать его предпосылки. Хотя оба интонационно-образных элемента *Largo* в

известной мере как бы отсылают слушателя к трагическому содержанию симфоний о войне, они и сами по себе объективно обладают огромным запасом выразительной силы, жанровой обобщенности, что обеспечивает музыке воздействие прямое, непосредственное. Если эти элементы получили специфическое художественное назначение в творчестве Шостаковича, в частности в его трагедийном симфонизме, то генезис их восходит к давним традициям «Траурно-триумфальной симфонии» Берлиоза, бетховенской и добетховенской музыки<sup>13</sup>. В такой исторической перспективе истоки образности *Largo* широко синтетичны, они берут свое начало и в медленном траурном танце-шествии, и в хорале, и в оперно-ораториальном речитативе.



Момент перехода от Скерцо к IV части — самый крутой рубеж в драматургии Девятой (он оттенен и самым большим темповым контрастом, какой в ней есть), применительно к ее масштабам и складу он может быть сравнен с переходом от Токкаты к Пассакалье в Восьмой симфонии. Суровые, величественные унисоны тромбонов, открывающие *Largo* (пример 78), которые звучат, как грозное напоминание, как голос рока или совести человеческой, после предыдущих частей производят эффект, пожалуй, по-своему не менее острый, гипнотически-забавляющий, чем первое появление темы Пассакальи из Восьмой. А интонационные очертания, медленное продвижение вверх каждого нового мотивного звена толчками пунктирного ритма, унисонное изложение, темный басовый регистр — все это признаки, опять-таки унаследованные от темы Пассакальи Восьмой симфонии и в то же время типичные для многих других пассакалий Шостаковича<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> Между прочим, о «бетховенском» характере *Largo* говорилось на дискуссии о Девятой симфонии, состоявшейся в декабре 1945 года; Н. Тимофеев отнес эту часть к «самым потрясающим бетховенским страницам Шостаковича» [95].

<sup>14</sup> Кстати, если столь тесного соединения аналогичных образных элементов в симфониях Шостаковича не встречается, то в пассакальях из Трио и Третьего квартета мы находим почти совпадающую конструкцию темы из двух элементов — сурового, трагического, изложенного в массивном унисоне

В Девятой симфонии трагическая пассакалья, казалось бы, обещанная началом *Largo*, не могла состояться: для нее все-таки нет достаточных драматургических поводов. Здесь не хватает места даже для развернутого эпизода, иначе нарушились бы безукоризненно стройные и легкие пропорции цикла. (Напомним, что эстетическую функцию, близкую пассакалье — то есть концентрированного выражения скорби и сосредоточенных размышлений, — у Шостаковича иногда несет на себе отдельный фрагмент формы, например эпизод траурной сарабанды в финале Седьмой симфонии.) Тематизм философско-трагедийных пассакалий Шостаковича, начиная от пассакальи из оперы «Леди Макбет Мценского уезда», всегда формируется в процессе вызревания конфликта и служит неким его центральным узлом, в котором стягиваются все интонационные нити. В этом смысле он является столь же композиционно обоснованным *следствием*, итогом развития, что и последующий кульминационный речитатив. В Девятой симфонии путь возникновения и становления трагического образа как бы опущен, вынесен за скобки.

*Largo* затрагивает новую, дотоле не представленную в симфонии сферу идей и эмоций. Однако интонационные связи с другими частями, разумеется, налицо, причем они помогают уловить связи внутренние, смысловые.

Наиболее очевидна преемственность монолога фагота от главной темы II части. Печально повисающая вопросительная интонация кварты, к которой все время возвращается мелодия II части, здесь становится основным, исходным и опорным мелодическим зерном речитатива. Поглощает он и ниспадающие хроматические обороты, и встречно направленное движение по тонам минорного трезвучия. Весьма интересное и показательное для особенностей техники сквозного применения лейтинтонационных ячеек у Шостаковича обстоятельство — их звуковысотное тождество.

Звуки *f* — *c*, которые во II части соответствуют интенсивному обострению выразительности лада и создают очаг эмоциональной вибрации, в *Largo* являются функционально устойчивыми и опираются на доминантовую гармонию басовой педали, отчего звучат более уверенно и властно. Можно сказать, что в *Moderato* смысловое значение этого мотива предвосхищается (как предвосхищается и роль тональности *b-moll*): печальный вопрос смутно берedit

---

(квартет) либо в веренице тяжелых, роковых аккордов (трио), и более мягкого, напевного. Правда, в обоих случаях второй элемент сильнее лиризован, нежели в Девятой симфонии, не похожа и их композиционная роль. Однако и само перенесение метода организации тематического материала из камерного творчества в симфонию является любопытным дополнительным аргументом ее камерности.

сознание героя, погруженного в свой внутренний мир, а причина печали раскрывается только в Largo, когда герой обращается мыслью ко всеобщему, гражданскому горю. Напевно-декламационные интонации стали строительным материалом для мелодии чисто декламационной, говорящей, которая полностью освободилась от рамок метра — тактовые черты не проставлены — и вмешательства аккомпанемента.

Об интонационно-ритмических провозвестниках унисонной темы тромбонов можно говорить лишь условно. Ее контуры и ритм отдаленно сопоставимы с побочной темой II части и «скачущим» мотивом III части. Дистанция, отделяющая эти образы, очень велика. Однако есть соблазн попытаться обнаружить косвенную подготовку грозной, торжественной темы IV части именно в упомянутых темах — в упрямо и сосредоточенно совершающей свое восхождение теме Moderato и бурном, напористом мотиве из Скерцо. Заряд воли, накопленный в них и безудержно расплеснутый в Скерцо, в Largo подчинен властному контролю разума, находит высокую этическую цель. Но, конечно, истолкование смыслового, «сюжетного» значения завуалированных интонационных арок требует большой осторожности.

Переход от Largo к финалу оттенен перевоплощением главного действующего лица — фagота, который тотчас после своего проникновенного монолога заводит юмористическую, неуклюже пританцовывающую тему, главную партию финала. «Пламенный оратор, только что произносивший надгробную речь, вдруг превращается в игриво подмигивающего, хохочущего комика» — так писал об этой метаморфозе И. Нестьев [70].

И в самом деле, трудно не признать, что этот момент имеет театральную, притом чисто комедийную природу. Прием парадоксального перевоплощения темы-персонажа или тембра-персонажа, довольно обычный для Шостаковича, здесь намеренно утрирован, режиссерски обыгран исключительно рельефной мизансценировкой — драматургическими обстоятельствами, расположением на стыке медленной части и финала, наконец, своей молниеносностью, отсутствием промежуточных звеньев, перерыва между частями. Можно ли нагляднее, сценически убедительнее показать и обосновать перемену общего настроения, нежели через перемену настроения и поведения одного и того же героя? Любопытно, кстати, что героем этим оказывается фagот, тембр ярко характеристический, благодаря индивидуальности которого начало финала, вопреки упругому плясовому ритму (наподобие небыстрого галопа) и прозрачности фактуры, окрашивается в несколько меланхоличе-

ский колорит<sup>15</sup>. В условиях *прерывности* музыкального повествования, нарастания контрастов к концу цикла такой прием несет двойную функцию, одновременно обнажая психологический скачок и создавая фактор внутренней психологической связи, непрерывности.

События Largo наложили свою печать на финал: кажется, герой всей душой хочет включиться в окружающую его веселую суету, но не в силах сразу побороть следы горестного раздумья. Поэтому каждое новое явление главной темы — в экспозиции их три — образует новую ступеньку динамического подъема, а вся экспозиция развивается от некоторой эмоциональной скованности к откровенной и даже грубоватой праздничности. В разработке картина праздника словно отодвигается, затягивается призрачной пеленой, сквозь которую его лики мелькают, все более возбужденно тесня друг друга, пока не ворвется шумная, грохочущая реприза, торжественная, как триумфальное шествие, сменяемое бешеным галопом коды (где еще раз, под занавес, преобразится главная тема финала).

Множественность явлений основной темы влечет за собой проникновение принципов рондо в форму финала, не говоря уже о том, что принципы эти, издавна облюбываемые празднично-танцевальными финалами, отлично соответствуют его содержанию и духу. Однако в драматургии финала есть свой второй план, и недаром характер основной темы эволюционирует, раскрывается в движении, а не постулируется как данность (что обычно для рондообразных финалов). Сквозная эволюция главного образа и наличие контрастирующей второй темы создают предпосылки для приоритета композиционных принципов более высокого разряда — сонатности.

Трактовка формы сонатного аллегро в финале во многом перекликается с I частью симфонии: неконфликтное соотношение главной и побочной партий, трехчастное строение главной (и в обеих партиях — устойчивое репризное замыкание), перевес повторности над собственно развитием, четкое кадансовое выделение граней формы. В финале тенденция к устойчивости, симметрии не подвергается постоянному «взрыванию изнутри», поэтому обновление образа в репризе достигается преимущественно изменением регистра и плотности звучания. Плакатное укрупнение образов, устранение подробностей (главная партия потеряла свою вторую, эпизодическую тему) — общая закономерность репризы, распространяющаяся и на побочную партию.

<sup>15</sup> Близкую роль тембр фагота выполнял и в начале финала Восьмой симфонии.

Разработка, напротив, концентрирует в себе всевозможные приемы трансформации тематического материала, интенсификации элементов внутреннего контраста. Ее активность направлена вглубь, на обнаружение потенциального драматизма, то есть имеет направление, обратное ходу экспозиции и репризы; темп в ней последовательно нарастает. Драматургическим поводом для такого обособления разработочного раздела, очевидно, служит известная двойственность, заложенная в главной теме. В строении цикла Девятой симфонии разработка является также и объединительным звеном между образностью финала и средних частей: главная тема приобретает в ней тревожную импульсивность, родственную Скерцо, а побочная — сперва щемящую жалобность, потом почти истерическую крикливость, причем ее ниспадающие хроматизмы оказываются новым вариантом хроматизированных интонаций II части. Прибегая к вольным сравнениям, можно сказать, что если в начале финала объектив крупным планом фиксирован на поведении главного персонажа, который потом становится участником массовых эпизодов, показанных общим планом, то разработка напоминает о съемке «субъективной камерой», где сильно ощущается авторский комментарий, подтекст.

Сплав простого и сложного, характерный для стиля всей симфонии, в финале отличается и некоторыми особенностями. Из сравнения с I частью прежде всего напрашивается вывод о снятии трений между интонациями простейшего, традиционно-классического типа и их развитием, ладогармоническим и фактурным толкованием. Здесь очевидная художественная цель композитора — создание образов бесхитростных и непосредственных по жанрово-бытовой окраске. По определению Л. Мазеля, главная тема финала «напоминает незатейливую песенку», побочная — марш, «приближающийся к общему строю массовых маршеобразно-лирических песен» [62, 108]; другие отмечали сходство средней, эпизодической темы главной партии с детскими темами Прокофьева. Все это абсолютно верно и справедливо. Добавим, что данные свойства образов в немалой степени обусловлены незатейливостью и жанровой прямоотой формул ритма, фактуры и гармонизации аккомпанемента. Однако намеренная простота, элементарность и здесь на свой лад сочетается с проникновением приемов инородных, тесно связанных со сферой драматической и углубленно психологической выразительности.

Вглядимся в строение главной темы финала. Ее первый восьмитакт содержит простейшее вопросо-ответное последование двух ритмически тождественных фраз, мелодически уравнивающих друг друга:



Но начальным упором, от которого отталкивается мелодия, оказывается весьма необычный для «песенки» ладово неустойчивый звук IV повышенной ступени, который обладает столь сильной мелодической инерцией, что, возвращаясь, сковывает и тормозит движение мелодии. В следующем предложении возникает новый центр торможения — жалобная малосекундовая интонация *c — des*. Эта интонация не только нарушает заданную ритмическую пульсацию, но и выбивает тему из ее тональной колеи.

Мелодия, кажется, нащупывает прежнее правильное русло благодаря упругому триольному затакту, который с мешающего ей *des* гибко соскальзывает к начальному упору *a* (см. 3 такта перед цифрой 71); ей, по всей видимости, надлежало бы кадансировать на цифре 71 в *Es-dur*, но она снова «запутывается», попав вместо тона *d* на *des*, который заводит ее в *C-dur*. И так далее.

Как видим, начальный раздел главной партии обладает достаточно сложной внутренней организацией и содержит большое разнообразие типов мелодико-ритмического движения. Аккомпанемент — простенький, как подобает аккомпанементу песенки-галопа, — одновременно и проясняет тему, и, игнорируя ее модуляционные отклонения либо неточно воспроизводя их, делает ее более изысканной, обогащает тонкими эмоционально-противоречивыми штрихами.

Не следует ли, впрочем, весь этот раздел понимать как своего рода вступление, пролог к действию? Тогда, если считать началом действия проведение главной темы у скрипок, естественно ожидать в нем строения значительно более простого, жанровости более отчетливой.

И в самом деле, жанровая характеристика темы теперь выражена несколько ярче благодаря более стабильной ритмической поддержке аккомпанеента. Но в разворачивании темы опущен только один усложняющий момент: оттягивание заключительного каданса поворотом в *C-dur*. Остальные же детали гармонической и ритмоинтонационной структуры, включая жалобный малосе-

кундовый оборот <sup>16</sup> со всеми его «последствиями», сохранены в точности.

В среднем эпизоде главной партии (цифра 72), вызывающем в воображении какую-то жалостную сценку, разыгрываемую в детском кукольном театрике, эффект необычайной простоты, даже инфантильности достигнут при весьма изысканных мерцающих тональных скольжениях внутри господствующего *fis-moll* в условиях частой гармонической несогласованности мелодии и аккомпанемента, при остроте сцепления мотивов, каждый из которых внешне «графически» элементарен.

Родство побочной партии с маршевой лирико-героической песней акцентировано простейшим строфическим строением мелодии, предельной функциональной ясностью гармонизации, стереотипностью аккомпанемента. Вместе с тем стереотипность эта так открыта, что вопреки благородной, романтической природе интонаций образ приобретает черты банальности, автоматизма и граничит с музыкальной пародией:



Кроме этого скрытого внутреннего контраста, побочная несет в себе и контраст объявленный, воплощаемый подсобными элементами ее окружения. Тему предваряет крошечная плясовая заставка — переход от главной партии, а в ее третье предложение внезапно врывается мотив польки «Ойра», знакомый по разработке и коде I части, но здесь окончательно демаскируемый и прибли-

<sup>16</sup> Через этот оборот финал косвенно связывается со II и IV частями, то есть сферой лирико-драматических образов. Отсюда и его конфликтное значение в структуре главной темы финала. Аналогичная тормозящая интонация в главной теме I части (*f — ges — f*) еще не имеет такой нагрузки и преодолевается без всяких усилий.

женный к бытовому первоисточнику. Перед дополнительным, последним проведением темы вводится еще один мотив-спутник, коротенький, но очень яркий благодаря вступительной фанfare труб и участию всей медной группы, поддержанной дробью малого барабана. Этот «военизированный» мотив, который совершенно неожиданно напоминает о характерных, резко обрубленных интонациях темы нашествия из Седьмой симфонии, тотчас уступает место мотиву плясовой заставки. Таким образом, побочная партия включает в себя несколько микроэлементов, калейдоскопически быстро сменяющих друг друга, — протяженность каждого из них равна четырем тактам, ни больше, ни меньше, — но создающих изрядный противовес «серьезному» облику основной темы; они как бы комментируют и раскрывают ее истинную, отнюдь не глубокою сущность.

В репризе, где, как уже говорилось, господствует тенденция к плакатному укрупнению образов, побочная партия, естественно, теряет часть своих мотивов-спутников, за исключением плотно вросшего в нее мотива «Ойры». Зато она приобрела два новых выразительных штриха: топчущийся аккомпанемент виолончелей и контрабасов превратился в ликующий, звонкий фанфарный мотив труб, а третье и последнее предложение, перенесено на увеличенную секунду вверх — из As-dur в H-dur, отчего звучит еще помпезнее. Что касается коды, то она мгновенно отстраняет этот образ парадного шествия, своей лихорадочной галопадой перекликаясь с многими страницами разработки, и не случайно в ней использованы те же способы трансформации главной темы. Кода будто намекает на быстротечность праздника, на то, что его пестрые огни пора гасить, а участникам карнавала — спешить по домам...

О некоторых интонационных арках в драматургии цикла Девятой симфонии уже говорилось. Необходимо назвать также очевидную преемственность побочной темы финала от темы среднего эпизода Скерцо. Связи мелкие, мельчайшие (и косвенные) практически невозможно перечислить, в этом смысле по ювелирной выделке ткани Девятая едва ли не превосходит остальные симфонии Шостаковича. Назовем лишь несколько деталей, общих для финала и I части: прием переклички дерева и струнных, используемый в строении побочной партии финала и затем необычайно активно развиваемый в коде, окончание которой сплошь основано на таких перекличках; вращательные интонации-опевания, весьма важные для обеих тем главной партии I части, а затем (через их вариантное преобразование во II части) в новой «транскрипции» усваиваемые главной партией финала; жесткая, автоматизированная формула сопровождения, возникающая в разработках I части и финала в момент гротескного перевоплощения побочных тем (ци-

фры 15 и 88), вариантом которой, кстати, является и формула со-  
провождения среднего эпизода главпой партии финала. Если  
добавить к этому любопытную роль мотива «Ойры», который в фи-  
нале не только влился в развертывание побочной партии, но и  
косвенно оплодотворил главную тему с ее триольными затактами-  
подпрыгиваниями, то будет достаточно ясно тесная зависимость  
финала от I части.

Вскоре после победы в печати раздавались громкие призывы  
к созданию ярких и остроумных комедий, разящей сатиры, к юмо-  
ру меткому и злободневному. Однако критика тут же брала под  
сомнение попытки осмеяния отрицательных типов и явлений, как  
бы мелки и житейски-конкретны они ни были. Это, по существу,  
перекрывало пути комедии сатирической, комедии на злободнев-  
ном жизненном материале. Вместе с тем одиозное звучание при-  
обрел и термин «развлекательность», который прилагался к без-  
обидному водевилю, веселой комедии-шутке.

Куда же было податься комедийному жанру как таковому?  
Ответ на этот вопрос мы находим в программном выступлении  
Д. Еремина, руководителя журнала «Искусство кино» [42]. Оце-  
нивая второй (то есть бытовой) план фильма «Сказание о земле  
Сибирской» как «превосходный», Д. Еремин горячо призывает к  
созданию жизнерадостных зрелищ, «всевозможных форм веселого  
массового действия, насыщенных музыкой, песнями, плясками, пра-  
здничной красочностью». Стало быть, и развлекательность нужна  
особая, такая, чтобы в произведении искусства жизнь представляла  
как сплошной праздник с песнями и танцами. Заметим, что и в  
кинокомедиях военных лет широко пользовались песней, шли на  
сближение с музыкальной комедией, но еще больше — в киноко-  
медии послевоенного времени, эталонами которой служили «Ку-  
банские казаки» Гр. Александрова с музыкой И. Дунаевского и  
«Сказание о земле Сибирской» И. Пырьева с музыкой Н. Крюкова.  
В театре их аналогом можно считать «Свадьбу с приданным» Дья-  
конова, поставленную в Московском театре сатиры режиссером  
Б. Равенских и впоследствии экранизированную с музыкой Б. Мо-  
кроусова. Оперетта же, теснимая нападками на подражание штам-  
пам «венцины», на легкомысленную бессодержательность и недо-  
статок реализма, бытового правдоподобия, пыталась освоить  
серьезные, политически актуальные сюжеты. Только с 1952 года,  
когда была опубликована редакционная статья газеты «Правда» —  
«Преодолеть отставание драматургии», направленная против пре-  
словутой теории бесконфликтности, наметилось некоторое, пусть  
робкое и опасливое, оживление в области сатирической комедии:

после длительного перерыва театры вспомнили о Маяковском, поставив «Баню» (Московский театр сатиры, 1953).

Шостакович во всех этих превратностях судеб комедийного жанра не принимал прямого участия, ни в театре, ни в кино. Почему? Разве не обнаружили его оперы и балеты, его музыка, написанная в молодые годы для театра и кино, прирожденной склонности композитора к всевозможным формам и разновидностям комического искусства — от фарса до высокой сатиры, от забавной, неприязательной пародии до гротеска? (Кстати, в 1939 году, уже после Пятой и Шестой симфоний, он начал было писать оперетту «Двенадцать стульев» — сообщение об этом опубликовал журнал «Советская музыка». Какой богатейший материал дало бы ему в руки произведение Ильфа и Петрова!)

Можно, конечно, обосновать это «повзрослением» композитора, ростом его интереса к проблематике философской и трагединопсихологической, наконец, выдвижением на первый план иных гражданских общезначимых идей, более глубоких и серьезных, чем те, что может вместить искусство комическое; в симфониях зрелого периода юмор становится компонентом весьма и весьма сложных эстетических сплавов. Но можно и предположить, что немалую роль сыграло само состояние комедийного жанра, царившие в нем условия. Недаром много лет спустя Шостакович вернется к приемам хлесткой, озорной сатиры ранних лет — в цикле «Сатиры» на стихи Саши Черного, в омузыкаливании писем-жалоб из почты журнала «Крокодил»; попробует он пошутить и на музыкальной сцене — в оперетте «Москва — Черемушки» (1958), изрядно попорченной банальными штампами пьесы; великодушный образ Юмора возникнет в Тринадцатой симфонии.

Вспомним здесь о высказываниях Шостаковича по поводу юмора в музыке. В 30-е годы, когда критики упрекали его в легкомысленной развлекательности и использовании низменного бытового интонационного материала (речь шла преимущественно о его балетах «Золотой век» и «Болт»), Шостакович, выступая на дискуссии о советском симфонизме («Советская музыка», 1935, № 5), ответил так:

«Вначале я согласился, что грешил легкомыслием, когда брал блатные мотивы, вернее — уличные. Может быть, я не совсем хорошо поступил в этом отношении, но мысль у меня была хорошая, я хотел написать хорошую развлекательную музыку, которая доставила бы удовольствие или хотя бы рассмешила, может быть, и квалифицированного слушателя. И когда публика во время исполнения моих произведений смеется или просто улыбается — мне это доставляет удовольствие.

Когда я написал „Леди Макбет“... то все стали говорить, что вот, наконец, у Шостаковича появилась человечность. А мне интересно, в чем же раньше у меня была бесчеловечность? В том, что я писал легкую музыку? Но я писал и буду писать эту легкую музыку, конечно, не увлекаясь и не злоупотребляя уличными мотивами».

Мы видим, что композитор убежденно, горячо и заинтересованно отстаивает право музыки развлекать, веселить, смешить людей. С одной стороны, за этим несомненно стоит сознательное стремление к демократической общительности в искусстве, неприятие академического пуризма. С другой стороны, сказывается одно из органических, глубинных свойств его натуры — пристрастие к юмору. Пусть с годами юмор Шостаковича эволюционирует и все чаще выступает в сложном «полифоническом» сочетании с лирикой, с философским и драматическим подтекстом, переходит в иронию, сарказм. Но он никогда не угасает полностью, а в юности, в студенческую пору буквально бьет ключом<sup>17</sup>.

Девятая симфония родилась в момент как нельзя более неблагоприятный для высказывания о смешных и о не смешных, но требующих юмористического разоблачения явлениях окружающей жизни<sup>18</sup>. Уникальным для современного симфонизма (и для симфонизма Шостаковича) образом она совместила в себе театральную, «наглядную» комедийность и симфоническую обобщенность замысла, бытовую непосредственность юмора — и его многозначность, психологическую тонкость, выработанные в камерно-инструментальной музыке. Отсюда и особый характер предпосылок Девятой в творчестве Шостаковича. Будучи во многих отношениях неким мостом между его симфоническим и камерно-инструментальным творчеством, она в то же время больше, чем какое бы то ни было другое произведение данного периода, выказывает черты преемственности от произведений ранних, в том числе сцениче-

<sup>17</sup> Приведем рассказ очевидца, соученика по Ленинградской консерватории: «...Шостакович выходил из кабинета Глазунова, и тут обычно начинался другой фейерверк: сдерживавшееся чинной обстановкой экзамена неистощимое остроумие и живость характера Шостаковича, сохранявшиеся в неприкосновенности вплоть до середины тридцатых годов, прорывались и здесь, и мы не раз бывали свидетелями всяких шуток, непринужденных острот и импровизационных пародий, сыпавшихся, как из рога изобилия» [122, 270].

<sup>18</sup> Первые нападки на Девятую (конец лета 1946 года) совпали с кампанией «борьбы с формализмом», объектами которой были журналы «Звезда» и «Ленинград», М. Зощенко и А. Ахматова. Любопытное совпадение! Перекликались кое в чем даже выдвинутые аргументы: невнимание к задачам современности, произвольное искажение ее образов, безыдейность, аполитичность, неуместный скепсис.

ских. Воскрешая — в развитии, усложнении и внутреннем обогащении — отдельные приемы, типические для балетов и «веселой» театрально-кинематографической музыки молодого Шостаковича, она опосредствованно обращается к типическому для них пониманию комедийного, его безусловной эстетической ценности и его прав — пониманию, которое было присуще советскому искусству 20-х — начала 30-х годов.

Эта *переключка на расстоянии* улавливалась без труда. Но известная деликатность постановки вопроса заключалась в том, насколько уместным и правомерным считать иронию и юмор вообще, если они не направлены на политического врага (в произведениях на военную и международную тематику даже гротеск получал доступ, хотя в большинстве случаев применялся в строгой дозировке и незамысловато-схематически, — согрешил этим и сам Шостакович во «Встрече на Эльбе»). В Девятой симфонии ироническому и юмористическому освещению, а то и гротескному острашению подвергаются не злые, враждебные образы, а образы положительной сферы. Именно из этого негативная критика Девятой сделала вывод о наличии в ней нездорового скепсиса, об отрыве от современной проблематики.

Какие же общезстетические признаки и конкретные приемы связывают драматургию Девятой симфонии с сочинениями раннего периода?

Прежде всего — большой удельный вес образов комедийных, юмористически и иронически окрашенных, их преобладание в трех частях из пяти и, что особенно важно, в I части цикла, ежеминутность вмешательства гротеска, авторского домысла в любой образ и в любом разделе формы, а не только в специально отводимых для этого скерцо и разработках крайних частей, где гротескное перевоплощение образов позитивного плана более обычно.

Второе — адрес иронии. Подобно многим ранним сочинениям, здесь объектом снижения и острашения становятся образы бытовые, внешне вполне «безвредные», банальные (побочная партия I части) и самоуверенно-жизнерадостные, очищенные классической традицией от всякой банальности (главная партия I части), шаловливо-танцевальные (главная тема финала) и даже романтически-приподнятые (побочная тема финала). Отметим кстати, что современный материал и определенный пласт классических интонаций трактуются почти наравне, как принадлежность быта и источник смешного. Но это тоже характерно для многих ранних произведений и достаточно очевидно, например, в цикле прелюдий соч. 34 и Первом фортепианном концерте, не говоря уже об «Аффризмах» соч. 13. Пародирование бытового, обнаружение его комичной, мещански-обывательской сути, а то и агрессивной вульгар-

ности использовалось в самых различных преломлениях. Отбирались и жанровые ритмоинтонации-символы: удалая полечка «Ойра», включенная в партитуру к «Возвращению Максима» (1936—1937), мелькает в нарочито тривиальной музыке последней картины «Носа» (фланирующий по Невскому проспекту майор Ковалев), эксцентрическая полька из балета «Золотой век», развязные, в духе польки, страницы из «Леди Макбет Мценского уезда», рисующие Сергея, закрепляют обличительно-сатирическое назначение образов этого круга.

Третье — функция остро характеристических приемов, «тембров-персонажей», элементов наглядных, изобразительно-пластических. Ими необычайно богаты ранние оперы и балеты, театральная и киномузыка. В Девятой им возвращена былая активность и свобода проникновения во все музыкальные ситуации, во все уголки формы. На них зиждется и строение побочной темы I части, родственное диалогической сценке из балета «Болт», и развитие действия в разработке и репризе I части, и переход от Скерцо к Largo и от Largo к финалу, и контрастные перемены картин в финале. Принцип маски, лицедейства, весьма существенный для молодого советского театра и для искусства молодого Шостаковича, давно не проявлялся в его музыке с подобной силой.

Четвертое — специфическое звучание темы детского, невинно-простодушного. Образы детства и юности у зрелого Шостаковича часто выдвигаются как нравственная опора оптимизма, веры в будущее, как антитеза злу и сумеречной рефлексии: финал трагической Восьмой симфонии, финал Десятой, впоследствии — образ девочки Анны Франк в Тринадцатой. В ранний период они еще не откристаллизовались и не приобрели такой высокой этической нагрузки. Зато там были довольно широко представлены образы инфантильного, кукольно-марионеточного. В Девятой симфонии именно инфантильное — то в оболочке милых и светлых, но чуть-чуть слишком бездумных, не потревоженных заботами сегодняшнего «взрослого» мира классических реминисценций, то в оболочке уличной мальчишеской песенки, то в капризных ребяческих «жалобах Петрушки» (средний эпизод главной партии финала) — становится одной из ведущих образных линий.

Смыкание элементов народно-бытовых, «уличных» и элементов классической, гайдновско-бетховенской традиции, связанных с бытовыми, песенно-танцевальными и инструментальными жанрами, — в Девятой эта смесь преломлена сквозь магический кристалл строгой, рационально-объективированной формы классической симфонии, — опять-таки наметилось в ряде ранних сочинений Шостаковича. Особенно интересен в этом отношении его Первый фортепианный концерт (1933).

В концерте автор откровенно любит сумбурной пестротой жизни, удивительными ее парадоксами, и эта парадоксальность контрастов сама по себе становится едва ли не главной идеей и композиционным стержнем сочинения. Срывы из серьезного в бурлеск, из сентиментальной патетики в клоунаду здесь необычайно часты. Быстрота и неожиданность их напоминает и о спектаклях Мейерхольда, и о стремительном темпе кинокомедий того времени фильмов Макса Линдера и раннего Чаплина, а логика чередования музыкальных «ситуаций» — о логике, руководящей пианистом немого кинематографа: любой ценой поспеть за экраном! Не успевает иллюстратор ввести нежную, чувствительную мелодию, увидев в кадре явление красавицы, поразившей сердце героя, как он вынужден перестраиваться на лихорадочную погоню, смешной трюк — и так до бесконечности. В этой звуковой среде вырабатываются свои эстетические критерии, она не знает чопорного пренебрежения низкопробным или чересчур знакомым музыкальным материалом, наоборот, в ней желательно то, что обладает зарядом простейших эмоциональных ассоциаций. Самая избитая, но эмоционально насыщенная, открытая мелодия обеспечивает самый сильный и быстродействующий эффект. (Употребление таких «избитых» мелодий стало сознательно проводимым драматургическим принципом позднейшего звукового кинематографа — в итальянских неореалистических фильмах и т. п.) Ходовые образчики музыки современного быта и популярнейшие страницы классического музыкального репертуара тут уравниваются и сближаются, причем их сопоставление открывает новые выразительные возможности. Не объясняется ли обилие цитат из популярной фортепианной литературы (которая в первую очередь и поставляла материал для импровизаций по ходу фильма) некой трансплантацией в Первый концерт слухового опыта, приобретенного юным Шостаковичем — пианистом немого кино? Тонус современности властно господствует в концерте — как молодой задор, бьющая через край энергия, неугомонность, юмор и оптимизм. Но этот тонус преломлен через образную специфику самого молодого и злободневного искусства, через стихию кино и его звуковую среду.

Об эклектизме фортепианного концерта писали немало. Но нас занимает сейчас не констатация разношерстности тематического материала и демонстративной его «непереваренности», а истоки метода и те интонационно-стилистические элементы, которые наследуют от концерта и других ранних произведений Девятая симфония.

Одно из любопытных совпадений — мотив-зерно, заимствованный из бетховенского рондо «Ярость по поводу потерянного гроша». Этот мотив вкраплен в главную тему финала Фортепианного

концерта (см. цифру 46) и деятельно участвует на всех стадиях ее эволюции в разработке и репризе. Сходный мотив присутствует и в финале Девятой симфонии, причем в той же функции дополнительного элемента разворачивания главной темы (см. такты 10—16 после цифры 70). Темы обоих финалов — концерта и Девятой симфонии — в целом близки танцевально-юмористическим образам финалов сонат и симфоний Гайдна. Нарастивая праздничность звучания, композитор также прибегает к одинаковому приему: в заключительную партию концерта введена бойкая, ликующая тема солирующей трубы (цифра 56), почти совпадающая с подголоском двух труб в унисон, который сопровождает шумное шествие побочной темы в репризе финала Девятой симфонии.

Если в Четвертой симфонии художник-мыслитель отчужденно *взирал на поток жизни, бурлящий вокруг него*, а в Шестой (как некогда в концерте) с головой окунулся в него, то в Девятой он и увлечен этим потоком, и — как это тоже было характерно для концерта — наслаждается своим необыкновенным даром пародийной мимики, сохраняя трезвость взгляда (чего в концерте не было и что пришло только в более поздних концепционных произведениях), приоткрывая опасность бездумного восприятия действительности. Легкой ретуши, оттенка автоматизма достаточно, чтобы сквозь жизнерадостно-инфантильный образ проглянула кукла, управляемая недоброй, бездушной силой.

Мотив маски, равно как и мотив куклы, марионетки, коренится в древней народной традиции всех стран<sup>19</sup>. Искусство эпохи романтизма облюбовало гротескный мотив трагедии куклы, придав ему философски углубленный, общезначимый смысл, а в искусстве первой трети XX века этот мотив приобретает огромное распространение и разветвляется на множество побегов — то на почве фольклорной стилизации, то на почве возрождения «чистой» театральности и принципов комедии dell'arte, то в русле урбанистических тенденций вместе с увлечением цирковой эксцентрикой, то, наконец, в сложном переплетении разных тенденций...

В советском искусстве того периода, когда была написана Девятая симфония, совершенно естественным, но почти единственным пристанищем подобных образов оказался кукольный театр. Не любопытно ли, что как раз годы тяжелого кризиса советской

---

<sup>19</sup> «Это — сложный и многозначнейший мотив народной культуры. Маска связана с радостью смеха и перевоплощений, с веселой относительностью, с веселым же отрицанием тождества и однозначности, с отрицанием тупого совпадения с самим собой; маска связана с переходами-метаморфозами, нарушениями естественных границ, с осмеянием, с прозвищем (вместо имени); в маске воплощено игровое начало жизни», — пишет М. Бахтин [10, 46].

комедии совпадают с годами расцвета театра С. Образцова? В период господства плоского натурализма и ложно-монументального стиля скромный, казалось бы, рассчитанный преимущественно на детскую аудиторию театр сделался своего рода миниатюрным властителем дум, объектом большой притягательности для широких слоев зрителей, особенно интеллигенции. Его спектакли, в которых конкретно-бытовое — по законам жанра — могло пользоваться условной формой выражения и условными приемами, были интеллектуально содержательнее спектаклей, где на сцене действовали живые люди; в них звучала критика обывательщины, мещанского приспособленчества в искусстве и тупой самоуспокоенности в жизни.

Лучшие, наиболее интеллектуально заостренные спектакли театра Образцова были близкими сверстниками Девятой симфонии и ее дальними духовными родичами<sup>20</sup>. Других, более близких, на советской сцене и киноэкране у нее быть не могло. Ни пьесы Е. Шварца, который в оболочку наивной детской сказочки умел вложить глубокие нравственно-философские мотивы и исторически-актуальное содержание (такие его шедевры, как «Голый король» и «Тень», были написаны еще до войны, антифашистский памфлет «Дракон» — в 1943 году; кстати, в своих «вневременных» пьесах Е. Шварц любит апеллировать к антуражу XVIII века), ни комедии М. Булгакова не получали тогда доступа на сцену. Заметим, что смешение лирики и иронии<sup>21</sup>, вторжение фантастической гиперболы и гротеска в реалистически достоверное повествование, присущие искусству Булгакова, глубоко созвучны Шостаковичу.

Как известно, механизм комического основывается на разнообразных «несоответствиях», «расхождениях» — формы и содержания, причины и следствия, явления и контекста, в который оно помещено, сочетания элементов старого и нового. Для понимания истинной идеи комического произведения восприятие должно проводить активную работу. Эстетический идеал, противопоставляемый изображаемым комическим явлениям, лишь подразумевается,

<sup>20</sup> «Король-олень» был впервые показан в Москве осенью 1943 года, «Обыкновенный концерт» (впоследствии переименованный в «Необыкновенный») — в 1946 году. Примечательно, что одним из объектов насмешки в «Обыкновенном концерте» стал жанр кантаты-прославления с ее хвастливым громогласием (номер «У нас прекрасное метро»).

<sup>21</sup> Ю. Боров, автор книги «О комическом», осторожно сетует: «Не обедняется ли эстетическое отношение советского искусства к действительности от того, что сегодня почти утерян нашими художниками один из важных оттенков смеха — ирония?» [25, 161].

но не объявляется прямо, и требование открытой морали, «определенности» как якобы обязательного свойства реалистического образа-характера несовместимы с самой природой искусства комического. Особенно тонок и сложен механизм иронии — вида ярко эмоциональной критики с подтекстом, где насмешка прикрывается нарочитой позитивностью утверждения и действительный смысл резко противоположен прямому, внешнему. Комизм как разлад между внешними, заданными признаками образа и его поведением, как неожиданность сопоставлений, ирония как скрытое подводное течение развития явственно выражены в драматургии Девятой симфонии. И отнюдь не последним их источником является использование классицистских реминисценций в переплетении с интонационными элементами современного музыкального быта.

Для Классической симфонии Прокофьева тоже характерна комедийная «игра в нарушения». Она осуществляется преимущественно через неистово изобретательные нарушения ладогармонической логики, необычные тембровые и регистровые условия, в которые попадают достаточно традиционные для добуховецкого симфонизма интонации. Менее всего она затрагивает тематический материал, форму и способы развития. То есть вместе с характерными ритмоинтонациями, типом соотношения тем и частей цикла Прокофьев воспринимает от классики принципы развития и организации материала, логику его поведения в форме. Пассивной стилизацией это не становится не только благодаря обилию «освежающих» деталей (которые в конечном счете выражают некий авторский комментарий к происходящему, его любовное и вместе с тем полуироническое отношение к манере письма «добротного староготика»), но и потому, что Прокофьеву удается абсолютно естественно и непринужденно возродить атмосферу симфоний Гайдна, их психоэмоциональный тонус, полное отсутствие рефлексии и нервной неустойчивости.

Показательный момент: в Девятой симфонии Шостаковича разделы продолжающие и развивающие обычно строятся как известное отрицание экспозиционных. Они ломают заданную элементарность структуры, квадратность на каком-то участке вытесняется неквадратностью, вводятся новые мотивно-ритмические фигуры, замутняется и усложняется вплоть до потери тонального центра ладогармоническая настройка. В результате подвергается постоянным колебаниям, подземным толчкам и настройка эмоциональная.

Вероятно, именно этим обстоятельством (наличием двух противоборствующих тенденций: преобладанием нестабильности у Шостаковича и стабильности — у Прокофьева) и обуславлива-

ются различия формы первых частей. В «Классической симфонии» не возникает необходимости в замыкании главной и побочной партий, наоборот, здесь сильна потребность в обновлении материала. Поэтому Прокофьев избирает чисто традиционную, классицистскую схему последования главной, связующей, побочной и заключительной тем. В Девятой симфонии для «поддержания баланса» требуется возвращение к исходному тезису, поэтому главная и побочная партии трехчастны. Тематические новообразования, отвечающие образным функциям связующей и заключительной партий, сдвинулись со своих мест, стали серединами, втянулись в орбиту развития.

Но не обычна ли для Шостаковича подобная структура обеих тем сонатного аллегро? Нет, в самой трактовке трехчастности отчетливо проявляются особенности склада Девятой симфонии. Не говоря уже о масштабах внутритематического развития, которое, как правило, достигает у Шостаковича огромной длительности и напряженности, а в Девятой сведено к минимуму, обрамляющее проведение темы на прежнем уровне абсолютно нетипично для Шостаковича.

Еще одна важная линия различия Классической и Девятой — сосуществование в симфонии Шостаковича стилистически контрастных пластов. У Прокофьева нет и следа вторжений банальной музыки современного быта. И вообще он всегда нетерпим к ней, как и к любому виду цитирования. Никакие драматургические резоны в его глазах не могут оправдать «похожести» интонационного материала или, как он любил выражаться, «залезания в гробы умерших композиторов». А банальность современная для него неприемлема вдвойне, потому что его искусство не знает философской дилеммы отчуждения личности в современном мире, внутренних противоречий между личностью и средой, между старым и новым, вечным и преходящим. Комизм «Классической симфонии» опирается на остроумие, шутку, на светлый и спокойный юмор: предмет юмора вызывает полную симпатию художника. В Девятой симфонии Шостаковича перед нами всевозможные оттенки юмора и иронии, вплоть до гротеска и язвительного сарказма, причем если собственно юмористическое отношение направлено на наивные образы классицистского типа, то предметом гротеска, сатирического переосмысления становятся образы, связанные с современными бытовыми интонациями и жанрами. (Заметим, что подобное разграничение было свойственно Малеру, и Шостакович в этом смысле идет вслед за ним.)

В Девятой симфонии есть и трагикомические черты, обнаруживаемые при внимательном вслушивании в музыку. Тяготение к искусству трагикомическому, то есть вбирающему в себя принци-

пы трагического и комического, издавна определилось у Шостаковича: трагифарс — опера «Нос», трагедия-сатира — опера «Леди Макбет Мценского уезда». В русской классической литературе XIX века эта линия была представлена таким титаном, как Гоголь (и недаром, возможно, Мейерхольд и молодой Шостакович в своих поисках на этом пути отталкивались от гоголевских творений). Большое искусство современности тяготеет именно к этому переходному виду, и типичным примером может служить искусство Чаплина, с которым нередко, и совершенно обоснованно, сопоставляют Шостаковича.

Любопытное подтверждение психологической двуплановости Девятой, взаимопроникновения бодрого, задорного юмора и трагического сарказма дает одно из вокальных сочинений близко предшествующих лет — романс «Макферсон перед казнью» на стихи Роберта Бернса из соч. 62, написанный в 1942 году. Сходство с главной темой финала Девятой симфонии (а также обрамляющим элементом побочной партии) настолько велико, что стоит привести начало романса вместе с фортепианным вступлением, получающим роль отыгрыша-рефрена:

81 Allegretto



Здесь использован целый комплекс средств, характерных для темы финала и для ткани Девятой симфонии вообще: пританцовывающее движение в духе польки-галопа, подпрыгивающие триольные фигурки, синкопированные акценты на слабой доле такта. Дерзкий вызов, бросаемый Макферсоном в лицо смерти, оказывается для композитора психологически родственным веселью финала симфонии, рождающемуся как отрицание образа смерти из IV части.

Так оригинальна и в сущности глубоко серьезна образно-драматургическая концепция миниатюрной, внешне «беспроblemной» Девятой симфонии, так самобытен строй ее выразительных средств, внешне традиционных, почти стилизаторских.

## Десятая симфония

В поэтическом ощущении мира нет разрыва между личным и общим: чем более чуток поэт, тем неразрывнее ощущает он «свое» и «не свое»...

А. Блок

В пору создания Десятой симфонии соотношение удельного веса разных жанров в творчестве Шостаковича меняется, сдвигаясь в пользу вокальных жанров, игравших в предыдущие полтора-два десятилетия сравнительно скромную, подчиненную роль, и киномузыки. Восемь лет, отделяющих Десятую симфонию от Девятой, — срок, разумеется, немалый (подобных пауз его симфоническое творчество еще не знало), особенно для композитора, работающего с таким огромным коэффициентом отдачи, как Шостакович. И все-таки количество сочинений *вокальных и прикладных*, их сгущенность на одном отрезке времени необычны<sup>22</sup>.

Усиление интереса к вокальной музыке не могло не сказаться на общих тенденциях стиля, не оставить следа в инструментализме. Ибо, хотя у нас широко бытовало и до сих пор бытует представление о Шостаковиче — Протее, который склонен к непостижимым метаморфозам и существует одновременно как бы в двух совершенно разных, несоединимых плоскостях, коль скоро он творит музыку «широкого потребления» или «серьезную», на деле обмен между этими сферами у него всегда хорошо заметен. Периодически этот обмен активизируется, становится более открытым. Так было на рубеже 30-х годов, так происходит и теперь, на рубеже 50-х.

Долгое молчание автора в жанре симфонии, ранее составлявшем главную точку приложения его творческой энергии, главное русло высказываний, уже само по себе довольно необычно и, следовательно, требует каких-то логических объяснений. Правда, обстановка, которая сложилась в эти годы в советском искусстве,

---

<sup>22</sup> Цикл «Из еврейской народной поэзии» (соч. 79, 1948), «Две песни на слова М. Светлова» (соч. 72, 1945), «Два романса на стихи Лермонтова» (соч. 84, 1950), «Четыре песни на стихи Е. Долматовского» (соч. 86, 1951), «Четыре монолога на стихи Пушкина» (соч. 91, 1952), оратория «Песнь о лесах» (соч. 81, 1949), «Десять хоровых поэм» (соч. 88, 1951), кантаты «Поэма о Родине» (соч. 74, 1947), и «Над Родиной нашей солнце сияет» (соч. 90, 1952), музыка к фильмам «Простые люди» (1945), «Молодая гвардия» (1947—1948), «Пирогов» (1947), «Мичурин» (1948), «Встреча на Эльбе» (1948), «Падение Берлина» (1949), «Белинский» (1950), «Незабываемый 1919-й» (1951).

отноюдь не благоприятствовала успехам симфонии, жанра, чьей исконной областью издавна была драма больших идей и чувств. Поощрявшийся тогда тип жанрово-повествовательной симфонии, построенной по нехитрой образной схеме, с «воспоминаниями о тяжелом прошлом» или о войне в первой или средней части и «народным праздником» в финале, его, естественно, не устраивал. В то же время создание произведений вокальных и программных как более легкодоступных для восприятия массовой аудитории всячески приветствовалось критикой и музыкальными организациями. Однако предположение, что эти обстоятельства могли побудить Шостаковича отступить от любимого жанра, было бы неправдоподобным и даже оскорбительным по адресу столь честного, искреннего и принципиального художника.

Нет, решающую роль, конечно, играли обстоятельства более важные, глубинные, скрытые в психологии творчества и связанные с внутренними закономерностями развития жанра. Возможно, на данном этапе и для Шостаковича обнаружили некоторые симптомы оскудения, временного истощения художественных стимулов большой симфонии, симптомы угрожающего ей академического окостенения форм и выразительных средств. Такие «остановки», интонационные кризисы, как известно, время от времени возникают на пути любых жанров; симфония знавала их не раз и не раз преодолевала, пополнив свои ресурсы с помощью жанров параллельных — песни, оперы, театра, — то есть жанров заведомо программных, куда приток новой образности поступает быстрее и непосредственнее, чем в чистый инструментализм. И не случайно, видимо, за Десятой следуют две программные симфонии, а затем и две симфонии с вокалом, с текстом, то есть с максимально открытой программностью.

Но вернемся к Десятой и ее непосредственному окружению. Постоянное соприкосновение композитора со словом, со стихией вокала и с конкретно-действенной, сюжетной драматургией кинематографа повлекло за собой по меньшей мере два существенных следствия. Это, во-первых, некоторые качественные изменения в мелодическом стиле Шостаковича, более широкое внедрение в него элементов песенных, вокально-декламационных, усиление значимости вокальных по происхождению приемов развертывания тематизма, особенностей фактуры, а во-вторых — повышение функции элементов живописно-изобразительных, программно-конкретных. Первый вопрос требует детального рассмотрения на материале Десятой симфонии и нескольких наиболее важных вокальных и инструментальных произведений; поэтому он будет вынесен в особый раздел главы. Второй же будет сейчас затронут лишь очень бегло, поскольку насыщение симфонии изобразительными

элементами и типовыми интонациями, пришедшими из киномузыки, достигает своей кульминации позднее, в программных симфониях Шостаковича.

Явления эти многократно констатировались, о них говорили и писали уже вскоре после рождения Десятой. Однако тогда (а по инерции и в ряде позднейших работ) вопросы эти рассматривались несколько предвзято. Акцентировались — с наилучшими намерениями — те связи, которые должны были доказать процесс перестройки и перевоспитания композитора, демократизации музыкального языка Шостаковича и высвобождения его искусства из якобы сковывавших его прежде тисков формализма. В таком контексте заданно преувеличивалась идейная и эстетическая ценность (и влияние на симфонизм) некоторых сочинений, например оратории «Песнь о лесах» или музыки к фильмам «Встреча на Эльбе» и «Падение Берлина». И наоборот, недооценивалось, отодвигалось в тень значение подлинных вершин этого периода. Между тем киномузыка этих лет художественно крайне неоднородна, и ее характеристика как области сплошных реалистических достижений неверна. Но о киномузыке Шостаковича и ее взаимоотношениях с симфонизмом речь пойдет в следующей главе.

На разных этапах творчества Шостаковича — да и не только у него, разумеется, — мы встречаем произведения, которые, как мощные радиомаяки, рассылают далеко вокруг себя интонационные волны. И есть произведения-конденсаторы, где интонационные и драматургические новооткрытия как бы фильтруются и отстаиваются, приобретая кристаллическую чистоту, ясность и строгую упорядоченность.

Для 30-х годов подобным радиомаяком можно назвать оперу «Леди Макбет Мценского уезда», а в жанре симфонии — Четвертую; конденсатором же — Пятую симфонию, затем Квинтет. В послевоенное десятилетие примерно такое же распределение ролей можно отметить между двумя парами произведений: с одной стороны — песенным циклом «Из еврейской народной поэзии» и «Десятью хоровыми поэмами» соч. 88, с другой — циклом Прелюдий и фуг и Десятой симфонией.

Все это отнюдь не умаляет высоких художественных достоинств некоторых других превосходных сочинений, хронологически прилегающих к упомянутым, например — Первого скрипичного концерта, пушкинских романсов соч. 91 и трех струнных квартетов, из которых последний, Пятый, является непосредственным предшественником Десятой симфонии (они помечены соседними опусами — 92 и 93) и тематически перекликается с ней. Но ни одно

из них, за исключением разве что Скрипичного концерта, не содержит, пожалуй, таких сильных обновляющих импульсов, перспективных и важных для будущего, как «Еврейские песни» и особенно хоровые поэмы, ни одно не дает такого высокого обобщения накопленного и уровня «кристалличности», как Прелюдии и фуги.

Скрипичный концерт естественно вписывается в линию эволюции инструментально-симфонического стиля Шостаковича, пролегающую через Восьмую симфонию, Трио и Третий квартет к позднейшим концертам и квартетам. Его Пассакалья и Скерцо имеют много аналогов — вспомним хотя бы Пассакалью и Скерцо того же Третьего квартета, хотя даже в этих наиболее традиционных по складу (для Шостаковича) частях налицо индивидуальное своеобразие, обусловленное в первую очередь природой жанра. Новое заключено преимущественно в содержании и трактовке крайних частей.

Тончайший, самоуглубленный, полный затаенного тепла лиризм Нокturna, насыщенного сквозным мелодическим током, открывает какую-то новую грань интимной и в то же время философски одухотворенной лирики Шостаковича. А выдвижение такой части на место первой отражается на общей композиции цикла: если и раньше мы сталкивались у Шостаковича порой с прелюдийной (квинтет) либо неконфликтной (Первый квартет) трактовкой I части, с замедлением ее темпа до Moderato и даже Largo (Шестая симфония), со стремлением к оттягиванию драматического конфликта, то здесь эти тенденции доходят до своего апогея и приводят к решительному качественному изменению облика I части цикла; она становится более интимно-лирической, нежели «законный» лирический центр цикла, его III часть (Пассакалья), которая здесь, напротив, тяготеет к лирике более объективного плана.

Финал концерта впервые у Шостаковича полностью выдержан в народно-жанровом духе и впервые так прямо и недвусмысленно апеллирует к национальным традициям русского симфонизма и эпической оперы с ее картинами удалого народного веселья и смородишными эпизодами. Таким образом, развитие в цикле направлено от «полюса субъективности» к «полюсу объективности», а конфликт осуществлен вторжением «злого» Скерцо и сопоставлением (столкновением) Скерцо с возвышенной Пассакальей, которое «разрабатывается» в обширной, драматургически необычайно весомой каденции и разрешается оптимистическим финалом.

Концерт предвосхищает некоторые особенности композиции цикла и тематические элементы Десятой симфонии. Его Скерцо, как и в симфонии, сочетающее в себе демонизм и громадный напор жизненной силы, так же дает взрыв могучей энергии действия, выход из состояния раздумья (в концерте состояние созерца-

тельной задумчивости распространяется на всю I часть, в симфонии окрашивает репризу и коду I части). Интонационными прообразами по отношению к двум основным темам III части симфонии служат две темы Скерцо концерта — это обстоятельство уже отмечалось в литературе.

Прямая, несравненно более сильная и открытая, чем прежде, опора на национальные традиции — характернейшая черта данного периода творчества Шостаковича вообще. Скрипичный концерт стоит на пороге этого периода и в инструментально-симфонической музыке (своим финалом) начинает его. Если в концерте представлена лишь одна, относительно локальная сфера преемственности с русской классикой, то в дальнейшем диапазон связей расширится. При этом обнаружится некое генеральное направление их: к Мусоргскому, к стихии образности его песен и народных музыкальных драм, а «сквозь» Мусоргского — к претворению элементов народной песенности и принципов народного ладового мышления, мелодического развертывания и народной полифонии. Подчеркнем, что понимание народного — и как языка, и как эстетической категории, — сама концепция народности у Шостаковича отныне в значительной степени опирается на Мусоргского.

Проблема современного *мусорггианства*, еще абсолютно не изученная, настолько важна и интересна, что заслуживала бы специального исследования. Помимо аспекта узко стилизового, технологического, особенно интересен ее общий, историко-эстетический аспект. Никак не претендуя на сколько-нибудь полное раскрытие, мы неоднократно будем касаться его и в этой, и в последующих главах книги, ибо применительно к последним крупным сочинениям Шостаковича важность проблемы все более возрастает. Разумеется, речь здесь может идти не об одном Шостаковиче. Прокофьев опередил мусорггианство наших дней: «Гадкий утенок» был в этом смысле достаточно определенной заявкой. В предвоенные и военные годы поворот к национальным эпическим традициям (и в том числе к Мусоргскому) у Прокофьева и Шостаковича происходит как бы параллельно; музыка «Александра Невского» и «Войны и мира» открывала и для симфонизма Шостаковича некоторые новые горизонты в трактовке национального, а Пятая и особенно Шестая Прокофьева были написаны не без учета опыта Шостаковича-симфониста. Если линия народных скоморошских образов, связанная с традицией русской эпической оперы, у Шостаковича впервые дала о себе знать в финале скрипичного концерта, то блистательные «скоморошья» эпизоды «Александра Невского» предварены во многих ранних инструментальных сочинениях Прокофьева, например в его Первом скрипичном концерте, в энергично-ритмизированной заключительной теме I части и плясовом эпи-

зоде из разработки (звучание их отдаленно родственно не только финалу концерта Шостаковича, но и побочной теме финала Десятой симфонии).

Безусловно мусорггианским произведением Шостаковича был цикл «Из еврейской народной поэзии», законченный тотчас же вслед за скрипичным концертом. Толкование цикличности (каждый номер становится эпизодом повествования, объединенного развивающейся внутренней идеей-сюжетом, точным распределением контрастов, драматургических кульминаций и акцентов); необыкновенная жизненная сочность и характеристическая конкретность каждого эпизода-картины, приближающие песню к театральной сценке, а весь цикл — к своеобразной камерной опере; сочетание тонкого психологизма и жанровой выпуклости, причем жанровость (плач, причитание, «горький пляс», колыбельная, песня-прибаутка и т. д.) активно способствует типизации персонажей цикла, в то же время создавая достоверность «обстановки действия»; синтез песенных и декламационно-речевых интонаций; наконец, особая роль юмора, выступающего в различных тонко дифференцированных оттенках, — все это позволяет говорить о претворении заветов Мусоргского, как никогда раньше интенсивно и многосторонне. Шостакович вплотную приближается к Мусоргскому и по самому взгляду на смысл и социально-этические задачи искусства, по любовному, сострадательному отношению к простому человеку из народа. Сострадая, Шостакович, как и Мусоргский, беспощадно правдив в изображении этого человека и его жизни.

Но можно ли говорить *никогда раньше*, если двадцать лет назад была создана «Леди Макбет Мценского уезда» с ее финалом, где с таким потрясающим размахом и силой выписан образ страдающего каторжного люда? А юношеские, пусть несовершенные, опыты в жанре песни-романса — «Две басни Крылова» соч. 4, где молодой автор смело заявляет о своей приверженности к традиции песни — характеристической сцены? А некоторые трагические страницы Четвертой симфонии, близкие народным хорам скорби и протеста («Хлеба!») из «Бориса Годунова»?

Разумеется, *мусорггианство* Шостаковича вынашивалось постепенно. Быть может, энергичным толчком к его укреплению надо считать работу композитора над оркестровкой оперы «Борис Годунов», которой он занимался в 1940 году<sup>23</sup>. Отдельные страницы

<sup>23</sup> Об этом Шостакович рассказывает так: «Над редактированием оперы „Борис Годунов“ я работал с огромным волнением. За партитурой буквально просиживал дни и ночи. Пожалуй, за последние годы это была одна из моих самых увлекательных работ» [110]. Отметим, кстати, скромность композитора, называющего свой труд «редактированием», и добавим, что оркестровал он прямо по клавиру Мусоргского, сравнивая написанное с партитурами Мусоргского и Римского-Корсакова и затем выбирая наилучший вариант.

Седьмой симфонии, например героико-волевой мотив, возникающий в финале (между цифрами 105 и 106), и динамичная связка, которая предваряет траурный эпизод в ритме сарабанды (цифры 176—179), отчетливо ассоциируются с кругом характерных для Мусоргского ритмоинтонаций.

То же мы наблюдаем и во Втором квартете Шостаковича (тема вариаций финала), и в Четвертом квартете (1949). Эти тенденции вызревают в киномузыке 40-х годов, в фильмах «Пирогов», «Мичурин» и «Белинский», где мы находим эпизоды, созданные под явным воздействием народных образов Мусоргского. Лучший эпизод в целом художественно слабого фильма «Падение Берлина», штурм Зееловских высот, содержит даже неприкрытые интонационные цитаты из «Бориса Годунова»; этот эпизод построен на оркестровой и ритмофактурной разработке двух знаменательных мотивов, один из которых (пример 82а) варьированно воспроизводит начальную попевку пролога оперы, а другой (пример 82б) — лейт-тему Самозванца:



В «Еврейских песнях» почти универсальное использование приобретает два выразительных элемента, связанные с ладоинтонационными особенностями еврейского фольклора, — ниспадающее движение по цепочке хроматизмов, возникающее обычно на обостренно минорной ладовой основе, где хореические, преимущественно полутоновые, мотивы «сцеплены» ямбически, и мотив скорбного возгласа, как правило, стимулирующий появление хроматического мотива стопа-причитания (либо, напротив, изливающийся из него), для которого типична уменьшенная кварта.

С другой стороны, нетрудно обнаружить, что эти выразительные элементы давно стали естественной принадлежностью стиля Шостаковича в целом. Такие — или подобные — элементы встречаются уже в «Леди Макбет», а затем в финале Фортепианного трио, Четвертом квартете, в Скерцо Скрипичного концерта. В инфернальной теме из финала трио предвараются почти все важнейшие

ритмоинтонации «Еврейских песен»<sup>24</sup>. Во II части Девятой симфонии «никнувшая» кварта, изливающаяся из нисходящего хроматического движения (см. нотный пример 74), возникает на той же самой ладовой и звуковысотной основе, что и в «Плаче об умершем младенце»:



Не будем умножать примеры, доказывающие факт подготовленности таких выразительных элементов в творчестве Шостаковича<sup>25</sup>. Добавим лишь, что, прибегая для характеристики инонациональных образов к средствам, органическим для его искусства, и лишь избирательно несколько «сгущая» их, композитор в принципе идет по пути русского ориентализма, пути того же Мусоргского или Бородина. Однако у Шостаковича степень вращающихся именно этих средств в его стиль, постоянство их использования и усложнение их драматически-смысловой нагрузки, несомненно, еще выше. Они отвоевывают себе монопольное господство в особой, достаточно обширной сфере, помимо тех сфер, где они разделяют главенство с другими средствами. На одном ее полюсе стоит мягкий, нередко лирически окрашенный юмор, смех сквозь слезы, на другом — саркастический гротеск, порою поднимающийся до гневной трагедийной экспрессии. Горький юмор принимает оболочку «горького пляса», гротеск — пляса жестокого, угрожающего, иногда inferнального. Так вырисовывается несколько групп образов, где с разным коэффициентом опосредствования, обобщения

<sup>24</sup> Нельзя здесь, впрочем, не вспомнить о факте непосредственного соприкосновения Шостаковича с образами еврейского фольклора как раз перед созданием Трио: в 1943 году он доинструментовал и отредактировал оперу своего ученика, студента Ленинградской консерватории, талантливого В. Флейшмана, который ушел добровольцем на фронт и погиб осенью 1941 года. В этой опере («Скрипка Ротшильда» по рассказу Чехова) есть фрагменты жанрово-танцевальной музыки — ее исполняет маленький еврейский свадебный ансамбль, — ритмоинтонационно и тонально перекликающийся с «Колыбельной» и началом последней песни будущего цикла «Из еврейской народной поэзии», а косвенно — и с финалом Трио.

<sup>25</sup> Данный вопрос затрагивался рядом авторов. Довольно подробно он освещался в диссертации Т. Курышевой «О драматургии камерного вокального цикла в творчестве русских советских композиторов» (МГК, 1969, рукопись).

применены жанрово-конкретные черты танцевальности. Первая — где танцевальность обогащает лирико-философский подтекст тонкими юмористическими черточками (Скерцо и финал Четвертого квартета, песни «Предостережение» и «Счастье»). Вторая группа — где танцевальность служит специфическому заострению трагического по своей сути образа, — тут иногда плясовой, упругий ритм, вызывающе лихие интонации несут протестующую энергию либо самоиздевку («Песня о нужде» из еврейского цикла и песни Задрипанного мужичонки из «Леди Макбет») <sup>26</sup>. И третья — где танцевальность помогает разоблачению злой, вульгарной сущности образа, выявлению его наглого, самоуверенного цинизма, антигуманности (тема погони и тема насилия из «Леди Макбет», обе темы финала Фортепианного трио, вторая тема из Скерцо Первого скрипичного концерта).

Итак, в интонационно-стилистическом отношении цикл «Из еврейской народной поэзии» не вносит в творчество Шостаковича ничего чуждого, заимствованного извне. Но в нем налицо новая семантическая конкретность определенных выразительных приемов. Большая интенсивность и прямота жанровых средств и усиление театрального начала в музыкальной драматургии приводят к тому, что песенный цикл становится как бы народной музыкальной драмой в миниатюре.

Об этом цикле можно говорить как о показателе серьезных изменений в эстетике Шостаковича, углубления этоса, гуманизма, показателе продолжающегося сдвига в подходе к жанрово-бытовым элементам: позитивное использование здесь явно преобладает над негативным, пародийно-обличительным, которое перевешивало в ранних произведениях композитора. Однако представляется, что при констатации этого явления порой несколько упрощается его сложный внутренний механизм. А. Сохор, например, убедительно анализируя приемы обобщения через жанр, свойственные данному циклу, их реалистически-объективированное содержание и эволюцию таких приемов в искусстве Шостаковича, всячески подчеркивает отказ от прониженного снижения, гротескного пародирования бытовых жанров, интонационно-ритмических нарушений и искажений [90, 255]. Между тем молодой Шостакович нередко, особенно в музыке прикладной, прибегал к нарочито прямому, свободному от каких бы то ни было ритмоинтонационных или фактурно-гармонических искажений, «комментариев» цитированию

---

<sup>26</sup> Подобное использование жанрово-танцевальных элементов и сама тема «горького пляса» необычайно характерны для искусства Мусоргского — вспомним хотя бы его «Трепак» из «Песен и плясок смерти», песни «По грибы» и «Гопак».

бытового материала. В этих случаях — вспомним сцену Козелкова с собутыльниками из балета «Болт», «аргентинское танго» из музыки к акимовской постановке «Гамлета»! — композитор как бы заранее рассчитывает на то, что слушатель сам поймет и оценит насмешку, заключенную в мнимое серьезное воспроизведении музыкальной пошлости. (И в песне «Брошенный отец», и в четвертой картине оперы «Леди Макбет Мценского уезда» введение блестящего, «шикарного» вальса коробит эмоциональное восприятие и несет в себе недвусмысленное отношение к образу, его этическую оценку.) Большее или меньшее вживание в образ у Шостаковича, как правило, не снимает и не снимало отношения к образу. Видимо, речь должна идти о методе острашения и отстранения через жанр, действительно более типичном для раннего периода, и о превалировании обобщения через жанр — для периода создания «Еврейских песен».

«Двадцать четыре прелюдии и фуги» для фортепиано соч. 87 надо назвать подлинной энциклопедией зрелого стиля Шостаковича. Не поразительно ли, что на столь капитальный, невиданный по размаху для XX века труд автор затратил лишь несколько месяцев<sup>27</sup>? Но это объясняется именно итогово-обобщающим положением данного сочинения. Автор словно окидывает взором пройденное, фиксируя самое дорогое, эстетически содержательное и соизмеряя свое, индивидуально-самобытное с вечными ценностями народного искусства, национальной классики и мировых музыкальных традиций, взятых в их чистейшем и высшем выражении — в искусстве Баха.

Полифоничность, композиционно-драматургическая активность использования полифонических приемов и форм были издавна свойственны Шостаковичу. В этом смысле он разделяет тяготение, общее для многих крупнейших художников XX века. Здесь можно вспомнить и о Малере, Регере и Хиндемите, и о Танееве, и о приверженности ряда современных авторов к формам и жанрам эпохи барокко. Во то же время Шостакович, пожалуй, идет дальше других по универсальности и эстетической глубине употребления таких приемов и форм. Начиная с Пятой симфонии они все чаще служат воплощению идеи прекрасного, нравственно-возвышенного и разумного, образов лироэпических. Первая открытая кульминация этих устремлений композитора нашла свое место в Квинтете, вто-

---

<sup>27</sup> Как известно, они сочинялись с октября 1950 года по февраль 1951-го и были вдохновлены поездкой композитора на баховские торжества в Лейпциг.

рая — в «Прелюдиях и фугах». Между ними пролегал полосу проникновения полифонических принципов в любые разделы формы и части сонатно-симфонического цикла. Различные виды фугато и свободно трактованной пассакальи широко применяются в кино-музыке данного и предшествующего периодов, в оратории «Песнь о лесах» (финал которой построен как настоящая, «правильная» фуга). Одним словом, появление цикла прелюдий и фуг было результатом долгой подготовительной работы, результатом живым и закономерным.

Оставив в стороне поистине замечательное мастерство, которым отмечены «Прелюдии и фуги», феноменальное разнообразие представленных в этом цикле приемов полифонического письма, выделим доминирующие в нем образно-стилевые тенденции. Это, прежде всего, курс на почвенность языка, мелоса и ладогармонического мышления, а кроме того — на жанровую рельефность образов. Многие прелюдии и фуги вызывают непосредственные программные ассоциации, приближаются к оперным эпизодам-сценам<sup>28</sup>.

В ряде прелюдий, отмеченных сильным воздействием образов русской эпической оперы, мы встречаемся с характерным для ее народно-массовых сцен чередованием «хоровой» и «сольной» унисонной фактуры, с «колокольной» распахнутостью регистров, переливчатой диатонической переменностью. Таковы, например, прелюдия *c-moll* и прелюдия *G-dur*, от которой веет бородинской мощью; ее строение диалогично, суровой, непреклонной теме противопоставляется тема причитального, скороговорочного склада. Такова прелюдия *E-dur*, перекликающаяся со многими страницами Мусоргского, особенно с прологом «Бориса Годунова». Таковы фуги *e-moll*, *cis-moll* и *d-moll*, пропитанные русской распеваемостью и чисто народными, то скорбно-молящими, причитальными, то сурово-эпическими ритмоинтонациями былинного сказа. Фуга *D-dur* основанная на теме, очень близкой песне «Ах вы сени мои, сени», и фуга *As-dur* могут быть отнесены к юмористическим народно-жанровым образам, которые развивают традиции «скоморошьях» сцен опер Бородина и Римского-Корсакова, а восходят к «Камаринской» Глинки (с этой линией мы уже сталкивались в финале Первого скрипичного концерта Шостаковича).

---

<sup>28</sup> Солидная теоретическая монография А. Должанского, посвященная «Прелюдиям и фугам», обстоятельно раскрывает глубоко национальные приметы тематизма, ладовости и методов развития, но, на наш взгляд, недостаточно акцентирует народно-жанровые, театрально-изобразительные истоки этой музыки. В плане же общей эволюции искусства Шостаковича и процессов, подготовивших сдвиги в симфонии, последнее, пожалуй, не менее существенно.

Есть в сборнике и интонационные по колориту пьесы. Ярчайший образец — прелюдия и fuga *fis-moll*, крепко связанные с циклом «Из еврейской народной поэзии»; прелюдия представляет собой и забавный, и трогательно-печальный танец типа фрейлахса. Прелюдия *es-moll* вызывает в воображении траурное синагогальное отпевание с соло кантора и ответными репликами хора. Ладовая основа в обоих случаях отличается обилием пониженных ступеней, «сверхминорностью». Любопытно, что в завершающих цикл прелюдиях и фуге *d-moll*, которые как бы подводят итог главным образным (и даже, если можно так выразиться, «сюжетным») линиям цикла — героико-эпической и лирико-трагедийной, — русские народные интонации (в том числе характерные дактилические обороты) и интонации, обычные для «Еврейских песен» — цепочки стонущих хроматизмов, — полностью сливаются, объединяются.

В создании своеобразной картинности, живописно-конкретной театральности «Прелюдий и фуг» немалое значение имеет «драматургия регистров». Во многих прелюдиях ею достигается иллюзия оркестрального звучания, пространственности. То же — и в фугах, но их «партитура» чаще связана с чисто хоровой фактурой, с тембрами и тесситурой невческих голосов, причем выбор последних обусловлен особенностями жанровых прообразов темы<sup>29</sup>.

Нити от цикла прелюдий и фуг ведут и далеко назад, и вперед. Не удивительно, что мы находим в нем обновленные варианты некоторых излюбленных Шостаковичем инструментально-симфонических образов, взятых с характерными для них формами. Например, возвышенную, философско-трагедийную пассакалью (либо сарабанду, ибо у Шостаковича они почти не дифференцируются) представляет собой прелюдия *gis-moll*, имеющая немало сходства

<sup>29</sup> Например, явная близость темы фуги *g-moll* трудовой, бурлацкой песни вызывает «мужской» регистр, а родство темы фуги *f-moll* с протяжной лирической песней — регистр «женский»:



Кстати, мелодическое зерно темы фуги *f-moll* прямо совпадает с *d-moll*ной «Протяжной» (№ 43) из сборника «50 русских народных песен» А. Лядова.

с Пассакальей из Первого скрипичного концерта; черты претворенной пассакальи заметны в прелюдиях e-moll и h-moll (последняя интонационно близка к пассакалье-антракту из «Леди Макбет»). Фуга G-dur может быть сопоставлена со Скерцо из Девятой симфонии, причем в них есть прямо тождественные интонации. И так далее.

Здесь уже приходилось упоминать, что сходные образы очень часто возникают у Шостаковича при тождестве тонального колорита, который как бы закрепляется за ними вместе с определенным кругом жанровых ассоциаций, признаков формы и фактуры, способами развития, причем само толкование выразительных возможностей той или иной тональности опирается на давние исторические традиции. Так, для прелюдии в духе баховской инструментальной арии и Andantino Четвертого квартета избран f-moll, в Скерцо из Девятой симфонии была использована та же тональность, что и в скерцозной фуге (G-dur)<sup>30</sup>. Трактовка тональности C-dur как тональности эпически объективной, нерушимо светлой, объединяет фугу C-dur с I частью Седьмой симфонии и I частью оратории «Песнь о лесах», причем между темами фуги и оратории налицо прямое интонационное тождество. А прелюдия и фуга e-moll прямо предвосхищают I часть Десятой симфонии.

Особенно наглядно подобная склонность Шостаковича раскрывается на сопоставлении цикла прелюдий и фуг с Прелюдиями соч. 34. Некоторые образы этого раннего сборника теперь как бы получают вторую жизнь — более содержательную и зрелую. Это относится, например, к прелюдиям fis-moll и Des-dur из соч. 34. В ранней прелюдии fis-moll уже обозначены танцевальность, специфическое сочетание иронии и грусти, уменьшенный лад, насыщенный альтерациями, в Des-dur'ных прелюдиях — смесь признаков вальса и тарантеллы, одинаковые гармонизация и изложение. Прелюдия e-moll из соч. 34 представляет собой фугу, тема которой соотносится с темой фуги e-moll из соч. 87 как предварительный эскиз, набросок позднейшей мелодии. (Есть здесь, кстати, и мелодический оборот, общий с главной партией I части Десятой симфонии, «не использованный» в теме фуги соч. 87: нисходящее движение четвертями по звукам тонического аккорда.)

В цикле прелюдий и фуг почти повсеместно встречаются дактилические ритмы и нисходящие дактилические интонации, столь свойственные русскому крестьянскому фольклору, музыкальному

---

<sup>30</sup> Между прочим, у Шостаковича в киномузыке того же периода тональность G-dur тоже часто становится носительницей скерцозных и скерцозно-танцевальных образов: назовем, например, Скерцо из музыки к «Молодой гвардии» и Скерцо из «Незабываемого 1919-го» (оба в движении тарантеллы).

и поэтическому, а также «народнической» поэзии и песенности<sup>31</sup>. Как известно, они издавна вошли в русскую классическую музыку, преимущественно в песню-романс и оперу, причем в опере неразрывно слились с образом страдающего народа (особенно у Мусоргского), проникли и в симфоническую музыку<sup>32</sup>. Шостакович теперь использует их как никогда широко<sup>33</sup>. «Десять хоровых поэм» на слова революционных поэтов конца XIX — начала XX столетия (соч. 88, 1951) дают к этому новые вполне конкретные поводы: рабочая революционная поэзия и песенность чрезвычайно многое восприняла от своей предшественницы, песенности народнической. В Десятой симфонии — пусть более опосредствованно, чем в Одиннадцатой, связанной с хоровыми поэмами, также преломлены и революционно-народнические, и рабочие, маршево-героические и крестьянские интонации. О косвенном влиянии хоровых поэм на Десятую говорит и гегемония «дактилического» метра, столь характерного для хорового цикла. Трехдольная в Десятой не только III, но и I часть, что для крупных инструментально-симфонических циклов Шостаковича совершенно необычно.

Проблема *кочующих интонаций* встает уже в связи с сочинениями Шостаковича конца 20-х — начала 30-х годов. Для последующих лет, особенно для периода послевоенного, она становится все более и более насущной. В партитуре Десятой таких интонаций очень много, и с их обзора мы начнем рассмотрение этой симфонии.

Попробуем сгруппировать их по жанровым связям и источникам происхождения. Разумеется, подобная группировка достаточно условна и влечет за собой некоторые натяжки: потому они и «кочующие», что странствуют свободно, иногда маскируясь под условия среды, своевольно меняя одежды и даже характер. Их

<sup>31</sup> В произведениях раннего периода они редки. Интереснейший образец — юношеская прелюдия f-moll для фортепиано (опусом не обозначена), которая почти буквально предвосхищает тему «Гой ты, царь наш, батюшка» из «Десяти хоровых поэм» и Одиннадцатой симфонии.

<sup>32</sup> А. Должанский в ряде своих работ развивает интересные мысли об их роли в русской музыке и об их происхождении. «Чайковский, — пишет он, — был первым, кто ввел эту специфически нежную, мягко-распевную особенность русской (преимущественно крестьянской) речи в сферу музыки инструментальной» [40, 36].

<sup>33</sup> Можно сослаться, между прочим, на типично «мусоргские» дактилические интонации ряда прелюдий и фуг — d-moll, e-moll, es-moll. Характерно, что в оратории «Песнь о лесах», где преобладают образы светлые, эмоционально уравновешенные, связанные либо с гимнической, либо с бодрой молодежной и детской песней, подобные интонации встречаются только в одной части — «Воспоминание о прошлом».

маршруты порой запутаны, и нелегко отыскать место их первого появления на свет. Кроме того, в Десятой симфонии перед нами нередко образы-гибриды: типическая интонация благодаря соединению с необычными для нее выразительными компонентами приобретает петипическое образно-смысловое назначение.

Возьмем сперва образы, в которых явно преломляется танцевальность. К ним можно отнести побочную партию I части с ее плавно покачивающимся, стелющимся мелодическим движением и вальсовым ритмом аккомпанемента, подходящего элегическому вальсу (тихие аккорды струнных *pizzicato*), с неназойливым, но периодически отчетливым маркированием сильной доли в басу. Таких сумеречно-элегических вальсовых тем, построенных на убаюкивающих хроматических «кружениях», немало в инструментальной музыке Шостаковича, особенно в его квартетах. Печать танцевальности несут на себе и обе темы III части. Первая — размеренный и вместе с тем странно угловатый трехдольный танец, тип танцевальности которого близок главной теме Скерцо Седьмой симфонии; вторая — не лишенный внешней нарядности танец-шестьеис. К той же жанровой категории принадлежит и побочная партия финала, которая, по мнению Л. Мазеля, характером своего движения «напоминает отчасти марш, отчасти галоп» [62, 126]. Однако во всех этих случаях интонационная основа образов необычна, иногда она даже противоречит жанровой оболочке, свойствам ритма, фактуры или оркестровки.

Так, вальсовая побочная тема I части построена на тех двух видах интонаций (хроматические цепи двузвучных мотивов и опевания уменьшенной кварты), которые служили сквозными в цикле еврейских песен и обильно использовались в цикле прелюдий и фуг — опять-таки в образах глубокой скорби. От сферы выразительности элегического вальса они, казалось бы, достаточно далеки.



Сравним эту тему с ее интонационными предшественниками из «Еврейских песен» и «Прелюдий и фуг»:



Тусклый мерцающий колорит возникает благодаря своеобразной битональности, двойственности ладовых центров — G и as, — которые лежат в основе темы и которые конфликтуют друг с другом, повышают тревожную зыбкость, скрытую эмоциональную напряженность побочной партии. Мерные, убаюкивающие, мечтательные раскачивания мелодии как бы враждуют с ее реальным интонационным и гармоническим наполнением, вальсовость — с причитальностью. Прекраснодушная романтическая идиллия, гармоническое излияние чувств здесь оказываются подточенными изнутри, это поэтика нового склада, рожденная в атмосфере трудного, неуютного времени, когда чисто лирическое самовыражение, пропетое «во весь голос», становится нехарактерным для больших, социально-чутких художников.

Вторая тема III части симфонии содержит в себе противоречивый силлаб, контраст в единстве. Эффектная оркестровка, звонкий регистр мелодии, маршево-танцевальная упругость ритма — все это придает ей некоторое внешнее сходство с такими праздничными образами Шостаковича, как «испанистая» тема из Скерцо Пятой симфонии. Но праздничность сразу ставится под сомнение, а постепенно окончательно отрицается ее почти зловещей, драматической окраской. Интонационный осто́в темы необычно тесен, узок, скованная тисками уменьшенной кварты, она вращается вокруг одного квинтового звука *d*, причем упрямо, назойливо сохраняет свое звуковысотное положение, меняя тональную настройку: при первом появлении она гармонизована G-dur'ным аккомпанементом, при втором (с цифры 127 по 129) — F-dur'ным.

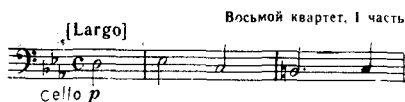
Это — *мотив-монограмма*, *d — es — c — h*, тот самый, который встречается во многих произведениях Шостаковича.



Вариант того же мотива положен в основу первой темы III части Десятой симфонии — странно неопределенного, почти загадочного образа. Здесь изменена метроритмическая структура мотива, порядок вступления звуков (*c — ḍ — es — h*), переосмыслена их ладовая функция, поскольку мотив гармонизован в *c-moll*; то развертываясь, то свертываясь снова, мелодия достигает объема октавы. Полуюмористическая, полупечальная танцевальность подчеркнута «притоптываниями» аккомпанемента и почти вальсообразным кружением мелодии на одном месте; неопределенность образа усугубляется внедрением двудольности в трехдольный метр, двудольность только как бы намечена.

Двойственность, колебания эмоциональной настройки от приподнятого утверждения до меланхолии, даже перемена этического ее содержания от положительного к недоброй навязчивости и агрессивности присущи этой интонации везде. В главной партии I части Пятого квартета она служит активным импульсом-толчком и концентрирует в себе волю, энергию. В обеих темах III части Десятой симфонии она более спокойна и вместе с тем интригующе-загадочна. В Восьмом квартете (1960) она положена в основу двух, обрамляющих цикл фугированных *Largo*, полных мудрой философской сосредоточенности. В Скерцо Первого скрипичного концерта (см., например, цифры 23 и 67), наоборот, обнаруживаются ее злые, агрессивные потенции. В Четвертом квартете аналогичный мотив на кульминации разработки финала (цифра 78) участвует в создании образа героико-патетического, напряженного, окрашенного суровым эпическим колоритом.

Мотивы, своими контурами очень близкие к первой теме III части Десятой симфонии (варианту интонации-монограммы), находятся здесь на другом звуковысотном уровне и не укладываются в буквенную формулу *d — es — c — h*. В последующих произведениях — Пятом и Восьмом квартетах, Десятой симфонии и других — даже при разных тональностях (*c-moll* и гармонический *G-dur* в III части симфонии, *B-dur* в Пятом квартете), а следовательно — разным ладофункциональным значением звуков, высотный уровень обычно сохраняется.



Восьмой квартет, III часть




Как могло случиться, что мотив-монограмма отвоёвал себе столь прочное положение и варианты его, близкие и дальние, прослеживаются в большинстве поздних сочинений Шостаковича? Вероятно, далеко не всегда он имеет «автобиографический» смысл, не всегда применяется автором сознательно. Прежде всего потому, что он концентрирует в себе интонации, вообще излюбленные композитором и встречающиеся у него повсюду: остро выразительную уменьшенную кварту, угловато-неуверенные, как застенчивая походка, интервальные шаги, топчущиеся вокруг закодированного центра. Через уменьшенную кварту мотив-монограмма родствен скорбным интонациям-возгласам, столь характерным для «Еврейских песен». Короче говоря, 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<sup>34</sup>. Распространенность его обусловлена спецификой ладового строения музыки Шостаковича, частым использованием в его зрелых и поздних сочинениях фригийского пониженного тетрахорда, образующего уменьшенную кварту (или локрийского пониженного пентакхорда, в котором представлены и уменьшенная кварта от основного звука, и тритон). При таком ладофункциональном истолковании мотив типа *d — es — e — h* может возникнуть и в тональности *b-moll*, как это происходит, например, во вступлении к финалу Пятого квартета (в данном случае — с пропущенным звуком *c*).

Но расстанемся на время с мотивом-монограммой. Последняя из названных выше сравнительно открыто-жанровых тем Десятой симфонии — побочная тема финала. Танцевальные ее черты несомненны. И, кстати сказать, по мере развертывания темы они

<sup>34</sup> На том, что нельзя преувеличивать его «автобиографического» значения, кажется, сходятся все авторы — Л. Мазель, В. Бобровский и многие другие. Но, по-видимому, в использовании узкообъемного мотива-монограммы есть нечто привлекательное для современных художников вообще. Аналогичный мотив, зашифровывающий имя Арнольда Шёнберга, есть, например, в «Камерном концерте» Альбана Берга (1925).

Если искать этому явлению объяснения психологического порядка, то можно сопоставить его, например, с особой склонностью Гоголя к символике имен и их сложному смысловому и фонетическому обыгрыванию в структуре произведения. Исследователи творчества Гоголя указывают, что это обусловлено отнюдь не только задачами внешне характеристическими, но неким подводным течением внутреннего, скрытого плана повествования. «Продолжительное созерцание себя в зеркале, сосредоточение на себе, повторение много раз своего имени связаны с чувством чуждости, странности... по отношению к себе» [43, 10]. О глубинном родстве творческого метода Шостаковича с Гоголем уже было упомянуто, — эта интересная проблема заслуживала бы специального изучения.

 Однако это все-таки танце-

89 [Allegro]



90



296

сколько напоминает мотив «Старцы смиренные, иноки честные» из «Бориса Годунова» (как напоминает его же та речитативная мелодия, что появляется в разработке финала Четвертого квартета). И в то же самое время он косвенно входит в обширную группу вариантов мотива-монограммы. Входит в нее — и тоже косвенно — побочная тема финала Десятой симфонии, начальные звуки которой образуют оборот  $d - es - c - b$  с заменой  $h$  на  $b$ , в соответствии с тональностью  $g-moll$ .

На этих примерах обнаруживается возможность взаимодействия, обратимых связей между обеими группами. Мотив «автобиографический», оказывается, довольно близок интонациям чисто народным, эпическим и может приобретать самые разнообразные жанровые наклонения, в том числе и наклонение танцевальное.

Еще богаче и многосложнее в своей образно-психологической сущности те темы Десятой симфонии, которые связаны с песенной первоосновой и драматургическая значимость которых совершенно нова для симфонизма Шостаковича.

До Десятой у Шостаковича ни разу не встречалась главная партия первой части, столь сильно опирающаяся по ладоинтонационному строению, подголосочно-полифоническому изложению и развертыванию на русскую народную протяжную песню. Подобный тематизм и подобные принципы изложения были присущи либо медленным частям (*Largo* Пятой симфонии, *Интермеццо* квинтета), либо — в пределах первых частей — скорее фрагментам развивающим (хорально-подголосочные «островки» внутри главной и побочной партий I части Восьмой симфонии, например). Широко распетая и интенсивно полифонизированная главная партия I части Шестой симфонии, в отличие от темы из Десятой, насыщена речитативно-декламационными оборотами, а приемы полифонизации ткани ближе к баховским имитационным принципам, нежели к крестьянской свободной подголосочности. Не случайно прямым прототипом главной темы Десятой симфонии является тема фуги  $e-moll$  из соч. 87. Характерны строгая диатоника и специфическая ладовость, связанная с особенностями народного вокального исполнения: в верхнем участке диапазона мелодии звуки тяготеют к понижению (явление так пазываемой тесситурной модуляции)<sup>35</sup>:

<sup>35</sup> Вряд ли после «Прелюдий и фуг» и Десятой симфонии такой чуткий музыкант-мыслитель, как Б. Асафьев, стал бы акцентировать «городской» строй интонаций Шостаковича, его «несклонность к увлечению распевастью старинной крестьянской русской песни» [4]!



В плане драматургическом ново выдвигание чисто песенной темы на роль главной партии сонатной формы I части; в плане образном — ново само ее качество, тип и уровень синтеза лирического и эпического начал. Стремление к объективизации лирики, наблюдавшееся уже в предвоенных симфониях, теперь достигает более высокого и самобытного выражения, полностью укореняясь на почве народно-национальных традиций.

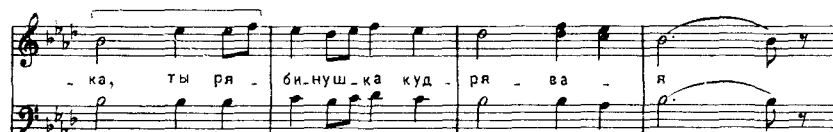
Решительному пересмотру подвергается в Десятой симфонии и тематизм скерцо. Не танцевальность, преломленная сквозь призму легкой иронии, тончайшей стилизации, фантастических сновидений, как в Пятой, Шестой или Седьмой симфониях, и не жанровые средства марша, которые служат лепке беспощадно-сатирического портрета торжествующего милитаризма, как в Восьмой, но опять-таки песенные дитонации становятся здесь основным материалом образа.

При этом возникает любопытный внутриобразный контраст, обеспечивающий особую эмоционально-смысловую многозначность. Интонации песенного происхождения сочетаются со стремительным остигнутым токкатирующим движением, с «грозовой» фоникой оркестра — свистящие вихри дерева, дробь военного барабана, зычные реплики медных инструментов. Но они все же не утрачивают своей связи с песенностью. Исходный четырехтактовый мотив на всем протяжении Скерцо сохраняет диатоничность, чистая кварта, в которую он замкнут, не искажается в излюбленную Шостаковичем уменьшенную или увеличенную. Если III часть — это подлинное царство интервала уменьшенной кварты (и, соответственно, мотива  $d - es - c - h$ ), в I части еще то и дело преодолеваемой, «опровергаемой», то в Скерцо ей вообще нет места, поскольку она неотделима от настроений скорби, жалобы, рефлексии, хмурой ироничности.

Что заложено в музыке Скерцо — героический порыв, позитивное утверждение или образ злой, враждебной человеку силы? Думается, что после долгих споров на эту тему наше музыкознание пришло к верному решению вопроса. Прямая альтернатива здесь бесплодна. Скерцо воссоздает атмосферу и яростный азарт борьбы,

ожесточенной схватки, как она воспринимается ее непосредственными участниками. Известно, что музыка эта естественно легла в кадры фильма «Песня великих рек» (1954), изображающие столкновение рабочих-демонстрантов с полицией. По природе образа помогает раскрыть не только трансплантация, говорящая о его толковании самим композитором, но и тематические аналогии с другими произведениями, например с мотивом, разрабатываемым в эпизоде штурма Зееловских высот из кинофильма «Падение Берлина» (см. нотный пример 82 а).

Мотивы подобного склада, имеющие своим зерном русскую песенную попевку и — что бывает нередко — перекликающиеся с начальным мотивом из вступления к «Борису Годунову», чрезвычайно распространены в творчестве Шостаковича этих и последующих лет. И всегда они связываются с образами народными — либо образами борьбы за правое дело, либо образами эпического раздумья. В фильме «Белинский» есть мужская проникновенно-лирическая песня о рябине, начальный оборот которой очень близок иначальному обороту темы Скерцо Десятой симфонии, и «Песне трудящихся» из фильма «Песня великих рек»<sup>36</sup>.



<sup>36</sup> Здесь, как и в «Падении Берлина», мы находим тот же f-moll. Заметим попутно, что продолжение, вытекающее из начального мотива «Песни о рябине», удивительно напоминает тему фуги f-moll из соч. 87 (см. нотный пример 84 б).

Десять лет спустя эта интонация «перекоцует» из *f-moll* в *d-moll*, чтобы в эпически величавом облике стать начальной попевкой вступления к I части Двенадцатой симфонии, лейтинтонацией поэмы «Казнь Степана Разина», войти в финал Второго виолончельного концерта. Но в композиции Десятой симфонии она имеет и другие связи, становясь этапом перевоплощения заглавной интонации-зерна, которая лежит в основе всех важнейших тем цикла, ибо мотив Скерцо является вариантом ключевого мотива вступления к I части, получающего в ней сквозное развитие.

Уже в пределах I части симфонии направление образных трансформаций мотива вступления как бы расщепляется. Экспозиция и кода углубляют преимущественно черты скорбной рефлексии. В разработке — и начальном разделе репризы — обнаруживаются черты воли, суровой решимости; именно тема вступления «поднимает» и поддерживает главную партию в схватке светлых ее элементов с жалобными, колючими, стопущими интонациями самой главной и побочной, повелительно задает импульс развития и движет разработку к могучей динамической кульминации на стыке с репризой.

Скерцо, заимствуя начальный мотив вступления, подхватывает второе, мужественно-героическое направление развития образа и полностью объективирует его характер, переводя его в план народно-массовый, коллективный, расковывая интонационную и ритмическую энергию. В репризе на кульминации Скерцо его тема ритмически укрупняется, выравнивается, в громоподобном *fortissimo* тромбонов и тубы звучит, как голос народного гнева и возмездия, напоминая тему «*Dies irae*» (тоже тему справедливого, божьего гнева!).

III часть, напротив, продолжает направление субъективно-психологическое, углубляя и утончая подтекст лейтмотива. Но косвенное влияние Скерцо ощущается в финале: Скерцо как бы подготовило побочную партию финала, раскрепощенную от тесных оков уменьшенной кварты, ее удалой скомороший пляс<sup>37</sup>.

А мотив *d — es — c — h*, появляясь в заключительном разделе разработки и коде финала (цифры 184 и 203), принимает такой же торжественный, грозный и эпический облик, как в репризе Скерцо (цифра 87).

Интересные подгруппы образуют в симфонии темы речитативно-декламационного и хорального склада. Они нередко возникают в переходных, промежуточных моментах формы, и интонационный

---

<sup>37</sup> Перенесены в финал — в побочную партию и разработку — некоторые мотивы-спутники из Скерцо (ср. цифры 74 и 167, 85 и 170 и т. д.).

их состав тоже может быть текучим, переходным, гибко изменяющимся.

Таковы, например, хорально-речитативные островки, прославляющие и отделяющие три проведения вступительной темы I части (цифры 1 и 4). Выразительная их нагрузка и здесь и далее весьма серьезна: они словно призывают к спокойствию и трезвости мысли-чувства, вводят в драму некий возвышенно-объективный комментарий, просветленную философскую этику ритуальности.

93 [Moderato]



Из вступления они переселяются в главную партию, отделяя ее средний, разработочно-кульминационный раздел от репризы-заключения (цифра 14), чтобы промелькнуть на переходе от экспозиции к разработке (такт 4 после цифры 28), а в коде сопутствовать всем прочим тематическим элементам.

По смыслу, эмоциональному характеру и драматургической роли им очень близок мотив валторны из III части симфонии. Но и сами по себе хоральные интонации I части оказываются достаточно драматургически весомыми, чтобы неоднократно появиться в III части, почти на равных правах с мотивом солирующей валторны и постепенно как бы сливаясь, отождествляясь с ним.

94 [Moderato]



Валторновый мотив III части имеет свою генеалогию. Его предшественники у Шостаковича — построенное на традиционных интонациях соло кларнета, открывающее Третью симфонию, и мелодия солирующей валторны, которая рождается в 4-й вариации

Пассакальи из Восьмой симфонии. В обоих случаях главной интонационной осью мотива является интервал квинты, а в Десятой симфонии квинта как бы резюмирует два квартовых хода, вверх и вниз. Выразительный смысл этого мотива III части Десятой можно сравнить с призывной, возвышенно-светлой темой валторны соло в финале Первой симфонии Брамса, которая, по меткому определению М. Друскина, звучит, «как благая весть» [38], или символическими кличками природы во Второй симфонии Малера. Заметим, кстати, что если за тембром валторны исстари закрепились пейзажные ассоциации, то квартовый мелодический ход, чрезвычайно распространенный в русских календарных песнях древнего происхождения, по предположению исследователей, был «непосредственно связан с интонацией „выкликания“ сил природы или обращения к ним» [107, 28].

Речитативно-декламационные темы Десятой симфонии дважды обособляются конструктивно: тема вступления I части и тема вступления к финалу. Однако новые интонационные ячейки напевно-речевого склада постоянно прорастают на протяжении I части, кристаллизуясь из материала всех ее тем. О них речь пойдет ниже, в связи с вопросами драматургии и формообразования симфонии, пока же ограничимся краткой характеристикой наиболее приметных жанровых особенностей темы вступления I части и темы вступления к финалу.

Основной элемент первой из них — вопросительно-незавершенная и в то же время настойчивая, как неотвязная мысль, фраза виолончелей и контрабасов. Это одна из тех тем Шостаковича, которые как бы чреваты пассакальей, несут в себе ее образный тонус и свойства изложения<sup>38</sup>. Очень типичны и унисонность начального проведения темы, и низкий, басовый регистр, сохраняемый за ней, и упорные троекратные возвраты к исходному мотиву (в одинаковом его звуковысотном положении), и постепенное полифоническое насыщение ткани, и равномерность движения (здесь как бы чувствуется та неумолимость хода времени, которая присуща остинато Шостаковича). Наконец, и главная партия вступает здесь наподобие нового мелодического голоса пассакальи, накладываясь на тему *basso ostinato*; через два такта *basso ostinato* замещается свободным противосложением, но средний голос (скрипки) сохраняет и ровное движение четвертями, и некоторые интонаци-

<sup>38</sup> Жан-Ришар Блок замечает по поводу Восьмой симфонии, что в ней «фуга чувствуется повсюду, словно подземная сила» [15]. Его определение, пожалуй, еще более применимо к Десятой, и особенно — вступлению и главной партии I части, если заменить понятие «фуга» (речь идет, конечно, о расширительном, общеэстетическом значении термина) понятием «пассакалья», опять-таки вольно употребленным.

онные обороты «остинатной» темы<sup>39</sup>. Аналогичные признаки — по в меньшей степени и в меньшей концентрированности — присущи и вступлению к финалу, хотя его тема несколько более эмоционально импульсивна по сравнению с темой вступления I части: характерны перемены ее метра, большая активность и разнообразие ритмики, проникновение песенно-ариозного начала, обильных альтераций. Исследователи давно уже подметили ее близкое родство с темой лирического Moderato Девятой симфонии, усиливаемое общностью ладового колорита (пониженный h-moll). Интересно, что эта автоцитата поставлена в драматургические условия и новые, и отдаленно родственные Девятой. Там этот образ — основной носитель лирики в цикле — занимал место среди скерцозных I и III частей, путь от него к карнавальному финалу лежал через траурный «наплыв» IV части. В Десятой центр лирики перенесен в I часть, вступление к финалу служит лишь ее компенсатором во второй половине цикла, и лирико-медитативный образ прямо сопоставляется с мажорным, резвящимся началом финала; сама тема стала здесь несколько суровее, темнее, чем в Девятой, главная партия финала — безоблачнее, проще и цельнее, но если момент перехода от вступления к финалу подан без той интригующей театральной «режиссуры», которая отличала переход к финалу в Девятой, да и содержание этих финалов весьма различно, то именно главная партия финала Десятой, с ее классицистским, гайдновско-моцартовским складом, легкостью и прозрачностью рисунка напоминает о стилистике Девятой симфонии.

Готовится главная партия финала веселой перекличкой «молодых голосов» — птичьими щебетаниями высоких деревянных духовых инструментов. Такие пасторальные фиоритуры, воплощающие образы надежды, безмятежности и покоя, «хрупкого сокровища» детства, чрезвычайно характерны для Шостаковича; они становятся неотъемлемыми семантическими слагаемыми его симфонических концепций начиная с Шестой симфонии (хотя намечены еще в Третьей, «Первомайской»). Закрепляя этот их выразительный смысл, Шостакович, с одной стороны, продолжает

<sup>39</sup> Разновидности свободно трактованной пассакальи и проникновение «пассакалийных» принципов встречается и в киномузыке этого периода. В сюите из кинофильма «Белинский», например, хоровой эпизод «Грустная песенка» обрамлен большими оркестровыми разделами, которые хочется назвать русской пассакальей: здесь нет череды вариаций на остинатную тему, изменения происходят с самой темой, сохраняющей лишь ритм, тональность (с легкими бликами параллельного мажора), унисонное изложение и квартетную попевку-зачин. Образуется сплошное мелодическое разворачивание, расчленяемое вторгающимися кадансами и возвращениями попевки-зачина, с непринужденным добавлением и включением новых голосов.

традицию русской музыки («свирельные» наигрыши у Чайковского и Римского-Корсакова, Рахманинова и Мясковского), а с другой (коль скоро он выдвигает их на роль ответственного элемента драматургии) — смыкается с рядом явлений современного прогрессивного искусства вообще, и особенно — искусства больших социально-исторических и нравственно-философских антитез. Здесь можно вспомнить и об Экзюпери с его трактовкой образов детства и приемами их подачи, и о голубке Пикассо, и об Онеггере, у которого «птичья» тема флейты, символизирующая утешение и единение с природой, озаряет наиболее трагические страницы оратории «Жанна д'Арк на костре» (1935). В Третью симфонию Онеггера (1945) подобная флейтовая тема, по словам самого автора, входит как тема «голубя мира», «оливковая ветвь, обещание мира, который она символизирует среди величайшего хаоса» [129, 206].

Для полного раскрытия необычайно гибкой и богатой интонационной драматургии Десятой симфонии потребовалось бы пространное, скрупулезное описание ее партитуры. Поскольку в ряде монографий и теоретических статей уже накопилось большое количество наблюдений, касающихся принципов строения формы в Десятой симфонии, ее гармонии, оркестровки и полифонии, мы ограничимся обзором некоторых, наиболее существенных композиционных особенностей произведения.

Метод полярно противоположных перевоплощений-метаморфоз, этической «обратимости» образа перестает играть в Десятой симфонии ту ведущую роль, роль главного стимулятора драматического конфликта, какую он играл в Пятой симфонии. Отпали на этом этапе и метод вторгающегося конфликта, использованный в Седьмой, и плакатно-действенный метод противопоставления сфер Добра и Зла, человеческого и бесчеловечного, на котором зиждется Восьмая симфония. На смену им приходит метод более тонкого анализа явлений и их внутренней взаимосвязи, жизненной и психологической обусловленности. Шостакович в этом отношении не одинок, подобные изменения метода вообще свойственны искусству середины XX века<sup>40</sup>.

<sup>40</sup> «В искусстве новые возможности и новые потребности познания заявляют о себе не менее определенно, чем в науке. В необычайной степени утончилась культура анализа, то есть различения конкретного, дифференцированного, индивидуального; в такой же степени повысилась способность к интеграции, синтезу, интеллектуальному обобщению, к восприятию элементов в движении и взаимодействии, то есть в диалектическом единстве», — пишет Д. Житомирский [46, 129].

На композиции Десятой симфонии это отражается двояко. С одной стороны, усложняется структура, состав темы-образа, разрастаются разделы формы. С другой стороны, создается сквозная система порой неприметных на первый взгляд интонационных арок, охватывающих цикл подобно прочным сводам архитектурной конструкции.

Разрастаясь, разделы формы приобретают и более самостоятельную организацию, расчлененность. Так, никогда еще у Шостаковича тема вступления не достигала столь крупных масштабов <sup>41</sup>; тремя своими проведениями, прослоенными хоральным мотивом, она образует форму типа пятичастной рондообразной. Возвращения вступительной и главной тем в основной тональности (e-moll) в начале разработки и начале коды придают черты рондообразности всей I части в целом <sup>42</sup>.

Некую рондообразность высшего порядка, сочетающуюся с чертами «рассредоточенной вариационности», можно заметить и в строении всей симфонии: каждая часть дает новый вариант лейт-интонаций цикла, но в них включаются в качестве реминисценций и варианты исходные, а к концу цикла возникает цепь свободно замещаемых «рефренов» и «вариаций».

Не только основные темы всех частей как бы вытекают друг из друга, но и их внутренние разделы интонационно подготавливаются друг в друге. (Естественно, что в этих условиях сама собой отпадает необходимость в связующей и заключительной партиях сонатной формы; последние у Шостаковича вообще, как правило, отсутствуют.)

Особенно велика степень «перетекаемости» тем I части. Начало главной партии (цифра 5), как мы уже говорили, накладывается на окончание вступительной темы подобно новому мелодическому голосу пассакалии. Этот момент перехода, кроме того, затушеван одинаковым складом ритмики (ровное дыхание четвертями, только чуть ускоряется темп). А перед внутренней репризой главной партии вводится прямая реминисценция из вступления — его хоральный мотив (цифра 14). Мягко затушевано и появление побочной партии: сохраняется приглушенная динамика, задумчиво-лирическое настроение, лишь солирующий кларнет заменяется флейтой да возникает новое, вальсообразное покачивающееся движение.

<sup>41</sup> По развернутости, «вопросо-ответной» двуэлементности и роли в драматургии цикла это вступление можно сопоставить со вступлением I части Концерта для оркестра Бартока.

<sup>42</sup> Широкое влияние принципов рондообразности в Десятой симфонии В. Бобровский справедливо связывает с повествовательным тоном, преобладающим в ней, особенно в I и III частях. В III части он констатирует «модуляцию из формы рондо в сонатную» [21, 170].

В репризе грань между главной и побочной партиями еще больше сглажена, побочную тему заводит тот же дуэт кларнетов в терцию, который «допевал» главную партию. Сглаживанию граней служит и отсутствие ускорения темпа в разработке, столь обычного для симфоний Шостаковича.

Общность тематического материала, единство интонационного источника — вступления I части, — единство темпа и характера движения создают предпосылки и благоприятные условия для осуществления тенденции к смысванию граней формы. Параллельно (и взаимообусловленно) с этим происходит исключительно широкое внедрение разработочности. Разработочность проникает в любые разделы, вплоть до таких, которые в этом смысле наиболее нетипичны: экспозицию побочной партии (I часть), заключительное проведение основной темы в рондообразной концентрической форме типа А В А С А В А (III часть). Небывало велика и драматургически значима в Десятой симфонии разработочная середина главной партии I части. Она захватывает обширное пространство (с цифры 8 по 13), сильно перевешивая крайние разделы. Наконец, разработочность захлестывает начало репризы I части, поглощая всю главную тему<sup>43</sup>. Реприза главной партии, смещенная на полтона вверх, в f-moll, и наложенная на густой фон движения восьмыми, заимствованного из побочной партии, нераздельно сливается с кульминацией разработки, образуя целостную «зону высокого напряжения», огромную динамическую волну, спадающую лишь перед самой репризой побочной темы.

Характерное свойство разработочного развертывания у Шостаковича — непрерывность прорастания новых мотивов, новых интонационных зерен. В Десятой симфонии такое прорастание происходит, пожалуй, еще интенсивнее, чем обычно, и это служит как бы своеобразной диалектикой ее формы: непрерывное обновление не только не препятствует композиционному единству, но, напротив, поставляет дополнительные средства объединения формы в крупном плане. Новые мотивы, рождающиеся как производные, никогда не остаются случайными, брошенными от мелодической щедрости или в стремлении к мимолетному эффектному контрасту. Однажды возникнув, они плотно входят в интонационную ткань, напоминая о себе в последующих разделах части и в других частях цикла, причем порой получают важнейшую образно-смысловую нагрузку в драматургии произведения.

Рассмотрим, например, процесс тематического обогащения

<sup>43</sup> Захлестывание всей репризы разработочностью мы находим в I части Шестой симфонии Прокофьева, где это явление, для Прокофьева скорее необычное, очевидно, связано с исключительно высокой «драматической температурой» произведения и напряженной динамичностью его формы.

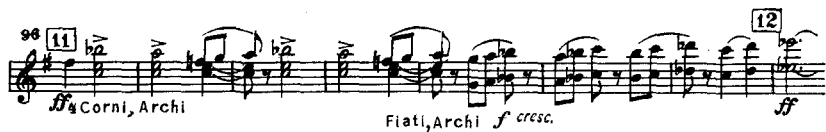
главной партии. Уже второе предложение ее (цифра 6), которое начинается аналогично первому, несет в себе несколько новых интонационных элементов: мягкое, печальное (вопреки гармонизации мажорным трезвучием на басу *b*) опевание нисходящей малой терции от звука *f*, оборот с опеванием раздвоенной терции (*cis* — *c*) и интонацию уменьшенной кварты (*a* — *des*). Здесь происходит углубление в сферу скорбной лирики, интимной субъективности высказывания, в противовес эпико-объективной окрашенности лирики первого предложения. Углубляется, соответственно, и минорность. Если фригийский оттенок присутствовал в главной партии с самого начала (см. 10-й такт первого предложения), то теперь он закрепляется и поддерживается модуляционным отклонением в сторону бемолей, а понижение VII ступени лада (*des*) омрачает наиболее характерную для народной песенности, уравновешенно светлую интонацию, то есть ход с IV на VII ступень натурального минора и обратно, опеваемый перед цифрой 6. Сейчас именно из нее образуется интонация стога, она же — лейтинтонация цикла, остов будущего мотива-монограммы.

Такая эмоциональная направленность вовсе не типична для главных партий первых частей симфоний Шостаковича. Как мы знаем, обычно они построены в виде волны, устремленной к яркой кульминации. В Десятой симфонии начало динамического подъема оттянуто, перелом состояния от печального раздумья к вспышке мужественной энергии психологически обострен.

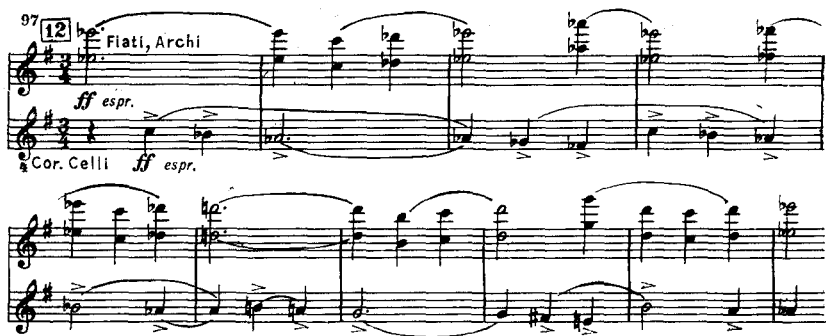
С цифры 8 в главной партии возникает — впервые с начала экспозиции — движение восьмыми, вносящее известную возбужденность, после цифры 9 — новая ритмоинтонация, размашистая и вольная, будто взятая из героической песни, с широким и непринужденным скачком на септиму. Под ее воздействием и мотив-ядро главной партии ритмически преобразуется, мощно и тяжело опираясь на верхний, секстовый звук; оркестровое изложение уплотняется, впервые завоевывается высокий, звонкий регистр.



Перед цифрой 11 варьированный оборот главной темы как бы застревает в жестокой вязи диссонансов. Тогда вводится еще один мотив воли, который своей ритмической импульсивностью, напористостью напоминает о таких же напористых мотивах из финала Седьмой симфонии и звучит наподобие возгласа «Эх, взяли!»:



Теперь сметены последние препятствия. На цифре 12 главная тема победно-героически провозглашается, сменив свой элегический *e-moll* на *As-dur*. (Примечательная деталь: мотив-ядро как бы свободно распахивает крылья и вместо секстового звука берет верхний тонический.) А навстречу ей движется плавный и величавый ход четырех валторн в унисон, уплотненный виолончелями. Легко обнаружить, что он основан на материале второго, сопровождающего голоса главной партии. Однако на слух он воспринимается как новый благодаря новизне тембра и драматургическим условиям. Валторны — один из важнейших (если не важнейший, по особой его роли в III части) тембров в партитуре Десятой симфонии, и показательно, что он вводится таким же способом, как и лейттембр трубы в Пятой симфонии, — на вершине развития главной партии.



Это — наивысшая и решающая точка кульминации, после которой начнется постепенное затухание динамической волны, спад энергии.

Итак, внутри главной партии произошло рождение целой серии новых мотивов и глубокое качественное обновление исходных. Где и как они будут использованы на протяжении I части и всего цикла?

Побочная партия I части, естественно, воспринимает преимущественно интонации, возникшие на первом — лирическом этапе развития главной. При этом она усваивает даже порядок их появ-

ления: сперва из секундовых хроматических сползаний формируется и вычленяется жалобный малотерцовый оборот, затем мотив уменьшенной кварты. Завершается побочная партия опеваниями интонаций, очень близких тем, которые появляются в предпредприжном спаде главной и ее заключении, на подходе к побочной (ср. цифры 13 и 27).

Этой группе интонаций, как и следовало ожидать, суждено возродиться в III части симфонии. Если в I части мотив уменьшенной кварты блуждал, меняя свою высоту, и лишь дважды — перед разработкой и в конце коды — словно ошупью прикоснулся к звукам *d — es — c — h*, то в III части он выступает как основной тематический элемент, как главный объект и субъект повествования.

Группа мотивов воли имеет другую судьбу. Внутри I части она используется в разработке и примыкающей к разработке кульминационной зоне репризы, которая на еще более высоком уровне воспроизводит кульминацию главной партии и в которой еще рельефнее обозначается функция величавого мотива солирующих валторн.

Дальнейшую трансформацию мотивов этой группы мы находим во II части. Здесь существенную роль играют ритмоинтонации напора, в I части проложившие дорогу к кульминации главной партии (ср. нотный пример 98 а, б и нотный пример 96, такты 5—7) и свободный вариант «песенно-героического» мотива (ср. нотные примеры 95 и 98 в):

98 а) **Allegro**

71

Archi *ff*

б) 75

Tr-ba, Tr-ni *ff*

в) 83 Tr-ba, Tr-ne I

и т. д.

Колючие, завывающие вихри среднего раздела II части, несомненно, обязаны своим происхождением скользящим хроматизмам побочной партии I части. Но если по отношению к мотивам воли налицо обострение и активизация тех образно-выразительных потенций, которые в них уже были заложены и частично выявлены, то на этот раз перед нами случай полярного переосмысления образа — из «доброего» в «злой», — сравнительно нехарактерный для драматургии Десятой симфонии.

Обособление двух линий образного развития — условно говоря, субъективной и объективной — во II и III частях предопределяет выбор основных отправных точек в материале I части. В то же время интонационные связи симфонии сложно-перекрестны, и весь ее материал, «как дуб в жёлуде», заключен в теме вступления.

III часть содержит и реминисценции из I части (на цифре 115 появляется тема вступления вместе со своим хоральным элементом, как в коде I части), и опосредствованное продолжение светлой, эпико-героической линии развития I части. Эту линию несет на себе мотив солирующей валторны. Постоянство тембра, экономно и редко используемого в соло, и ярко индивидуальная драматургическая функция позволяют видеть в мотиве III части преемника не только «зовущих» хоральных мотивов из I части, но и властного мотива кульминации главной партии. Если тот утверждал достигнутое порывом мужественной воли, то этот умиряет, успокаивает и отрезвляет недоброе, пасмурное веселье, будто загнипнотизированное мыслью о роковом автоматизме человеческой жизни, о поведении человеческого я.

Известно, что тембр в современной музыке вообще приобретает формообразующее значение, порой независимое от тематизма и почти равное прежнему значению темы-образа, выпуклой ритмоинтонации. В такой же мере формообразующим элементом способен становиться и характерный тип фактуры. Все это — результаты процесса дифференциации выразительных средств, повышения их автономии и драматургической активности. Применительно к Десятой симфонии можно говорить о лейтобразной функции тембра валторн и хоральной фактуры, квазиорганичных звучностей.

В финале обе сквозные линии музыкального развития соединяются. Переосмысление III части в род лирического скерцо — усугубляя линию субъективно-психологическую, она одновременно как бы восполняет отсутствие во II части юмора, иронии — потребовало добавочной зоны лирики: медленного вступления к финалу. Оно суммарно претворяет некоторые свойства, присущие разным типам медленных частей в симфонизме Шостаковича (декламационность, песенно-аризные обороты, хоральность, завуалированные черты пассакальи).

Ведь III часть, в сущности, лишь весьма условно может претендовать на амплу лирического центра симфонии. Лиризм I части куда теплее, эмоционально проникновеннее и разнообразнее оттенками. «Остраненная» лирика III части не предполагает эмоционального сопереживания, она скорее апеллирует к слушательскому воображению, ассоциативной памяти — недаром в ней так много живописно-пространственных эффектов. По театроведческой терминологии, здесь перед нами «техника отчуждения», оригинально и тонко претворенная. Показательно, что обычный для Шостаковича принцип волновой, спонтанной разработки тут сменяется принципом разработки «кадровой», основанной на «монтажном» чередовании и сопоставлении отдельных эпизодов и тем. Это отвечает различию характера и цели развития. В I части противопоставление, взаимопроникновение и обогащение образов дает новое качество, в III части все три темы остаются неизменными, замкнутыми.

Более того, в коде III части внутренняя невозможность их слияния только подчеркнута независимостью регистровых и тональных «этажей». За первой темой, которую интонирует скрипка соло (в тональности c-moll), идет у низких струнных тема *d — es — c — h*, потом мотив солирующей валторны, в постоянном своем a-moll, а под конец, на дующейся тонике C-dur, под замирающий раскат тамтама, высоко-высоко реет, словно заоблачное видение, мотив *d — es — c — h* у большой флейты и флейты piccolo:

99 [142] (Allegretto)

*p V-no Solo*

*Archi, Pizz.*

*Timp., Cassa*

*Cor. I solo*

*p*

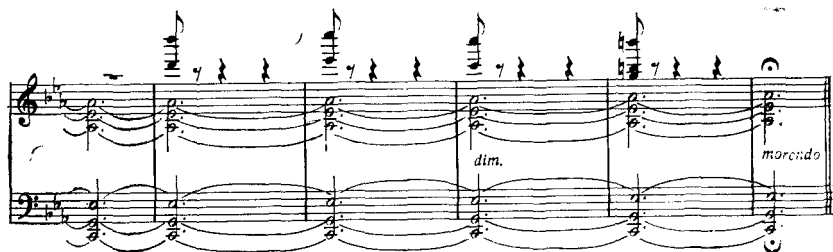
*Archi*

*Timp., Cassa*

*Archi*

*Fl.*

*p Archi*



Вступление к финалу тоже не сразу сбрасывает гнет рефлексии, самоотчужденности. И начальная тема виолончелей и контрабасов, и мелодия гобоя (этот тембр — главный герой вступления — до сих пор как бы специально приберегался композитором, чтобы акцентировать индивидуальность данной темы и согреть ее) сперва будто не могут оторваться от приковывающих их звуков *d — es*, унаследованных из III части. В птичьих фиоритурах деревянных духовых сквозят обороты, возникающие в III части, как временные спутники мотива валторны (ср. цифры 117 и 146—150), а тихие тремоло литавр воскрешают специфическую атмосферу «усталой» коды I части. Лишь исподволь атмосфера проявляется, кларнет и флейта затевают переключку, предвосхищая радостные квинтовые зовы и веселые переливы главной партии Allegro. Но ведь и квинтовый призывный оборот был подготовлен валторновым мотивом III части!

В Десятой налицо поиски новых композиционно-драматургических закономерностей, отвечающих новому ее, по сравнению с

предыдущими симфониями, образно-интонационному содержанию и замыслу. Если углубленный психологизм как таковой роднит ее с Пятой симфонией, то само наклонение психологизма здесь меняется. I часть уже не дает, как это было в Пятой, открытого образного конфликта, этической антитезы между экспозицией и репризой, с одной стороны, и разработкой — с другой, в ней господствует повествовательность. (Показательно, что, хотя формально темп здесь тот же, что и в I части Пятой, то есть *Moderato*, реально он воспринимается как более медленный, поскольку основными единицами времени служат четверти и восьмые, а шестнадцатые вообще ни разу не встречаются в пределах экспозиции.) Не вызвало ли это некоего «разбухания», монотонии формы, несмотря на мастерски осуществленную волновую конструкцию? Шостакович, с присущей ему скромностью и самокритичностью, заявил, что в Десятой ему «не удалось... написать настоящего симфонического аллегро»<sup>44</sup>, из чего можно сделать вывод о его неудовлетворенности формой I части. Но критерий *настоящего* (то есть классического) сонатного аллегро трудно приложим к большинству новаторских произведений современной музыки, их ценность, как правило, — в свободе претворения этой формы.

Известная приглушенность драматизма I части, преобладание в ней образов лирических и лирико-эпических обусловили перегруппировку функций всех частей. Скерцо превращено в центр открытого, бурного драматического действия, а III часть сочетает лирику и иронию, призрачную скерцовость. (М. Ройтерштейн определяет данный вид строения цикла как «скачок с заполнением»: острота и неподготовленность контраста между I частью и Скерцо как бы сглаживается III частью [85].)

Финал замыкает большой круг, концентрируя и трансформируя тематизм предшествующих частей. Это не финал-эпilog, послесловие, как в Восьмой симфонии, и не финал — этап действительного преодоления драматического конфликта, как в Пятой или Седьмой симфонии. Однако нуждалась ли Десятая в финале действительного, активно-драматического характера? Нет, потому что доминирующий склад ее — лирико-эпический. Следовательно, она требовала финала иного, особого типа, подводящего итог ее внутреннему, глубоко спрятанному психологическому конфликту. Условно говоря, это одновременно и драма личности (одинокой — в III части, сопричастной народу и его борьбе — в I части и Скерцо), и драма народная, которые в финале растворяются в весеннем потоке молодой жизни, в удалом скоморошье плясе, в стре-

<sup>44</sup> «Советская музыка», 1954, № 6 (материалы дискуссии о Десятой симфонии).

мительном марше-шествии разработки, основанном на «героической» трансформации вступительной темы гобоя (см. цифру 180).

Тема *d — es — c — h* сурово обрывает бурное, наступательное движение разработки, которое привело уже к реминисценциям мотивов натиска из Скерцо. Но здесь эта тема имеет внеличный, почти космический облик и звучит, как некое напоминание о конечности человеческого бытия, о неумолимости законов природы. В ответ на нее виолончели под шелестящее тремоло литавр мягко и просто запевают мелодию вступления к финалу, ее подхватывают другие инструменты струнной группы — и грозная тема ослабевает. Повторяясь еще троекратно, она звучит загадочным вопросом, но спокойнее и тише. А потом — сперва робко и неуверенно, в замедленном движении — вступает резвящаяся главная тема финала (характерно, что, по аналогии с началом финала Девятой симфонии, выбор композитора падает на хмурый тембр фагота), чтобы снова все заискрилось, зажурчало и понеслось вперед. Мотив *d — es — c — h* опять закрепляется в коде, где он уже влечен в общую густую и звонкую ткань, чтобы к концу коды стать элементом фона: его интонируют только литавры.

Итак, несколько упрощая, можно сказать, что в финале герой симфонии, ощущающий себя частицей народа, думающий о народе и переживающий вместе с народом, выходит из мира субъективной проблематики, в которую он погружается в III части. Выходит не для громогласного прославления своего подвига или апофеозного воспевания торжества жизни, но и не для пассивного примирения с жизнью, а для приятия ее такой, как она есть. Не было ли это решение наиболее органичным в контексте Десятой симфонии, наиболее искренним и психологически правдивым?

Оценка финала Десятой как «неудавшегося», логически неподготовленного базировалась на эстетических шаблонах времени. Ими же было наваяно и механическое противопоставление этого финала «удачным» финалом Пятой и Седьмой <sup>45</sup>.

Критика не сразу нашла ключ к концепции Десятой симфонии, поскольку концепция эта была новаторской и весьма смелой для периода, когда в искусстве достигла своего апогея нивелировка индивидуального характера героя и образа народной массы. За

<sup>45</sup> Интересно, что на это решительно возражает Е. Мравинский, влюбленный и в Пятую, и в Седьмую. Полемически заостряя свою мысль, он пишет, что если в Шестой автор «попросту уходит от внутренних конфликтов, противопоставляя им как данность неудержимый искрящийся поток жизни», а в Пятой и Седьмой утверждение объективного положительного вывода «достигается в значительной степени внешними приемами», то именно в Десятой путь к такому выводу абсолютно убедителен [68, 108—110].

нивелированными, условно-обезличенными моделями исчезли и реальная сложность жизненных проблем, и живой неповторимый индивидуум с его внутренним миром, и подлинные взаимоотношения личности и окружающей действительности. (Наиболее отчетливое свое выражение такая нивелировка, схематизация получила в литературе, кино и театре. Но косвенно она проникала и в музыку — прежде всего музыку, связанную с текстом и сценическим действием.) Десятая решительно противоречила заданной схеме, готовые критерии к ней были неприменимы. Поэтому дискуссия о симфонии Шостаковича стала спором вокруг самых насущных эстетических проблем советской музыки, и в том числе — судеб симфонизма. В процессе этой дискуссии (длившейся на страницах периодической печати более четырех лет) остро дебатировались и проблема языка, критериев реалистической образности, и проблема сущности национального стиля.

Своей Десятой Шостакович выдвигает и во весь голос утверждает тему личности — как личности, *мыслящей самое себя* и окружающую историческую действительность.

## Глава пятая

### ПРОГРАММНАЯ ДИЛОГИЯ

Здравствуй, свободы вольное слово,  
Сердца могучее пламя!  
Шествуй, отчизна, сбросив оковы,  
Смело под новое знамя!

*Из революционной песни*

Есть много поводов рассматривать Одиннадцатую симфонию («1905 год») и Двенадцатую («1917 год») как бы под одним общим знаменателем. Написанные друг за другом, в 1957-м и 1961 годах, эти две симфонии естественно образуют монументальную дилогию, преемственно объединенную связью историко-революционного сюжета. Их роднят некоторые характерные особенности образного мышления, языка и формы, обусловленные столько же программным содержанием, сколько и принадлежностью к одному этапу эволюции жанра в творчестве автора. Обе они, вместе взятые, служат некоторым водоразделом между симфониями непрограммными и симфониями вокальными. В то же время они отражают поворот Шостаковича от симфонизма по преимуществу психологического, лирико-философского к эпической теме и эпической, объективной образности, которые станут определяющими для его искусства конца 50-х — начала 60-х годов.

И обе они обнаруживают возросшее воздействие кинематографа.

### *Кино и симфонизм*

Для вас кино — зрелище.  
Для меня — почти мирозерцание.  
Кино — проводник движения.

*В. В. Маяковский*

Мысль о кинематографическом происхождении некоторых специфических свойств музыки Шостаковича не раз высказывалась исследователями. Однако вопрос этот обычно ставил-

ся либо в самом общем виде, либо применительно к отдельным — до наглядности выпуклым, заостренным — драматургическим приемам. Одиннадцатая и Двенадцатая симфонии позволяют говорить о прямой подготовленности их в русле киномузыки, как в смысле языковых ресурсов, так и в смысле некоторых композиционных принципов. Чтобы доказать это утверждение, нам придется, прежде чем приступить к анализу, сформулировать несколько исходных методологических посылок.

Можно сказать, не боясь преувеличения, что в наше время кино становится для инструментальной и симфонической музыки приблизительно тем, чем некогда была опера, музыкальный театр, то есть источником и катализатором новых ритмоинтонаций, типических выразительных комплексов, наделенных отчетливой образно-ассоциативной нагрузкой, драматургических ситуаций и принципов конструирования формы. Роль оперы сегодня резко ослабла, и сама она многое получает из вторых рук, через кинематограф. Именно кино, с его музыкальной всеядностью, обычаем использовать на одинаковых эстетических правах диаметрально противоположные слои музыки, высшие и низшие, сугубо серьезные и сугубо развлекательные, с его склонностью совершенно свободно перемешивать разнообразные музыкальные жанры, включая традиционно-классические, старинные, то подавая их в музейной сохранности, то перемалывая на мельчайшие крупинцы, которые вдруг приобретают самостоятельную выразительную значимость, — кино активно способствовало и способствует жанровому синтезу, явлению гибридизации во всех сферах музыкального творчества.

Опера, пожалуй, несколько раньше симфонии — и острее, чем симфония, — отреагировала на эти тенденции кинематографа, очевидно, в силу природной своей синтетичности, естественно допускающей прививки новых элементов извне. Возможно, ее подталкивала к этому и насущная необходимость: кризис содержания, формы и средств, обнаружившийся в ней еще в начале века.

Так или иначе, симфония, относительно дольше и успешнее оберегавшая свою жанровую неприкосновенность, свой особый художественный метод обобщения впечатлений действительности в присущих ей строгих формах и «очищенных» музыкальных образах, тоже не остается в стороне от этого *Verschmelzung*-процесса. Она рывками идет на сближение то с ораторией-кантатой (этот путь был предуказан еще Бетховеном!), то со старинным *concerto grosso* и сюитой (последнее очень характерно для симфонии новейшей, для середины и второй половины XX века), то с песней

и камерным вокальным циклом (как это случится в Четырнадцатой Шостаковича).

Крушение жанровых перегородок являет собой лишь часть процесса, его наиболее заметный результат. Другая его часть — усвоение симфонией вырабатываемых в кино принципов структурной организации, понимания темпоритма, повышенной динамической функции контрастов, наконец, обновленного и резко обостренного ощущения времени как такового. В этом плане в орбиту влияния кинематографа оказываются втянутыми буквально все ветви современного симфонизма: как известно, приемы кадрового монтажа, контрапункта, наплывов получают претворение и в эпическом симфонизме Прокофьева, и у Онеггера, и у многих других авторов. Чрезвычайно важны эти приемы и для драматургии Шостаковича, о чем не раз уже упоминалось по ходу анализа отдельных симфоний. В его программной дилогии мы находим зависимость качественно иного порядка, куда более тесную и непосредственную, чем в предыдущих симфониях (если не считать частных случаев, объясняющихся специальным программным заданием, когда драматургические закономерности чистой симфонии решительно оттесняются «кинематографической» картинностью, — например, начало финала Седьмой симфонии).

Попытаемся начертать шкалу возможных связей симфонии и киномузыки, взяв одну сторону явления, а именно наметив *виды зависимости симфонии от киномузыки*<sup>1</sup>.

Первый вид зависимости, наиболее очевидный путь осуществления таких связей — *тематизм*.

Сюда относятся и целостные, и относительно целостные мелодические образы, и отдельные интонационные элементы, введенные в слуховой обиход через кино и из кино воспринятые симфонией. Ясно, что чем крупнее «единица обмена» (и, следовательно, чем сохраннее форма, строение темы, ее развитие, жанровый облик и весь комплекс выразительных средств), тем сильнее, прямее зависимость. Но для симфонии абсолютно прямая связь — скажем, включение целой песенной мелодии — обычно оказывается приемом слишком грубым, «плоскостным»: такой прием уместнее в сюите или программной симфонической поэме, не предполагающих, как симфония, высокой степени претворения образов звучащей действительности. Для симфонии типичнее усвоение единиц мелких, их переплавка и трансформация.

---

<sup>1</sup> Этой мало разработанной проблемы бегло касается В. Васина-Гроссман в статье «Заметки о музыкальной драматургии фильма» [28], но ее внимание сосредоточено преимущественно на иной стороне явления, а именно на влиянии самого метода симфонизма на развитие киномузыки.

В конечном счете допустимость или недопустимость трансплантации тематизма определяется специфическим складом последнего, характером мышления композитора. Тематизм, так сказать, надбытовой, интегрированный и индивидуализированный уже в партитуре фильма (равно как и надбытовые, очищенные классической традицией жанры) легче поддается пересадке в инструментально-симфоническое произведение. (У Прокофьева, который вообще не любит тематизма, окрашенного бытовой злободневностью, мелодический стиль киномузыки свободно смыкается со стилем симфоний и опер, отличаясь только несколько большей лапидарностью, песенной завершенностью структуры.)

Можно условно ограничить использование достаточно крупных тематических построений, фрагментов или концентрированных интонационных комплексов от использования отдельных мотивных элементов. Но такое «масштабное» разграничение не учитывает сути явления: образный результат может значительно отличаться даже при трансплантации законченных тем. Вариантность же использования отдельных характеристических интонаций в принципе почти безбрежна, да они и не всегда могут быть точно зафиксированы, обнаружены в ткани произведения. Фактом художественной связи — и реально измеримым объектом анализа — общий тематизм становится при условии передачи образа либо некоторых важнейших его признаков<sup>2</sup>.

Второй вид связей — *музыкально-драматическая ситуация*.

Кино, как некогда опера, и еще более энергично, чем опера, благодаря количественно неизмеримо большей массе своей продукции непрерывно рождает и отрабатывает разнообразные типовые ситуации. В звуковом кино эти ситуации получают соответственное музыкальное оформление, базирующееся, как правило, на устойчивых (для данной ситуации) жанровых элементах; индивидуальная свобода композитора чаще всего проявляется не столько в выборе, сколько в интерпретации жанровых элементов, их стилистическом освещении. Поскольку такие музыкально-ситуационные модели фиксируют некоторые существенные для своего времени положения и идеи, они, эти модели, закономерно проникают в симфонизм (и музыкальный театр) вслед за современной тематикой: поначалу их, естественно, впитывает музыка программная, но затем они могут быть усвоенными и чистой симфонией.

---

<sup>2</sup> Это отнюдь не исключает, разумеется, возможности наполнения несходным подтекстом разного рода преднамеренных образных инверсий (использование с обратным смыслом, противоположным первоначальному, гротескная гиперболизация отдельных свойств образа и т. п.).

Среди характерных ситуаций довоенного советского кино — эпизоды митингов, революционных сходов и демонстраций<sup>3</sup>, траурные сцены гражданских похорон; различные празднества — в честь открытия завода, в честь колхозного урожая, молодежно-спортивные и прочие; сцены из фильмов о гражданской войне — партизанские отряды, кавалерийские атаки, бронепоезда, летящие под свист снарядов... Все это ситуации *массовые*, и главным средством их воплощения, естественно, становится песня: революционная, походная, трудовая, спортивная или какая-либо другая, звучащая в кадре и за кадром.

Нетрудно проследить их множественное преломление в советской песенной симфонии и сюите, в оратории и кантате как довоенного, так и позднейшего времени, не говоря уже о песенной опере. В симфонию они вливались преимущественно как косвенные прототипы средних частей и финалов, а в более опосредствованном виде — и в отдельные образы первых сонатных частей цикла. «Ассортимент» песен формируется исторически, запечатлевает общие процессы действительности, и песня как таковая в свою очередь сказывается на эстетике фильма; она живет и самостоятельной жизнью, независимо от кино, но ее конкретно-образное видение, наполнение во многом, безусловно, опосредствовано кинематографом, закреплено и типизировано им.

Фильмы военной поры дают новый ряд ситуаций: сцены внезапного нападения врага, столкновение образов покоя с варварством фашистского нашествия; сцены народного бедствия — и героизма, подвига, славления победы. (В послевоенном кино победные апофеозы часто приобретают ораториальный размах и громоздкость — и почти неотличимы от своих близнецов в жанре оратории-кантаты.)

Седьмая симфония Шостаковича опередила кинематографическое воплощение темы и наложила печать на будущие ее музыкальные интерпретации. В киномузыке страшные картины войны и образ врага почти неизменно раскрывались средствами инструментально-симфоническими, гротескно-уродливыми и тупыми маршами, для песни же и вообще мелоса песенного склада приберегалась функция выражения человеческого, позитивного.

---

<sup>3</sup> Эпизоды митингов едва ли не опередили все прочие типовые ситуации в смысле влияния кино на музыку. Любопытно, что еще в период немого кино (и потому, быть может, без участия песни, но зато как полное внутренней динамики зрелище, как звукошумовая фонограмма) они воплощаются молодым Шостаковичем в его Второй и Третьей симфониях. Здесь, безусловно, сказалось и существование давних исторических традиций — превращение «музыки площадей» и массовых празднеств эпохи Великой Французской революции в искусство Бетховена, Берлиоза.

Третий вид связей — *драматургические приемы*.

Далеко не все композиционные приемы, служащие киноматографу, получают свой музыкальный эквивалент, но основные принципы художественной организации материала, применяемые в кино, в той или иной степени отражаются на музыкальном искусстве. Проводником этого отражения не обязательно является фильмовая музыка — вспомним, что немое кино уже влияло на музыкальное искусство! Речь должна идти о влиянии широком, общестетическом, а быть может, и о закономерном созвучии в системе выразительных средств временных искусств определенной эпохи.

Сочетание зрительного, речевого и музыкального рядов в звуковом кино подразумевает известную дифференциацию функций каждого ряда, ограничение музыки задачами, наиболее свойственными ей, то есть преимущественно задачами эмоционально-психологического обобщения и локально-фонового оттенения. Та или иная музыкально-драматическая ситуация при переводе с языка кино на язык инструментально-симфонической музыки (разумеется, такая возможность допустима лишь условно, если взять за скобки действие автономных закономерностей «чистых» музыкальных форм, хотя в принципе случай совпадения формы не исключен) требует возмещения недостающих выразительных компонентов, а следовательно — значительного усложнения музыкальной ткани и строения формы, усложнения, которое способно изменить образ до неузнаваемости.

Поэтому в сфере музыкальной драматургии, композиции перед нами не столько зависимость от кино, сколько подобие приемов и способов мышления.

Какие же наиболее важные импульсы дал симфонизму основополагающий структурный принцип кино — принцип монтажа? Попробуем бегло суммировать некоторые общеизвестные положения.

Прежде всего принцип монтажа толкал к учащению ритма музыкальной формы в широком смысле слова, к кадровой эманизации эпизодов внутри больших, прежде относительно слитных разделов. Кино дало новое понимание композиционного единства: в монтаже единое складывается из фрагментов разнородных, и чем выше их разнородность, тем интенсивнее сопряженность; монтаж часто показывает начало и конец действия, поступка, середина восстанавливается воображением зрителя. Подобные сжатия, как бы проскоки в повествовании, развитии мысли возможны и в музыке.

Динамика кадрового монтажа осуществляется при переходе от одного кадра к другому. Поэтому момент перехода, стыка приобретает решающее выразительное значение. Соответственно, в музыкальном произведении новую драматургическую энергию, активность получают стыки формы, способы сопоставления. Поскольку внезапность обеспечивает большую динамику, переосмысливается роль связующих звеньев формы: как чисто связующие, то есть образно нейтральные, они уже утрачивают свою необходимость. Если классическая симфония отвела для контрастных вторжений определенные участки — прорыв в побочной партии, грань между экспозицией и разработкой, — то теперь такие вторжения раскрепощаются от нормативов.

Одним из интереснейших и продуктивнейших в плане воздействия на музыку служит прием параллельного монтажа, который сам по себе является аналогом давно открытого музыкой принципа контрастной полифонии. Но параллельный монтаж дает контрастные кадры вперебивку, в последовательном перекрещивании и чередовании двух контрапунктирующих рядов. Отсюда — аналогия ему в формах типа двойных вариаций, свободных рондообразных форм.

Полифоничны — в буквальном значении — виды внутрикадрового монтажа, родившиеся в звуковом кино: голос (или музыка) за кадром, «внутренние монологи»<sup>4</sup>. Для трагедийно-психологического и повествовательного симфонизма Шостаковича подобного рода приемы особенно характерны (так же, как для «театрального» симфонизма Прокофьева — монтаж кадровый), поскольку они идеально соответствуют присущей его мышлению полифонической многоплановости, переключениям от эпического повествования — к авторскому комментарию, от действия, показа — к эмоциональной реакции на действие.

И параллельный монтаж, и внутренний монолог, и наплыв — это, в сущности, аналоги принципов, издавна знакомых музыкальному искусству. Кино как бы возвращает их музыке заново осознанными в выразительных возможностях и удесятеренными в выпуклости, остроте, динамике. Ведь кино усвоило художественные принципы и средства более древних искусств, быть может, особенно много получив от музыки. При этом очевидно, что наиболее высоким коэффициентом проникновения в современную

---

<sup>4</sup> С. Эйзенштейн, которому принадлежит теоретическое обоснование кинематографического принципа «внутреннего монолога», определял его как форму, фиксирующую «бег мысли» и чувства, поток скрытой внутренней жизни человека. О внутреннем монологе как особенности, присущей искусству Льва Толстого, писал еще Чернышевский, усматривавший в этом раскрытие «диалектики души».

музыку обладают именно те приемы, которые сродни закономерностям музыкальным, которые были подготовлены и выработаны многовековой практикой взаимовлияния программных и непрограммных музыкальных жанров. Так, кино «вернуло» музыке основополагающий для нее принцип контраста разнородных образов, доведя его до контраста чужеродного, стилистически несоединимого; пройдя через кинематограф, обрел небывалую силу прием постепенного нагнетания эмоционально-динамического напряжения, сменяемого резким срывом, провалом; укрупнилась и как бы овеществилась драматургическая функция цезуры, паузы, эффектов «звучащей тишины».

Поводом к указанию на стилевую близость к кинематографу, если речь идет о симфонии, почти всегда служит именно обостренная (до «наглядности») рельефность образов, контрастных сдвигов, контрапунктических наложений, конденсированная ударная нагрузка выразительных деталей. И любой из названных кинематографических терминов правомерно применим лишь тогда, когда налицо повышенный эффект наглядности, подчеркнутая энергетика драматургического воздействия данного приема. Но термины эти хороши уже тем, что, ассоциативно уточняя и обогащая представления о механизме композиционного приема, содержат недвусмысленный намек на специфическое качество его музыкального воплощения.

А теперь напомним вкратце основные этапы эволюции киномузыки Шостаковича. Путь ее принято характеризовать как путь от локальной бытовой достоверности — к обобщенности, от иллюстративной роли музыки — к роли носительницы главной идеи, концепции фильма. На первый взгляд, в этой схеме все правильно. Приблизительно таково ведь и общее направление эволюции киномузыки, не только советской, а и мировой: понимание главенства эмоционально-обобщающей, то есть художественно более высокой и самостоятельной, функции музыки отчетливо сформировалось не сразу. Однако схема эта не только оголяет и упрощает реальную сложность процесса, но и несколько искажает его существо: представление об эстетической ценности результатов априорно связывается с выбором метода, и музыка ранних фильмов тем самым заведомо попадает на низшую, по сравнению с поздней, ступеньку шкалы. А это уже просто несправедливо.

В экспериментировании со звуком (и шумами), которому с увлечением предавался молодой Шостакович, испытывались самые разнообразные драматургические возможности музыки, вплоть до симфонически обобщающих (показательные примеры — сквозные трансформации лейтмотивов в фильмах «Одна», «Златые горы», «Встречный»). В раннем звуковом фильме музыка при-

сваивала себе права, впоследствии у нее отнятые либо урезанные: право полномочной портретной зарисовки персонажа, речевой характеристики, право основного истолкователя авторского отношения к изображаемому. Правда, преобладает в ранний период принцип социальной типизации, а не психологического анализа (аналогичное явление наблюдается в музыке балетов Шостаковича — таков курс искусства того времени!), зарисовки скорее меткой, острой, чем эмоционально-углубленной (скорее графика, плакат, карикатура, а не станковая живопись, портрет).

Отсюда — огромная роль жанрово-бытового музыкального материала. Этот материал приходит в кино во всей его «житейской» шероховатости, и сама неприглаженность дает двойной художественный эффект: служит реалистической достоверности изображаемого и (в зависимости от общего контекста) скрыто или открыто выражает авторское отношение, ироническое или сочувственное. Нередко подобные темы, подчеркнуто примитивные, становятся стержневыми в драматургии фильма, вырастают до емких социальных символов.

Тут и музыкальные эмблемы старого мещанства и буржуазного уклада (слезливый романс, сентиментальный вальс, бойкая легкомысленная полька-галоп), и эмблемы нэпманства (фокстроты, знойные танго, опереточный канкан и песни блатного пошиба), и их антагонисты: рабочая революционная песня — алое знамя романтической героики, — и песня современная — знамя новой молодой жизни, пафоса строительства («Песня о встречном», например). Рождающиеся в киномузыке образы-символы, интонации-символы обладают таким большим зарядом энергии, такой емкостью и цепкостью, что, оторвавшись от киномузыки, будут кочевать по произведениям Шостаковича вплоть до самых последних симфоний и концертов.

Таков, например, резво скачущий мотив полечки «Ойра», которая звучит в начальных кадрах «Юности Максима», сопровождая картины угарного новогоднего веселья, троек, мчащихся с пьяными, сытыми, хохочущими людьми, хоровода бездумных, тупых и пошлых физиономий. Мещанин-обыватель вечен, и вариации этого образа не раз возникнут в искусстве Шостаковича вместе с интонациями «Ойры» или близкими к ним. Этический смысл — вернее, смысл чуждости подлинно этическому — в этих вариациях сохраняется, мотив-символ как бы накрепко привязан к своему первоисточнику, очагу образной конкретизации.

Аналогична и судьба вульгарного гротескного пляса. Эта линия пролегает от «Цыпленка жареного» (трагикомический, гротесковый эпизод разгрома винного склада в «Выборгской стороне») к теме «Бубликов» во Втором виолончельном концерте. Такие над-

рывно-развязные мотивы воплощают обычно уже не «комедию веселья», уродливость внутренней пустоты, но зловещую агрессивность пошлости либо трагический сарказм как защитную реакцию личности, страдающей от грубости жизни.

В конце 30-х годов круг бытовых жанров, используемых в киномузыке Шостаковича, заметно сужается. Можно сказать, что если ранний период проходил под знаком деятельной разведки музыкального материала и драматургических приемов введения музыки в фильм, ее сочетания со зрительным рядом, то теперь начинается этап отработки и закрепления типовых музыкально-драматических ситуаций.

Среди жанров бытовых главенство получает революционная песня, постепенно оттесняющая все остальные на задний план. Она буквально заполняет вереницу историко-революционных фильмов 30-х годов («Юность Максима», «Подруги», «Волочаевские дни», «Друзья», «Великий гражданин», «Человек с ружьем»). Зрелые симфонии Шостаковича, несомненно, усваивают ее ритмоинтонации — в интенсивно претворенном виде и в синтезе с бетховенскими — как компонент героических образов. (Характерный пример дает уже главная партия финала Пятой.). Но в 40-е годы и особенно на рубеже 50-х революционная песня почти совсем покидает киномузыку композитора, не появляясь даже там, где, казалось бы, есть все поводы для ее использования, например в «Незабываемом 1919-м». Чем дальше, тем больше в фильмах Шостаковича музыки внежанровой, общеситуационной.

Еще в трилогии о Максиме складываются многие важные и характерные для будущего образы: симфонический эпизод боя на баррикаде, сумеречно-тревожное фугато предательского ночного нападения<sup>5</sup>. Ритмоинтонационный рисунок тем тревоги и борьбы в фильмах следующего десятилетия, как правило, менее сложен, их развертывание тонально устойчиво и базируется на секвенцировании или одновысотных повторах коротких мотивных ячеек. Таковы и тема борьбы из «Молодой гвардии», и тема штурма Зееловских высот из «Падения Берлина», и героическая лейттема из «Овода». Нередко в них налицо родство исходных мотивов-зерен (чаще всего это малотерцовый оборот, упорно обыгрываемый то с захватом VII натуральной ступени снизу, то с тритоном вверх от тоники).

<sup>5</sup> Зачин темы этого фугато перекликается со вторым элементом главной партии I части Шестой симфонии, а ее развитие — вихрь шестнадцатых — с фугато из разработки I части Четвертой симфонии, причем в основе мелодического движения лежит тот же тритоновый оборот (высотно совпадающий).

100

а) [Allegro]

Трилогия



б) Allegro vivo

«Молодая гвардия»



в) Moderato con moto

«Овод»



Многие темы из фильмов, словно вокруг незримой оси, располагаются вокруг лейтмотива Седьмой симфонии в двух его преломлениях — оптимистическом и скорбно-трагическом. Тема увертюры к «Молодой гвардии» определенно навеяна главной партией I части в ее экспозиционном варианте, а тема шестивия-реквиема, сопровождающего сцену казни молодогвардейцев, — трансформацией главной партии в начале репризы.

101

а) Moderato ma non troppo

Увертюра



б) Adagio

Реквием



Нередко, заимствуя из инструментально-симфонических произведений мелодическое зерно, интонационно-ритмические формулы, кинопартитуры не заимствуют отсюда принципов развития, процессуальности и внутренней конфликтности. При чертах внешнего сходства, темы (а еще больше — эпизоды в целом, на них построенные) оказываются упрощенными подобиями своих инструментальных прообразов. И потому резкое увеличение удель-

ного веса эпизодов внежанровых, музыки закадровой может обернуться тенденцией, вовсе не обеспечивающей глубины и силы художественных обобщений.

Показатель симфонизации киномузыки 40-х годов — монотематическая организация почти всей звуковой ткани фильма. Но монотематизм этот специфический, аналогий ему не встретить в чистом инструментализме. Он основан не на интенсивном преобразовании материала, а на точном — или близком — соответствии ритмомелодического рисунка разных номеров музыки фильма (и — иногда — нескольких фильмов), причем «разность» достигается преимущественно ладотональной перекраской, сменой темпа, фактуры<sup>6</sup>.

Поскольку каждая тема в отдельности имеет довольно короткое дыхание, а главное, как правило, не дает новых мотивных поборов и форма монтируется путем секвентных повторов, разработочных дроблений и вычленений, сходство или тождество интонации-ядра получает определяющее значение для образа в целом. Разумеется, композитор мастерски манипулирует с тематическим материалом, до предела выжимая его возможности, маскируя однотипность и самого материала, и приемов его развития. Но однотипность эта все-таки отчетливо ощущается, особенно при сопоставлении ряда кинопартитур.

Среди «кочующих» образов киномузыки послевоенного периода очень характерны образы славления и идиллические, солнечно-безмятежные образы природы и детства. Эти группы образов, нередко тесно соприкасающиеся, воплощаются Шостаковичем как бы из сплава собственного инструментального лирико-скерцозного тематизма (типа финала Фортепианного квинтета) и элементов стилистики старинного панегирического канта<sup>7</sup>. Этот сплав, из которого заведомо исключены интонации чувствительные или патетические, дает качество некой надбытовой и надвременной приподнятости, очищенности; Шостакович идет вразрез с «сентименталистскими» тенденциями, нараставшими в советской фильмовой

---

<sup>6</sup> Так, тема борьбы из «Молодой гвардии» содержит ядро-каркас реквиема: на варьировании, распевании заглавной попевки темы борьбы построен пейзажный эпизод «У реки». В «Падении Берлина» так сцеплены между собой хор «Слава!», эпизоды «В саду» и «В разрушенном поселке»; интонация-ядро последнего — оминоренный и обращенный вариант темы славления. В «Белинском» тоже есть тема-родич хора «Слава». (В литературе уже неоднократно отмечалась связь этого хора с припевом-возгласом II части «Песни о лесах», а эпизода «В саду» — с «Будущей прогулкой» и финалом оратории.)

<sup>7</sup> Яркий пример — G-dur'ный детский хор из «Падения Берлина». С его близкими подобиями мы встречаемся и в «Песне о лесах», и в «Десяти хоро-вых поэмах»:

музыке под влиянием массовой лирической песни. Но, при всей оригинальности решения, сам ориентир — жанр хоровой музыки — и надбытовая очищенность языка соответствуют общему курсу киномузыки того периода на ораториальность — как в смысле обильного (кадрового и закадрового) введения развернутых хоровых эпизодов, так и в более широком эстетическом смысле понятия «ораториальность» — по приподнятости стиля, монументализации форм и фактуры.

Излюбленные «виватные» обороты русского канта особенно легко обнаружить в торжественных темах-славлениях фильмовой и кантатно-ораториальной музыки Шостаковича: раскачивания с квинты на терцию лада и обратно на тонической гармонии, ограничение диапазона мелодии квинтой или секстой, преобладание простейших тонико-доминантовых гармонических отношений, фанфарные квартовые зачины, рулады верхних голосов на прочных, устойчивых шагах баса<sup>8</sup>. (Упомиравшийся хор «Слава!» из «Падения Берлина», в сущности, полностью укладывается в круг ходовых «виватных» формул, несколько модернизирован лишь ритм.)

Интонации канта Шостакович употребляет, так сказать, и по прямому назначению (воспевание победы), и в образах «лирического величания» (песня «Родная земля родила ее, смелую», которая служит лейтмотивом в фильме «Зоя», и песня «Родина слышит» из небольшой тетради на слова Е. Долматовского). Они характеризуются более плавной, гибкой, широко распетой мелодикой.

102  
а) **Allegro** «Падение Берлина»

Хо - ро - ший день, зем - ля вще - ту! Цве - ты рас - тут, и я рас - ту.

б) **[Allegretto]** Десять хоровых поэм, № 10

Ле - ти, на - ша пес - ня, ле - ти, на - ша пес - ня, ле - ти, на - ша пес - ня, ле - ти,

Недалека от этих образов (и особенно от «Будущей прогулки» из «Песни о лесах») и основная тема I части Четвертого квартета, звучащая в миксольдийском D-dur.

<sup>8</sup> Сошлемся хотя бы на образцы панегирических кантов, опубликованные в книге Ю. Келдыша «Русская музыка XVIII века» (М., 1965), в сборнике-приложении к I тому «Русской музыкальной культуры XVIII века» Т. Ливановой (М., 1962), в I и II томах «Очерков по истории музыки в России» Н. Финдейзена (М.—Л., 1928—1929), и на описания типичных особенностей канта в трудах этих исследователей.



В качестве их прообраза можно назвать, например, трехголосный кант анонимного автора на текст В. Тредьяковского «Стихи похвальные России», относящийся к концу XVII — началу XVIII века.

Соприкосновение Шостаковича со стилем современной массовой советской песни в киномузыке этого периода чаще всего происходят на почве жанра маршевой героической песни, иногда песни-гимна (типичный образец — «Песня о мире» из «Встречи на Эльбе»).

В отличие от революционной песни кинофильмов 30-х годов, бытовая и народная песня поступала в ткань фильмов 40—50-х годов в «дистиллированном» виде. Для этой манеры интерпретации песенных жанров показателен, например, сентиментальный романс из «Первого эшелона» (в сюите — «Вечерний пейзаж»), где композитор полностью воздерживается от какой бы то ни было ретуши, иронического «комментария», заострения при подаче избитой чувствительной мелодии.

Старинная народная песенность крестьянской традиции в его киномузыке послевоенных лет имела свою особую судьбу. Обращение к ней связано с фильмами историко-биографическими — «Пирогов», «Мичурин», «Белинский». Эти фильмы дали некоторые типовые образы-ситуации, достигающие большой выразительной силы, — например, образы народного горя, подневольного труда, образы народной мощи и гнева. Народные интонационные первоисточники здесь как бы основательно преломлены, отчасти через Мусоргского, отчасти через советскую массовую песню в народном стиле. Но даже лучшие эпизоды такого рода, например хор «Сила народная» из «Белинского» (1950), по национально-почвенной свежести неизмеримо уступают другим «мусорггианским» произведениям Шостаковича, своим хронологическим ровесникам, например, эпической фуге d-moll или прелюдии G-dur из цикла прелюдий и фуг<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> Показательно, кстати, превращение, претерпеваемое в кино темой скорбного народного причета: мелодия «Гой ты, царь наш, батюшка» (из «Десяти хоровых поэм») в фильме «Первый эшелон» сделалась милой лириче-

Подводя итоги, можно сказать, что движение к большим народно-национальным образам, нараставшее в творчестве Шостаковича 40—50-х годов, имело в киномузыке боковое, вспомогательное русло. Русло это было неглубоким, а берега его были стеснены нормативной эстетикой фильмов. И все-таки кино и здесь содействовало закреплению семантики определенных интонаций-символов, с конкретным ассоциативным наполнением возвращающихся в инструментализм неприкладной. Об этом уже много говорилось выше, при анализе Десятой симфонии.

Одиннадцатая симфония как бы дает второе рождение революционной песне в искусстве Шостаковича. Поэтому нам необходимо вернуться, чтобы выделить наиболее характерные случаи использования в фильмах популярных революционных песен, интересные и в смысле выразительной драматургической нагрузки, которую получает та или иная песня, и в смысле подготовки будущих программных симфоний.

*«Интернационал».*

1) «Великий гражданин»: собрание, взволнованное бурной речью Шахова, как один человек встает и запекает «Интернационал». Затем мелодия песни разрабатывается в большой оркестровой интермедии, ведущей к эпизоду митинга на заводе в честь выпуска первого трактора.

2) «Друзья»: пением заканчивается эпизод Съезда народностей Северного Кавказа.

3) «Молодая гвардия»: молодогвардейцы поют его, связанные, перед казнью.

*«Варшавянка» («Вихри враждебные»).*

1) «Юность Максима»: Дёму ведут на расстрел; Максим запекает, подхватывает вся тюрьма, узникам затыкают рты, но не могут заставить замолчать.

2) «Возвращение Максима»: эпизод демонстрации, заканчивающийся столкновением с казаками.

*«Вы жертвою пали».*

1) «Юность Максима»: смерть молодого рабочего; огромная

ской песней («Девичья ласковая»), где ее выразительная острота притушена, а изложение упрощено даже по сравнению с их общим дальним предком — юношеской прелюдией f-moll (тональность которой «Девичья ласковая» сохраняет, как это нередко бывает у Шостаковича в случаях автоцитат).



толпа рабочих, собравшихся в цеху, поет на фоне заводских гудков.

2) «Великий гражданин»: большой оркестровый эпизод похоронов Шахова, построенный в динамизированной трехчастной форме; мелодия песни вариационно развивается в крайних разделах. *«Замучен тяжелой неволей».*

1) «Подруги»: в одном эпизоде лодман разучивает песню с детьми, в другом — дети исполняют ее в трактире, к ним постепенно присоединяются присутствующие. Сцена в трактире содержит большое внутреннее драматическое нарастание и является одной из высших кульминаций фильма.

*«Смело, товарищи, в ногу».*

*«Возвращение Максима»:* эпизод демонстрации.

*«Отречемся от старого мира».*

*«Возвращение Максима»:* поют защитники баррикады.

Как видно из этого беглого перечня, наибольшая концентрация «подлинников» приходится на трилогию о Максиме, здесь они и наиболее разнообразны, и всегда крепко связаны с реальными условиями своего бытования. Вместе с тем в трилогии Шостакович нередко прибегает к свободной симфонической разработке интонаций революционных песен в развернутых оркестровых эпизодах, сопровождающих картины напряженно-действенные: столкновение с казаками участников демонстрации и защитников баррикады в «Возвращении Максима» (здесь использованы интонации нескольких песен одновременно, они сменяют друг друга); последняя часть трилогии, «Выборгская сторона», начинается увертюрой батально-наступательного характера, по интонационному содержанию близкой симфоническому эпизоду баррикады. В «Человеке с ружьем» (ровеснике «Выборгской стороны») есть несколько оркестровых эпизодов, построенных на интонациях «Русской марсельезы» («Отречемся от старого мира»): Иван уходит из окопов с письмом к Ленину, сбор отрядов в Смольном, выезд на фронт.

Отсюда можно сделать два предварительных вывода, полезных для понимания природы Одиннадцатой симфонии и ее связей с киномузыкой.

Во-первых, кино, и особенно кино 30-х годов, позволило Шостаковичу испытать огромный художественный эффект применения подлинных революционных песен, силу воздействия, романтическую окрыленность и заряд героики, в них заключенные. В цитате он обнаруживает активные драматургические возможности, идейно-эмоциональную емкость.

Во-вторых, тогда же определилось и разграничение методов, соответственно драматургической задаче. Если песня-цитата, взя-

тая как целое за основу музыкального эпизода, подобно оперной арии, отвечает «остановленному мгновению» в развитии сюжета, фиксирует яркие эмоциональные состояния (порою с большим внутренним накоплением, ростом), то разработка песенных интонаций всегда совпадает со сценами открытого внешнего действия, быстрым и контрастным монтажным ритмом. На первый путь композитор встанет, создавая I и III части Одиннадцатой симфонии, на второй — в ее финале.

### *Одиннадцатая симфония — «1905 год»*

Одиннадцатая симфония поразила слушателей бережным, любовным и в то же время художественно активным претворением революционной песенности<sup>10</sup>. Цитатны, строго говоря, почти все важнейшие мелодические образования Одиннадцатой, по отношению ли к подлинной революционной песне или к собственному произведению («9-е января» из «Десяти хоровых поэм»), — все, кроме тематического комплекса Дворцовой площади из I части и фугированного раздела II части.

Стремление к исторической достоверности, документальности воплощения программного замысла предопределило именно такой выбор тематического материала и степень его «сохранности». А встречное взаимодействие двух факторов — с одной стороны, наличия конкретного программного замысла в каждой части (а в цикле — сквозного повествования) и, с другой стороны, свойств материала — привело к рождению новых принципов конструирования формы как в масштабах отдельных частей и разделов, так и в масштабах всего цикла.

Качественно изменяются сами способы тематического развития. Песня, как известно, трудно поддается развитию симфонического толка, присущему сонатной форме, «противясь» разработоч-

<sup>10</sup> А. Хачатурян с полным основанием утверждает, что «подобного претворения советская музыка еще не знала» [99]. Писательница М. Шагинян подчеркивает: «Кто, кроме людей моего поколения или чуть помоложе, помнит сейчас наши революционные песни, так любимые рабочей и студенческой молодежью полвека назад! А ведь пройдет еще полвека — и забвение унесет их, — унесло бы из памяти, если б не гений музыки, вобравший и синтезировавший голоса страдающего, борющегося, живого человечества, прокладывающего дорогу народам из прошлого в будущее...» [104]. Л. Лебединский пишет, что Шостакович «услышал революционную песню как глубоко русское, национальное искусство... образы революционной песенности стали его собственными образами» (разрядка автора) [54].

ному вычленению и дроблению. Ей сродни вариантность и вариационность. В Одиннадцатой нет ни одной части, построенной в форме сонатного аллегро в строгом понимании таковой. И наоборот, удельный вес вариационности — в широком и узком значении слова — в ней не бывало высок.

В узком смысле вариационны крайние разделы сложной трехчастной формы III части. В более широком — весь большой первый раздел II части, складывающийся из цепи варьированных проведений темы «Гой ты, царь наш, батюшка», прослоенных появлениями мотива «Обнажите головы», которые, в свою очередь, варианты. Это уже вариационность рассредоточенная, и данный принцип распространяется на весь цикл<sup>11</sup> в сочетании с рассредоточенной рондообразностью. Как известно, макрорефреном цикла служит начальный тематический комплекс I части, комплекс Дворцовой площади, микрорефреном — мотив «Обнажите головы», возникающий во II части; в финал же наряду с ним вторгается и тема народного причета из II части. В результате такой сложной системы тематических арок, при наличии в каждой части своего автономного тематизма, темпоритмического и жанрового «лица», весь цикл объединяется в грандиозную контрастно-составную форму (В. Протопопов), и непрерывность перехода одной части в другую лишь закрепляет, фиксирует внутреннюю непрерывность разворачивания целого. Закономерности циклические вступают в синтез с нециклическими, с закономерностями программной симфонической поэмы.

Сонатные закономерности здесь присутствуют опосредствованно, они как бы прячутся за кулисы. В наследство от них остается редкостная — для рондообразных и вариационных форм — интенсивность тематической трансформации, острота образных контрастов, и (что еще показательнее) внедрение разработочных приемов на значительных участках драматического нагнетания.

Заметим, что проникновение множественной рефренности и рассредоточенной вариационности весьма характерно для современной оперы, для оперной драматургии Прокофьева, например. Оно отвечает необходимости связать музыкальную форму в условиях подвижности и текучести действия, уравновесить изменчивость ткани элементами архитектурно устойчивыми. Чем подвижнее музыкально-сценическое действие, чем мельче структурные слагаемые, тем больше поводов к появлению микрорефренных и многорефренных форм, хорошо уживающихся с рассредоточенной вариационностью, поскольку точное повторение рефрена затормозило бы музыкальное развитие. По-видимому, рост влия-

<sup>11</sup> Это наблюдение принадлежит В. Протопопову [82].

тельности этих формообразующих тенденций в опере и симфонии имеет некую общую природу. И здесь и там он обусловлен задачами создания целостной композиции, преодоления швов, разобщенности разделов и в то же время усилением наглядной действительности. В Одиннадцатой такой тип мышления, вероятно, вызван последовательно-сюжетной программностью, иначе говоря, программностью наиболее близкой к сценическому повествованию.

Специфично в Одиннадцатой и распределение драматургических узлов, функций отдельных частей.

Первая часть («Дворцовая площадь») — пролог произведения. Будущий конфликт в ней еще только смутно намечен, как конфликт твердокаменного гнета и свободолюбивого протеста. В пятичастной концентрической форме этой части вовсе нет эпизодов действия, нет противопоставления созерцательной, рефлектирующей экспозиции и драматически активной разработки, ставшего некой нормой для первых частей трагедийных симфоний Шостаковича, начиная с Пятой.

Функцию очага и поля реализации конфликта принимает на себя II часть, «9-е января», которая образует подобие гигантски разросшейся двухчастной формы с большой кодой; два ее резко контрастных раздела получили в литературе название «сцены шествия» и «сцены расстрела». Между ними-то, как обычно у Шостаковича между сонатной экспозицией и разработкой I части, и возникает генеральный конфликт симфонии, причем первый раздел воплощает образ сквозного действия, второй — контрдействия (аналогично многим «злым» разработкам). III часть, «Вечная память», выполняет назначение медленной. Среди ей подобных (у Шостаковича) она отличается чисто гражданским, объективированным характером лирики. Это траурный марш, продолжающий традицию медленной части «Героической симфонии» Бетховена.

Финал («Набат») дает гневную, действенную реакцию на кровавую трагедию II части, гражданскую скорбь III и чреватую бурей статику I части. Форма его свободна и подвижна, в нем господствует стихия разработочности. Но к концу финала перевешивают функции общей синтетической репризы цикла. Так намечаются контуры еще одной из возможных трактовок композиции симфонии:

I часть	II часть	III часть
вступление-пролог	экспозиция и разработка	эпизод
IV часть		
вторая разработка и кода-реприза		

Вместе с тем структура Одиннадцатой ямбична, ее можно изобразить как  $A B A_1 B_1$ , где  $A$  — части статические, а  $B$  — ярко динамические, причем весь цикл, таким образом, оказывается как бы разомкнутым.

Этой оригинальной, сложно организованной и огромной по масштабам конструкции композитор сумел сообщить замечательную стройность и логическую соразмерность. Исследователи творчества Шостаковича оценили Одиннадцатую как «принципиально новый этап истории инструментально-циклической формы» (В. Протопопов), как «новый тип программной симфонии, сочетающей яркую картинную изобразительность... с необычайной цельностью симфонической драматургии» (Л. Мазель).

*Песни в 1-й ч.*

Но вернемся после этого предварительного обзора к проблеме тематизма симфонии и способов его развития. Песенные темы-цитаты, использованные в Одиннадцатой симфонии, приносят с собой простоту и ясность ладогармонического оформления, тональную стабильность. При этом вокальность их природы во многих случаях дополнительно оттеняется характером инструментовки: однотембровое изложение всей темы, четкое функциональное выделение линии солирующего голоса, противопоставленное удержанной фактуре аккомпанемента.

Так экспонируются две темы I части — песни «Слушай!» и «Арестант»<sup>12</sup>. Только при повторном, отделенном от первого ре-минисценцией комплекса Дворцовой площади, проведении темы «Слушай!», образующем волну динамического подъема и спада, мелодия начинает вести себя по законам разработочных фрагментов главных и побочных партий сонатных аллегро Шостаковича: она передается от тембра к тембру, в ней вычленяются и геронизируются наиболее ритмически активные обороты.

В III части симфонии все первое проведение темы «Вы жертвою пали» (32 такта!) у засурдиненных альтов как бы воспроизводит унисонное пение похоронной процессии. И опять второе проведение немного удаляется от исходного, здесь осторожно и неприметно начинается мотивное варьирование, вычленение и секвенцирование опорных звеньев мелодии.

В финале господствует принцип использования неполной песенной мелодии — начальной фразы или ярко индивидуального мотива-ядра. Из песни «Беснуйтесь, тираны» отсекается первый четырехтакт и сразу же вовлекается в интенсивное разработочное

<sup>12</sup> В пятичастной концентрической форме I части (АВСВА)  $A$  — тематический комплекс Дворцовой площади,  $B$  — «Слушай!», а  $C$  — «Арестант».

развитие; из песни «Смело, товарищи, в ногу» берется четырехтактовая фраза припева с тональным сдвигом второй половины фразы (только на подступах к генеральной кульминации финала мелодия этой песни зазвучит целиком и в ритмическом увеличении); из «Варшавянки» заимствуется первый восьмитакт, как бы разорванный пополам. Примечательна квадратность всех этих тематических фрагментов, вплоть до «осколочных», четкая симметрия построений промежуточных и развивающих. С одной стороны, здесь сказывается стремление сохранить естественный контур и дыхание песенной фразы, с другой — стремление придать особую упругость и отчетливость метроритмической пульсации ткани.

«Укороченные» мелодии финала излагаются наподобие хороших унисонных реплик, восклицаний толпы (все медные, все деревянные или струнные либо несколько темброво однородных инструментов) и разрабатываются в учащенных переключках групп.

В I и III частях композиционные разделы ясно отграничены от развивающих, причем те и другие обладают немалой протяженностью.

В финале разработочна, по сути дела, почти вся ткань. В то же время в процессе развития не происходит радикальной деформации мотивов, их образно-эмоционального переосмысления. Наряду с интонациями производными и синтетическими, рождающимися из слияния оборотов разных тем, удерживаются в роли постоянных, возвращающихся и сами основные мотивы.

Отдельные темы финала уже не имеют мелодической самоценности, они свободно комбинируются и перемешиваются потому, что служат строительными ячейками единого образа: образа лавинно-неудержимого напора, натиска. Образное единство достигается как тесным соподчинением тематических элементов — ни один из них, отдельно взятый, не выдвигается на положение крупной единицы формы, — так и их интонационной близостью.

Песенные мелодии I части принадлежали к кругу повествовательных, широких, скорбно-лирических (несмотря на свою мужественную суровость) песен каторги и ссылки, и в их симфонических двойниках подчеркнут именно лирико-повествовательный характер, распевно-декламационная выразительность. Мелодии финала относятся к жанру песен боевых, маршеобразных. Двудольный метр, скорый темп, пунктирные рубленые ритмические обороты, энергичные призывные восходящие интонации свойственны им всем, они как бы подобраны по сходству не только эмоциональ-

ному, но и мотивно-ритмическому<sup>13</sup>. Именно поэтому, очевидно, в финале «своей» оказывается тема из оперетты Г. Свиридова, легко вступающая в контакт с интонациями «Варшавянки», которые ее непосредственно окружают при первом появлении, и интонациями, производными из «Беснуйтесь, тираны».

Почему все-таки Шостакович предпочел эту тему какому-нибудь подлиннику? Возможно потому, что, обладая удивительной стилистической достоверностью, она в то же время наделена какой-то особой радостной окрыленностью, звенящей легкостью. Мажорные революционные маршевые песни немногочисленны и, как правило, несколько уступают мишорным по мелодической яркости; здесь же, надо думать, требовался яркий и ладово освежающий контраст, солнечный блик. Во всяком случае, эта песня (главный оптимистический лейтмотив «Огоньков») и интонационно, и образно-ассоциативно связана с той же стихией, с картинами революционной борьбы и используется на равных правах с подлинниками, функционально замещая мелодию «Смело, товарищи, в ногу»:



Именно благодаря выбору мелодий «по сходству» в финале так естественно и незаметно образуются интонации синтетические, производные. Например, интонация, формирующаяся в процессе разработки темы «Беснуйтесь, тираны», содержит наряду с обращенной попевкой последней (*h — cis — d*) пружинистые восходящие пунктирные обороты, которые готовят появление мотива «Смело, товарищи, в ногу», а на расстоянии — и темы из «Огоньков» (см. четыре такта до цифры 129). Формулы ритма «Беснуйтесь, тираны» и «Варшавянки» почти совпадают, если не считать затакта, в «Варшавянке» отсутствующего, и концовки фразы. И когда в развитии «Варшавянки» (цифра 144) возникает рель-

<sup>13</sup> А. Должанский указал на огромную роль ритма в драматургии Одиннадцатой. Если в I части и сцене шествия из II части господствуют дактилические, «народнические» ритмы, то в финале они вытесняются двудольными (хореическими и ямбическими) и анапестическими, с характерными пунктирными оборотами, восходящими к давним традициям героической революционной музыки, начиная с «Марсельезы». Решающий перелом в развитии происходит в III части [41, 66—72].

ефная переключка духовых и струнных, в ней неразличимо суммируются попевки обеих мелодий:

106

144

ff Ob., Cl.

Cor.

ff Archi pizz

arco

Сближению, вскрытию внутренней общности несенных тем помогает и направление развития. Так, отсутствие прямой интонационной общности между мелодиями-цитатами I части восполняется в развивающих разделах. Они построены преимущественно на материале песни «Слушай!», дающей больше активных мотивно-ритмических импульсов, чем песня «Арестант». Но решительная, ударная попевка, возникающая в результате развертывания, «распрямления» кульминационной попевки мелодии «Слушай!», оказывается уже близкой к попевке-зерну мелодии «Арестант» (см. нотный пример 107 а). А в развитии последней, в басовом противосложении, широкие вольные восходящие обороты по звукам нонаккорда, заимствованные из «Слушай!», сцепляются с характерным ниспадающим оборотом концовки «Арестанта» (см. нотный пример 107 б).

107

а) Tr-be con sord.

cresc.

б) 18 V-c, C-b

fen. 3

p

Среди мелодий песенного происхождения несколько особняком стоит мелодия «Смело, товарищи, в ногу». В отличие от других, она участвует в трех из четырех частей симфонии и, таким образом, могла бы претендовать на роль сквозного лейтмотива. Но она-то как раз используется наиболее свободно и непостоянно: ме-

тодом вкрапления мотива-зерна в ткань эпизода, основой которого служит иной тематический материал (II часть, цифра 81; III часть, восемь тактов до цифры 106 и далее; финал, цифры 129 и 155), методом «рассеивания» опорного мотива в новой теме или контрастного наложения (сцена расстрела, перед цифрой 82).

Рассматривает ли ее композитор как недостаточно индивидуализированную для сколько-нибудь самостоятельной и целостной подачи? Бодрая светлая, мажорная тема из «Огоньков» Г. Свиридова, как мы уже говорили, в известной степени служит ее образным эквивалентом. Однако у интонаций «Смело, товарищи, в ногу» (и их производных вариантов) есть специфическая функция, важная в масштабах цикла: в них концентрируется мажорно-героическая линия произведения, не получающая открытого выхода в условиях трагедийного замысла, но по временам прорывающаяся, выплескивающаяся наружу. Предвосхищение этих интонаций возникает — на короткое мгновение — уже в I части, на кульминациях песенных тем (см. потный пример 107 а, отмечено скобками). К ним же устремлено движение в финале, перед решающей схваткой (см. такт 10 перед цифрой 156).

Нельзя не отметить, что подобные интонации обильно растворены в ткани «Десяти хоровых поэм», где обороты этого революционного гимна сплавляются с оборотами песен «Байкал», «Из-за острова на стрежень», «Дубинушка». Такие синтетические попевки есть и в первом хоре («Смелей, друзья, идем вперед»), в «Заключительной песне», «Майской песне» и в просветленном окончании пятого хора («Казненным»). Именно в «Десяти хоровых поэмах», по-видимому, вполне определилась и семантика этих интонаций как воплощения светлой надежды, вольнолюбивого порыва, и принцип их свободно-обобщенного использования.

В тематизме Одиннадцатой симфонии интонации «Смело, товарищи, в ногу» занимают двойственное положение, как бы на полпути между сквозными и локальными, их радиус действия замкнут пределами одной части. Двойствен, даже тройствен и принцип их подачи: прямое напоминание, цитирование мотива, его свободная трансформация и «выращивание» ключевого оборота внутри других тем.

Случайно ли именно интонации «Смело, товарищи, в ногу» окажутся единственными цитатами в ткани Двенадцатой симфонии? Композитор использует их здесь более скупое, завуалированное и в еще более «экстрактивном» состоянии, чем в Одиннадцатой. В развитии главной партии и разработке I части они настолько растворены в потоке обобщенно-героических, типизированных ритмоинтонаций, что почти тонут там. А светлые зовы во II и в конце III части близки тому фрагменту среднего раздела III ча-

сти Одиннадцатой, в котором скрещиваются обороты припева «Смело, товарищи, в ногу» и песни «Здравствуй, свободы вольное слово» (от такта 5 перед цифрой 112 до цифры 113). Можно сказать, что в Двенадцатой симфонии обороты, заимствованные из революционной песенности, являются как бы ассоциативными намеками, условными знаками.

Сквозное драматургическое значение — в настоящем смысле этого слова — в цикле Одиннадцатой имеют только авторские, оригинальные темы: комплекс Дворцовой площади из I части, «Гой ты, царь наш, батюшка» и «Обнажите головы!» из II части. Но все они по ассоциативной конкретности не уступают песенным цитатам. Первый образ даже намного превосходит их необычайной многоплановостью и живописной осязаемостью, два последних по меньшей мере равны им по мелодической выпуклости, броскости; как и за песенными цитатами, за ними скрыто присутствует текст, слово, усиливая отчетливость восприятия программного содержания.

Самый драматургически активный среди них — мотив «Обнажите головы». Он повторяется особенно многократно<sup>14</sup> и (один из всех) проникает в III часть, сравнительно обособленную тематически. Его по праву можно назвать музыкальной лейттемой симфонии. Повышенной активности его использования содействуют лаконизм, способность к тонким метаморфозам и удивительная эмоциональная емкость. Мотив-сгусток, он несет в себе суровую патетику ораторского обращения к массам, внутренне собранного, дисциплинированного волей и в то же время страстного. В нем звучит и голос автора, и голос народа, который, подобно хору античной трагедии, участвует в событиях и в то же время, поднимаясь над ними, произносит свой высший моральный приговор. Мотив-жест, он обладает пластической выразительностью: взмах руки, движение тысяч непокрытых голов, склоняющихся в молчании.

Этот мотив обычно появляется на кульминациях, вырастающих в процессе развития других тем (цифры 59 и 89 во II части, цифра 113 в III части, цифра 136 — в финале), как отклик или резюме, как второй план повествования. Его трансформации чутко отзываются не только на событийный ряд программы, но передают психологические нюансы подтекста, образуя эмоционально-смысловой ряд, более или менее самостоятельный по отно-

<sup>14</sup> Арифметический подсчет проведенный (число его вариантных возвращений только во II части достигает двенадцати) дает слабое представление о его реальном положении в цикле: протяженность этих проведенных неодинакова, отдельные фразы порой раздвинуты иным материалом, передаются от тембра к тембру, и благодаря подобию самих фраз возникает как бы внутренняя, дополнительная повторяемость.

шению к событийному<sup>15</sup>. Сложное сосуществование и известное раздвоение планов — на эпический и лирический, на повествование и комментарий — никогда еще не достигало у Шостаковича такой отчетливости и последовательности, такого «персонифицированного» закрепления функции комментария за одной темой. Это принадлежность именно программного публицистического симфонизма, тяготеющего к максимальной доступности, силе и прямоте внушения идеи.

Уже в первом разделе II части — сцене шествия — мотив «Обнажите головы» подвергается значительным изменениям. Впервые он звучит на спаде большой волны развития темы «Гой ты, царь наш, батюшка», — тихий и задумчивый, будто реплика умудренного наблюдателя, который заранее знает страшный исход дела (цифра 41, трубы, тромбоны и туба). Здесь пролегает внутренний рубеж формы, начинается — в другой тональности (b-moll), в более прозрачной фактуре и более мягких, теплых тембрах — новая волна<sup>16</sup>. Она тотчас вызывает вторую реплику, сумрачную и хриплую; это своего рода эхо, отголосок предшествующего проведения и новое печальное предупреждение комментатора (цифра 47, трубы и тромбоны).

Последующий бурный подъем как бы заражает мотив-возглас общим возбужденным настроением (цифра 54), но постепенно он опять свертывается, наполняясь глухой угрозой.

Шире всего мотив «Обнажите головы» раскинется на главной трагической кульминации II части, где в него «упирается» натиск злой силы и где он звучит как гневное проклятие. Это — высшая точка его роста. На кульминации III части (цифра 113) и в центре финала (четыре такта после цифры 136) он не приобретает существенных новых черт. Зато в послекульминационной фазе финала, заключительном Adagio, он звучит на огромном пространстве, вплоть до конца коды, проходя добавочную цепь превращений: от горестного распевно-декламационного монолога английского рожка (очень типичное для послекульминационных зон трагедийных симфоний Шостаковича монологическое высказывание, напоминающее соло того же английского рожка из I части Восьмой симфонии!) до могучих «хоровых» провозглашений. Мелодия здесь постепенно меняет свое интонационное содержание, впитывая дактилические обороты темы «Гой ты, царь наш, батюшка».

<sup>15</sup> В. Бобровский справедливо называет его своего рода «обращением от автора» и указывает на близость философским темам рока [19, 40].

<sup>16</sup> Некоторые исследователи приравнивают этот момент (цифра 44) к началу побочной партии, условно обозначая как главную — серию проведения темы «Гой ты, царь наш, батюшка» в g-moll.

Из сравнения динамически-укрупненных, вершинных проведений данного лейтобраза очевидно, что процесс его варьирования не прекращается до самого конца симфонии.



Развитие темы «Гой ты, царь наш, батюшка» гораздо более одолинейно и образует ступенчатый волновой подъем. Вершина его во II части тождественна вершине финала (ср. цифры 57—58 и 159—160). Но эта тема чревата производными интонациями, которые отпочковываются от нее, сопутствуют ей и помогают внутренней динамизации образа. Ярчайший среди производных мотивов — мотив плача, стенания, возникающий на подступах к кульминации II части.



Подобные стонущие, упорные опевания малой секунды (характерные для сцен народного горя из опер Мусоргского), как известно, можно часто встретить в произведениях Шостаковича послевоенного периода, в том числе в «Прелюдиях и фугах» и Десятой симфонии.

Удержанное противосложение темы, которое дает ее вариант в интервально-ритмическом уменьшении, станет впоследствии фоном и важным выразительным компонентом заключительного раздела финала.

Разветвленная система интонационных связей расходится от темы «Гой ты, царь наш, батюшка», охватывая весь цикл<sup>17</sup>. Наличие такой системы не раз констатировалось (первым этот во-

<sup>17</sup> Опираясь на предположение В. Протопопова о том, что II часть была написана раньше других и что I часть служит «вводной» к ней, можно говорить о влиянии тематизма II части на I часть.

прос поднял А. Должанский), но стоит остановиться на ней более подробно для уяснения того, какими средствами в условиях многотемной и «цитатной» Одиннадцатой симфонии достигается совершенное композиционно-стилистическое единство.

Одно направление интонационных связей осуществляется благодаря уже упоминавшемуся «выбору по сходству». В теме «Слушай!» поются дактилические обороты, представляющие собой родную стихию темы «Гой ты, царь наш, батюшка» и ее развития; концовка — веское повторение слова «Слушай!» — объединяет ее со скандирующими повторениями окончаний фраз темы «Обнажите головы». С темой «Вы жертвою пали» совпадают основной объем мелодии (от *G* до *Es*), квинтовая опора, преобладание плавного нисходящего движения, тональный колорит. Лейттональность цикла — *g-moll*; в ней звучит и «Варшавянка» финала, что, в дополнение к общей квинтовости, помогает обнаружению родства этой мелодии с главными темами II и III частей. Добавим, что нисходящая трехзвучная попевка от звука-вершины, VII ступени натурального минора, к V ступени, этот характернейший для темы «Гой ты, царь наш, батюшка» половинный мелодический каданс, участвует на тех же правах и в теме-возгласе «Обнажите головы».

Другое направление — впитывание интонаций, о чем уже говорилось при описании метаморфоз мотива «Обнажите головы».

Особое направление пролегает через тематический комплекс Дворцовой площади. Сфера действия этого комплекса как такового распространяется на I, II части и финал, причем все его появления соответствуют моментам зловещей статики, оцепенения, символизируют утверждение антагонистических сил конфликта, образа самодержавия.

Концентрическая форма I части пронизана его реминисценциями, его материал прослаивает, разрезая пополам, эпизод В; это сообщает реминисценциям комплекса рефренную функцию, а всей форме — черты рондообразности. Во II части (цифра 69) комплекс Дворцовой площади замыкает сцену шествия, создавая чувство настороженности, предгрозового затишья. К концу сцены расстрела он напоминает о себе широко раскинутыми, пустыми, бестерцовыми аккордами *tutti* оркестра на военной дробе ударных (первый, хоральный элемент комплекса в инобытии). Затем, после трагической развязки, воплощенной необычайно экспрессивным патетическим провозглашением мотива «Обнажите головы!», он возвращается целиком, захватывая коду II части, где звучит таинственно и зыбко. В финале его вызовет к жизни прорыв темы «Гой ты, царь наш, батюшка», и первый его элемент — хоральный (наиболее семантически конкретный) —

станет контрапунктическим фоном послекульминационного монолог.

Сам по себе тематический комплекс Дворцовой площади имеет достаточно сложную структуру. Молитвенный хорал струнных, будто имитирующий пение церковного хора (ассоциации тут явны), и «сторожевая» фанфара засурдиненной трубы<sup>18</sup>, чередуясь, складываются в двойную трехчастную форму  $a\ b\ a_1\ b_1\ a_2$ . У «хорала» есть свой спутник, почти постоянный в пределах I части: мотив литавр, настойчивый и потаенно-угрожающий. Этот, третий, элемент привносит в образ Дворцовой площади очень важный выразительный штрих<sup>19</sup>. Но истинная его значительность раскрывается не сразу. В I часть он входит как рассредоточенное остинато, темброво и звуковысотно неизменное, причем нередко отделяется от хорального мотива. Мы встречаем его и в эпизоде В (цифры 8—9), и в эпизоде С (пять тактов до цифры 19 и до цифры 20).

Специфическое свойство мотива литавр — некое игнорирование тональной настройки тем, которые он сопровождает, и происходящих модуляционных сдвигов. Уже в начале I части в нем все время звучит тоническая терция  $g\text{-moll}$ , тогда как в хоральном мотиве звучит  $h$ . Сочетание с тональностью  $As\text{-dur}$  темы «Слушай!» создает политональное расслоение и еще более ощутимый оттенок внутренней неустойчивости, конфликтности. В масштабах всего цикла мотив литавр становится носителем лейттональности ( $g\text{-moll}$ ) — так же, как и лейтритма (тревожной пульсации триолей).

Другое его свойство — тенденция к росту, разветвлению. И если, будучи частью комплекса Дворцовой площади, он служит элементом одного из рефренов полирефренной композиции цикла, то, обособляясь, он приобретает роль сквозного мотива-импульса, пронизывающего и межрефренные участки общей контрастно-составной формы.

---

<sup>18</sup> Не будем задерживаться на преобразованиях и связях сигнального мотива трубы. Отметим, однако, что он, в различных ритмоинтонационных вариантах, деятельно участвует в фазах накопления динамики в сцене шествия II части (см. такт 7 после цифры 34, цифры 35 и 36) и в финале (цифры 150—154 и 156). Через ямбический квартовый оборот он соединяется с темами «Слушай!» и «Беснуйтесь, тираны», через ритм и вращательное опевание опорного интервала — с мотивом литавр, через жалобный малосекундовый оборот, вычленяемый и упорно повторяемый, — с темой «Обнажите головы!» и интонациями стога, разлитыми в ткани сцены шествия II части.

<sup>19</sup> А. Дмитриев и Г. Тигранов называют его «одной из главных тем симфонии — темой времени, темой 1905 года» [35, 399]. Подобные образы «маятника времени» в различных вариантах очень распространены в музыке Шостаковича и всегда связаны с остинатными пластами ткани.

В развитии эпизода В из I части (цифра 12 и далее) в различных голосах оркестровой ткани, сопровождающих возглас «Слушай!», возникают реплики, которые функционально как бы отчасти замещают остигатный мотив литавр, и притом недвусмысленно обнаруживают ритмическое сходство с ним. На кульминации эпизода С остигато литавр возвращается вместе с присоединившейся к нему (в начале эпизода В) попевкой виолончелей и контрабасов; до этого его замещают сперва сохранившиеся от предыдущего раздела реплики, а затем новый, свободно стелющийся фоновый рисунок альтов и скрипок. Последний представляет собой гибрид мотива литавр и темы «Слушай!», в нем нераздельно сочетаются интонация уменьшенной кварты и нисходящие дактилические обороты (см. три такта после цифры 17).

Удержанное противосложение темы «Гой ты, царь наш, батюшка» из II части симфонии является ее вариантом в уменьшении. Однако очевидна подготовленность этого противосложения вспомогательными пластами ткани I части, и прежде всего — мотивом литавр. В своей основе оно имеет ту же интонацию *b — g — ces — b*. И, аналогично остигательным фонам I части, оно усложняет ладовую настройку: натуральный минор темы сосуществует с пониженным фригийским минором противосложения.

Ладово обостряющая, конфликтная функция остигатного фона еще более открыто обозначается в III части. Здесь в результате свободно-секвентного перемещения и развития ядра остигато, интонации *b — g — ces*, образуется минор с пониженными IV и VIII ступенями и расщепленной V ступенью. На кульминации части (цифра 114) у струнных рождается новый вариант остигато, опять-таки производный от мотива литавр, но усваивающий дактилические обороты темы «Гой ты, царь наш, батюшка»<sup>20</sup>.

Во всех перечисленных случаях модификации этого мотива сопровождают песенные, глубоко человеческие образы симфонии, вплоть до героического образа финала, оттеняя их и привнося элемент внутренней контрастности, порой создавая острую полифонию. В самой их выразительности — механичности структуры, присущей остигато, преобладающей окраске темными тембрами низких струнных, в ладовом омрачении — как бы заключено нечто роковое. А однажды из лейтмотива литавр вырастает самостоятельная тема — тема фугато сцены расстрела, в которой полностью выходят наружу его агрессивные потенции.

<sup>20</sup> Заметим, кстати, что именно струнные инструменты (чаще всего — виолончели и контрабасы) служат носителями вариантов и сородичей этого сквозного мотива как в I, так и во II и III частях.

В сцене расстрела необычайно активизируется энергия мотива, чередование малотерцового оборота с уменьшенной квартой вдалбливается, словно в топоте конских копыт. Сам мотив здесь приобрел жесткую двудольность ритма (в сцене шествия чередуются различные трехдольные метры —  $\frac{6}{8}$ ,  $\frac{9}{8}$ ,  $\frac{3}{4}$ , и перелом на  $\frac{4}{4}$  подчеркивает драматургический рубеж, отделяющий сцену шествия от сцены расстрела), но в громкой дробь малого барабана сохранилось характерное движение триолей — добавочный фактор нагнетания напряженности.

Этот образ близок разработкам Восьмой и Десятой симфонии и едва ли не превосходит их по наглядной, живописной конкретности. Если он и не построен (как там) на полярном переосмыслении главных тем, несущих основную этико-философскую идею, то и не вводится извне, как в Седьмой, чего можно было бы ожидать в произведении программном.

### *Двенадцатая симфония — «1917 год»*

Столь сложного взаимодействия и многоступенного развития образов в Двенадцатой симфонии нет. Тематизм ее менее ярок и менее разнообразен, чем в Одиннадцатой. Отсюда — известная ступешанность контрастов, охлажденность драматургической температуры. Отсюда же и большая простота выявления интонационных связей как внутри частей, так и в масштабах цикла. Двенадцатая, пожалуй, самая монотематическая среди всех симфоний Шостаковича, да и крупных его циклических произведений вообще. Но ее монотематизм отличается, аналогично монотематизму ряда кинопартитур, о которых уже шла речь, отсутствием острых, глубинно-смысловых трансформаций, некоторой однолинейностью. И не без оснований.

Картинно-сюжетная Одиннадцатая, усваивающая приемы, отточенные в прикладной и вокально-текстовой музыке, не порывает с кардинальными принципами философского, психологического симфонизма Шостаковича. Ее можно уподобить жанру шекспировских трагедий — исторических хроник. Двенадцатая чужда хроникальности, картинно-наглядного изображения хода событий, чужда и субъективных авторских высказываний. Тон ее — эпически объективированный, даже в лирико-медитативной по складу медленной части («Разлив»). Почему? Да потому, что в основе ее замысла лежит обобщенная идея революции, революционной победы во имя торжества свободы, разума и счастья

на земле. Для воплощения такой идеи были непригодными ни сюжетная, живописно-конкретная программность, ни психологизация. Композитор, стремясь к обобщенности самой возвышенной, к передаче новой цельности, новой животворящей гармонии воли и действия, интеллектуального и этического, олицетворенных гением Ленина, пошел по особому пути, используя лишь некий остов-схему, выработанный в предыдущих симфониях, — но с иным наполнением, лишь отдельные средства — но в очищенном от рефлексии и конфликтной «вибрации» виде плюс средства киномузыки, дополнительно интегрированные. Если сам выбор пути оправдан спецификой замысла, то нельзя не заметить всё же, что концепция народа и истории в Двенадцатой несет на себе явные следы эстетики прошлых лет: черты отвлеченной риторики, условной приподнятости. Одиннадцатая, напротив, хотя она и написана несколько раньше, знаменует новый период, когда советское искусство стало искать в народно-революционных образах сочетания легендарности и узнаваемости, романтики и жизненной правды, достоверности (сопшемся хотя бы на фильм «В огне брода нет» режиссера Г. Панфилова).

Важнейшими сквозными образами Двенадцатой служат тема вступления и побочная партия I части. Роль вступления как основного интонационного источника, а всей первой части как центрального круга концентрической системы — явление отнюдь не редкое в симфониях Шостаковича. Однако нигде вступление-эпиграф не представляет собой тематического эскиза главной партии, изменяемого лишь фактурно и темпоритмически. Да и в какой мере само это вступление (*Moderato*) по своему характеру и содержанию сопоставимо с эпиграфами его философско-трагедийных симфоний? Общее с ними заключается в выражении некоего категорического императива, надличной непреложности. Своеобразие облика — и в незыблемом монументализме, и в иных интонационно-жанровых корнях.

В Пятой, Восьмой, Десятой эпиграфы несут в себе зародыш будущей инструментальной драмы, известный дуализм, зерно внутреннего конфликта: изначальный суровый постулат возбуждает отклик сознания, чувства. Их строительный материал, облик не случайно восходит к музыке Баха, искусству высшей правдиво-философской дисциплины. Эпиграф Двенадцатой, который призван создать образ восставшего народа, опирается на традиции национальные, традиции русского эпического симфонизма. В то же время он связан с группой народно-эпических образов из киномузыки Шостаковича.

Характерна заглавная попевка, чисто песенная, с былинно-архаическим оттенком, — она предвосхищает попевку-зерно во-

кально-симфонической поэмы «Казнь Степана Разина» (произведения, написанного тремя годами позже). Логика развития вступления Двенадцатой как бы противоположна эпиграфам других симфоний: объявленная идея не уходит вглубь сознания, а вновь и вновь подтверждается, вызывая тотчас же реакцию действия (главная партия). Поэтому здесь мы встречаемся не с затухающей динамической кривой, а с бурно нарастающей.

Главная партия — обобщенно-типизированный образ борьбы и преодоления. Обычно — в Пятой, Восьмой, Десятой — образы этого рода как бы вызревают в симфониях Шостаковича в итоге длительной работы мысли, мобилизации душевных сил, подавления рефлексии. Здесь такой образ беспрепятственно возникает из моментального превращения вступительной темы.

110

a) Moderato



Vc., Cb. *ff espr. tenuto*

[Allegro]

Fag. a3



Развитие обеих тем — вступления и главной партии — протекает в одинаковом направлении: в сторону динамического нагнетания, без крутых волновых подъемов и спадов. И это тоже необычно для симфонизма Шостаковича. Но вполне отвечает содержанию, духу обоих образов<sup>21</sup>.

Побочная партия ближе к теме вступления, нежели к главной, благодаря уравновешенности поступи, ритмической плавности и песенности основного ядра. Это по сути своей, как и эпиграф, — образ уверенной в себе, непоколебимо цельной силы, только более светлый, лишенный суровости. Подобно теме радости финала Девятой симфонии Бетховена, он воплощает идею счастья и свободы. Среди его предшественников в филмовой музыке Шостаковича — тема из «Белинского» (пример 111 б).

<sup>21</sup> Если принять во внимание, что тема-эпиграф еще в экспозиции вытесняет и заменяет главную (см. цифру 11 и далее), то при малой мелодической самостоятельности последней возможно трактовать весь начальный раздел (до побочной темы) как единый, построенный в трехчастной форме с разрабочной серединой.

## а) [16] Più mosso

Побочная партия



## б) [Allegro] [15]

«Белинский»



В главной партии сразу же вслед за экспонированием начинается интенсивное вычленение и дробление мотивов, подключение добавочных ритмоинтонаций-стимуляторов (цифры 5, 10 и др.) того типа, какие обильно встречаются в «наступательных» эпизодах фильмовой музыки и которые, как правило, происходят из разработочного размельчания мелодий боевых революционных песен. Побочная партия разворачивается неторопливо, в цепи варьированных проведений, путем последовательного напластования голосов: сперва одни струнные, потом деревянные со светлым, «величальным» мотивом (цифра 18) и так далее, пока на вершине подъема (перед разработкой части) вся тема торжественно не провозглашается трубами и тромбонами. Для всей побочной очень характерна неизменная повторность завершенных мелодических отрезков темы; кратчайшая ячейка — начальный двутакт.

Еще в пределах экспозиции и главная, и побочная партии достигают огромной массивности. Разработка не вносит драматического контраста. Лишь поначалу главная тема становится более колючей, импульсивной, тонально неустойчивой; врывается, чтобы тут же исчезнуть, скачущий мотив, напоминающий о фугато сцены расстрела из Одиннадцатой симфонии (цифра 26), да усиливается участие интонаций-стимуляторов — модификаций мотива «Смело, товарищи, в ногу». В сущности, разработка сонатного аллегро здесь непосредственно подхватывает и продолжает разработку главной партии экспозиции, развиваясь по тому же маршруту и приводя к той же цели: к вступительной теме (цифра 37), а затем и двум проведением побочной партии (цифры 39 и 43). Ресурсы динамизации этих образов к этому моменту уже исчерпаны, и новое, еще более монументальное утверждение темы вступления, отмечающее грань репризы (цифра 44 — тут

окончательно происходит подмена, замещение главной темы), не служит, как обычно в этой точке развития формы, новым и высшим драматургическим этапом, итогом преодоления острых противоречий.

Образно-интонационная близость тем I части, отсутствие контрастного элемента — а потому и ярких драматических кульминаций, — несомненно, расслабляют мускулатуру формы и понижают весомость всей I части в архитектонике цикла. Но, по меткому наблюдению В. Бобровского, в цикле Двенадцатой симфонии доминирует тенденция к одночастности, слиянию разделов и целых частей.

Вторая часть («Разлив») задумчиво-созерцательна, в ней нет внешнего действия, зато гораздо больше действия внутреннего, чем в I части. Это уже не гигантски-обобщенный образ всенародного революционного подъема, увиденный как бы через линзу веков, снимающую все жизненно-бытовые подробности, но образ глубоко сосредоточенного размышления и своего рода интеллектуализированный пейзаж. Картинно-живописные ассоциации, которые возбуждает заголовок части, опираются скорее на традиционную семантику темброинтонаций (пасторальные голоса валторны, флейты, кларнета, тихие гулы литавр), нежели на изобразительность в прямом смысле этого слова.

Почти все мотивные образования «Разлива» произрастают из тематизма I части и скрепляются оstinatным мотивом, интонруемым преимущественно низкими струнными<sup>22</sup>. Кроме того, здесь есть еще некий двучленный микрорефрен: короткий (обычно трехзвучный) мотив струнных *pizzicato* и хоральный мотив-реплика духовых инструментов (обычно меди).

Оstinатный мотив (по своей хмурой выразительности, тембровой окраске, замкнутости основного диапазона интервалом уменьшенной кварты, близкий оstinатным фонам Одиннадцатой симфонии) образуется из слияния самой конфликтной интонации, опеваемой во вступительной и главной темах (там — *a — des*, здесь — *fis — b*), и плавно ниспадающих терций побочной темы I части.

112

55 [Adagio]



<sup>22</sup> Благодаря насаживанию новых мотивов-вариантов на оstinатную тему в медленной части Двенадцатой симфонии возникает отдаленное подобие формы типа пассакалии. Вариационность сочетается здесь со сложной трехчастностью; однако в начальном разделе можно наметить ряд свободных вариаций: 1-я — цифра 56, 2-я — цифра 59, 3-я — цифры 64—65.

В среднем разделе получают новую жизнь — в лирико-пасторальном преломлении — радостные, героико-призывные интонации, которые были обильно растворены в I части, особенно в развитии побочной партии<sup>23</sup>. Основная тема среднего раздела пропизана тихими, светлыми зовами флейты и кларнета, как бы плывущими на мягких, полнозвучных аккордах струнной группы. Свободная переменность метра сообщает ей декламационно-речевой характер. Примечательно, кстати, в плане интонационной преемственности внутри симфонической дилогии, что в трехчетвертных тактах возникает минорная нисходящая дактилическая попевка, типа тех, с какими мы все время встречались в Одиннадцатой:



Незаметность перехода одной части в другую, их перетекаемость в Двенадцатой симфонии выражена гораздо более интенсивно, чем в Одиннадцатой, и опирается не только на систему сквозных арок-рефренов и мелких рефренов локального звучания.

Рефренность сквозная представлена во II части двукратным проведением начального фрагмента побочной партии из I части (три такта до цифры 59 и три такта после цифры 65), — программный смысл этой цитаты, вероятно, заключается в конкретизации объекта раздумий, постоянного присутствия образа восставшего Петрограда в сознании Ленина. Но есть здесь и локальный микрорефрен-заставка — лаконичная фраза струнных *pizzicato*, с которой начинается и которой заканчивается «Разлив», она выкристаллизовалась еще в конце I части. А начало III части, «Авроры», подхватит вместе с оркестровой фактурой конца «Разлива» (струнные на глухом рокотании литавр) самое яркое из тематических образований II части — тему среднего раздела. В темпе *Allegro* в процессе разработочного развития и волнового накопления динамики эта тема перерождается, как бы сбрасывая с себя созерцательность.

<sup>23</sup> Скачущий, тревожный мотив из начала разработки I части (цифра 26) тоже готовит тему середины «Разлива», но с переменной выразительности: опорные малотерцовые его обороты из ударно-энергичных, хорейских превратились в ямбические, он замедлен, освобожден от диссонантной фактуры, вознесся в высокий регистр и т. д.

Материал II части продолжает и продвигает материал I части в ином ключе, III часть тематически полностью зависима от двух предыдущих. Кроме темы из «Разлива», здесь использована — в укрупнении единиц ритма, в тембровом утяжелении (тромбоны, туба, а затем и прочие инструменты) — побочная тема «Революционного Петрограда». После генеральной кульминации (оглушительные «залпы» всей массы ударных, изображающие залпы орудий «Авроры») обе темы контрапунктически объединяются на подходе к финалу.

Главный образ финала, образ «Зари человечества», синтезирован по отношению к основным темам других частей симфонии: эпиграфу, побочной партии I части и теме зовов из «Разлива» и «Авроры». С эпиграфом и побочной партией I части его крепко соединяет общность трихордной повелки и общая интонационная атмосфера. В то же время его фанфарно-торжественный склад, зычные унисоны и переклички групп оркестра очень типичны для ряда фанфарно-величальных тем славления из кинофильмов Шостаковича, созданных на рубеже 50-х годов. Этот образ связан с ними более откровенно и непосредственно, чем побочная партия I части, поскольку лишен разработочно-обновляющего развертывания и более статичен<sup>24</sup>.



няется общий закон темообразования Двенадцатой: ее рисунок очень близок рисунку, возникающему в развертывании остигматической темы струнных в «Разливе» (цифры 58 и 96), собственно мелодически она слабо индивидуализирована.

Цепь варьированных проведений темы счастливого детства захватывает значительное пространство финала, но чем дальше, тем больше ее контуры размываются, а сама она превращается в элемент фона, фактуры, оплетающей то тему-эпиграф симфонии (отчего возникает переливчатая мажоро-минорная переменность), то тему зари. На цифре 112 из слияния темы детства и темы зари образуется некий гибрид, сменяемый самой темой зари (в уменьшении длительностей) и отголосками темы детства.

Еще несколько ступенек подъема — реминисценций эпиграфа, энергичных наступательных мотивов из разработки главной партии I части, темы зари и побочной партии I части — подводят к коде. Это и кода финала (но как долго и помпезно она готовилась, как растянут предыкт к ней!), и общая кода цикла, где, по определению В. Бобровского, все основные темы симфонии «окончательно сплавляются в единый многозвучный хор». Вероятно, художественный эффект воздействия такого многоголосного «хорового апофеоза» был бы намного ярче и острее, если бы темы-образы, здесь участвующие (эпиграф, побочная партия из I части, тема зари и менее важные интонационные элементы, например, мотив-заставка, перешедший во II часть из коды I части), не были столь сильно «отработаны» не только на протяжении предыдущих частей, но и внутри финала, даже в его предкодовом разделе<sup>25</sup>.

В итоге получается, что вся Двенадцатая симфония представляет собой как бы гигантски разросшуюся, гиперболизированную по масштабам трехчастную форму. Контрастным средним разделом, свободно варьирующим и развивающим тематизм I части, служит «Разлив»; III часть — связкой-предыктом, финал — репризой и кодой. Действительно, тенденция к одночастности здесь абсолютно подавляет тенденцию к рельефному обособлению частей и разделов, которая в условиях контрастно-составных форм (как это было в Одиннадцатой) дает необходимый драматургический противовес и эстетически оправдывает монументальность пропорций произведения.

---

<sup>25</sup> В. Бобровский предлагает трактовать всю форму финала как двойные вариации АВА<sub>1</sub>В<sub>1</sub> с кодой, где В и В<sub>1</sub> «сочетают в себе вариационность с широкой тематической разработкой, включающей в себя проведения темы эпиграфа и синтетических тем» [19, 60].

Перейдем теперь к вопросу о музыкально-драматических ситуациях и композиционно-драматургических приемах, воспринятых из киномузыки программной симфонической дилогией.

Естественно, их гораздо больше и они очевиднее обнаруживаются в Одиннадцатой, с ее последовательно сюжетной программностью, событийностью повествования. Здесь перед нами порой прямое использование всесторонне освоенной киномузыкой песенной цитаты вместе с типовой *ситуацией*.

Случай самой открытой связи — III часть Одиннадцатой симфонии, «Вечная память», которая, в сущности, целиком заимствована из фильма «Великий гражданин» (оркестровый эпизод похорон Шахова). В данном случае, правда, быть может, единственном, сохранена и музыкальная форма эпизода — сложная трехчастная.

Ярко кинематографичен в этом смысле и финал Одиннадцатой. Картина восстания конкретизирована именно теми средствами, что и в эпизодах народной демонстрации и сражения на баррикаде из «Возвращения Максима»: там тоже ведущая роль принадлежит песням «Вихри враждебные» и «Смело, товарищи, в ногу», а в напряженное разработочное развитие вклиниваются мотивы других революционных песен. Эта кипящая, бурлящая смесь, этот поток боевых ритмов и призывно-патетических интонаций, великолепно соответствующий стихии борьбы, не мог не воскреснуть в «Набате» Одиннадцатой симфонии.

В Двенадцатой, с ее условно-обобщенной идеей и лексикой, даже сходная, казалось бы, ситуация («Революционный Петроград») не могла быть решена подобным способом; сохранился лишь прием разработочного пагнетания с помощью введения ритмоинтонаций-стимуляторов, песенных «микроцитат». За концепцией Двенадцатой симфонии (в дальней ретроспективе), за крутыми рубежами и витками исторического развития стоит симфония Шостаковича «Посвящение Октябрю» с ее несколько отвлеченно-космическим воплощением освободительного революционного переворота. (Интересно отметить, между прочим, что в Двенадцатой, как и во Второй, палицо реальная одночастность строения.)

Есть указания на то, что план Двенадцатой подвергся кардинальной переработке и первоначальная ее версия была отброшена автором. Версия, которая по картинности и «событийности» была бы сродни той трактовке программности, что избрана в Одиннадцатой симфонии. В 1960 году, выступая в радиожурнале «Музыкальная жизнь Российской Федерации» [117], Шостакович говорил о ней так:

«Из четырех частей симфонии две уже почти завершены... Поскольку замысел у меня достаточно созрел, я позволю себе рассказать о Двенадцатой симфонии, о ее содержании...

Первая часть задумана мною как музыкальный рассказ о приезде В. И. Ленина в Петроград в апреле 1917 года, о его встрече с трудящимися, с рабочим классом Петрограда. Вторая часть отразит исторические события седьмого ноября. Третья часть расскажет о гражданской войне, а четвертая — о победе Великой Октябрьской социалистической революции...»<sup>26</sup>.

Но это была бы совсем другая симфония! Будь она написана, в ней, вероятно, звучали бы подлинные песни той эпохи и нашли бы себе место характернейшие драматические ситуации, почерпнутые в революционной действительности и затем отлившиеся в формах синтетического искусства, начиная от театрализованных массовых действ до кинематографа. В I части — стихийный митинг, многотысячная толпа, ловящая каждое слово оратора-вождя. II часть — штурм Зимнего, ледяная ночь, освещенная пламенем костров и факелов (вспомним «Октябрь» С. Эйзенштейна!).

*Рассказ о гражданской войне?* Не выросла ли из замысла этой неосуществленной третьей части симфоническая поэма «Октябрь», появившаяся на свет в 1967 году, к великой юбилейной дате<sup>27</sup>?

В поэме «Октябрь» ощутимы интонационно-образные переключки с Двенадцатой симфонией (батальные разработочные эпизоды, куда вплетаются размельченные обороты революционных песен; торжественная кода-апофеоз, построенная на слиянии основных тем; тревожный, воинственный бой литавр на переходе от вступления к Allegro; соотношение вступления и главной партии), и с Одиннадцатой (скорбный мотив валторн во вступлении).

---

<sup>26</sup> Композитор добавляет: «...я был среди тех, кто слушал Владимира Ильича на площади перед Финляндским вокзалом в день его приезда в Петроград. И хотя я был тогда очень молод, это навсегда запечатлелось в моей памяти» [117].

<sup>27</sup> Это предположение вольное, оно базируется на специфическом ракурсе замысла и музыкального содержания (не столько Октябрь, сколько гражданская война) и расходится с высказыванием автора, который в одном из своих интервью связывает происхождение поэмы «Октябрь» с посещением Мосфильма, где готовили к повторному выпуску картину «Волочаевские дни»: «Как мне теперь показалось, довольно удачно у меня тогда получилась „Партизанская песня“. Картина напомнила мне ее и совершенно неожиданно прояснила всю будущую поэму. Я сел писать. Главную тему сочинил вновь...» («Правда», 1967, 12 сент.). В другом интервью (для белорусской газеты «Заря») Шостакович говорит, что «долго вынашивал свою новую поэму» («Заря», 1967, 25 авг.)

как бы отталкивающийся от начальной попевки темы «Гой ты, царь наш, батюшка», — см. цифру 1), и даже с Десятой. Зерно темы вступления — и, следовательно, главной темы *Allegro* поэмы — вариант знакомого мотива-монограммы, здесь изложенного как *c — d — es — h — d — c*. А центральный раздел поэмы «Октябрь» основан на интенсивном развитии партизанской песни из музыки Шостаковича к фильму «Волочаевские дни» (1936—1938), песни окрыленной, романтически-приподнятой, родственной многим походным песням, связанным с воспоминанием о былых битвах, какие создавали советские композиторы на всем протяжении 30-х годов (включая знаменитую «От края и до края» из оперы «Тихий Дон» И. Дзержинского), и достойной быть названной среди лучших. Вот и еще одна типизированная, пропущенная сквозь кино и оперу музыкально-драматическая ситуация, не использованная в Двенадцатой...



Хоральный элемент тематического комплекса Дворцовой площади из Одиннадцатой симфонии — дитя более позднего периода, того периода творчества Шостаковича, когда обновляются принципы взаимодействия киномузыки и симфонизма и под влиянием последнего (а также благодаря эволюции эстетики советского кино, происходящих в нем поисков психологизма) язык кинопартитур становится более сложным, тонким, драматургически податливым. Партитура «Гамлета» (1964), например, приближается к трагедийно-философскому симфонизму Шостаковича и конкретными свойствами тематизма (лейттема фильма родственна главной партии I части и Пассакалье Восьмой симфонии), и методом развития: непрерывностью прорастания новых мотивов, остротой метаморфоз, претерпеваемых в процессе эволюции [77].

Образ «каменного безмолвия» перейдет из Одиннадцатой в фильм «Пять дней — пять ночей» (1960), где он будет сопровождать кадры мертвого, разрушенного Дрездена, замеченные снегом руины пышных барочных дворцов — призрак исчезнувшего королевства. Здесь и там главным, остро выразительным приемом служит специфический колорит «пустых», преимущественно бестерцовых аккордов засурдиненных струнных *divisi* или широко раскинутых трельных вертикалей струнных с таинствен-

но-гулкими аккордами арфы и челесты — так он звучит в самом драматургически экспрессивном, значительном своем появлении, в конце II части (цифра 91)<sup>28</sup>. Новое его перевоплощение — тема призрака в фильме «Гамлет». Это опять образ зловещего оцепенения, гнетущий, роковой — в теме призрака добавлен новый существенный штрих, тяжкие шаги медных инструментов в низком регистре — и в то же время торжественно-величавый.

Отчетливая трехслойность тематического комплекса Дворцовой площади в целом отвечает методу, которым в кино достигается эффект *пространственности*, перспективы: методу дифференциации, совмещения и взаимопереходов общего, крупного и среднего планов. Естественной аналогией в музыке служит образно-функциональное расслоение, контрапункт и взаимопереклечение пластов оркестровой ткани.

Хоральная тема Одиннадцатой симфонии создает некий постоянный общий и средний план, пейзажно-изобразительный и в то же время символически-обобщенный. (Характерно, что появления ее каждый раз завершаются *morendo*, изображение как бы расплывается в тумане, уходит от зрителя.) Фанфарный мотив засурдиненной трубы ненадолго вырывается из общего плана в крупный — здесь возможна аналогия с приемом движущейся камеры. Оstinатный мотив литавр — это как бы многозначный закадровый звуковой фон действия, сохраняющийся (в вариантах) и за пределами самого комплекса. Ощущению «стереоскопичности» и огромности образа-символа Дворцовой площади в небольшой степени помогают раздвинутость регистров, пустоты между ними, переключки типа эха и политональные сочетания отдельных тематических элементов.

Принцип «тотальной» многоплановости распространяется на всю I часть Одиннадцатой симфонии. Эпизод В возникает подобно наплыву, флейтовый дуэт заводит свою песню в момент, когда еще не отзвучали «колокольные» октавы арф в низком регистре, под неумолкающий сумрачный бой литавр. Крупный план действия тут как бы переносится в далекую Сибирь: «в кадре» — противники самодержавия, томящиеся на каторге, в ссылке, «закадровый фон» — мотив литавр. Усугубляя впечатление бескрайности горизонтов, звучит переключка засурдиненных труб и тромбонов, интонирующих припев «Слушай!». Следовательно, и здесь налицо трехслойность ткани. Новый наплыв — ремпнiscенция темы Дворцовой площади (цифра 10) — опять-таки включается прямо на замирающую переключку медных.

---

<sup>28</sup> А. Дмитриев указывает на важность применения «полифонии тембров» в создании трагической окраски этого образа [34, 167—168].

Во II части Одиннадцатой симфонии *планы* подолгу не сменяются. Темброфактурное уплотнение ткани, основанной на варьированном, но едином тематизме, здесь нередко дает эффект, родственный эффекту кинокамеры, наезжающей на зрителя: изображение в кадре неуклонно растет, близится. Такая «динамическая статика» или «статическая динамика» хорошо знакома кинематографу, особенно стереокино.

Интересно, что в коде II части Одиннадцатой симфонии как бы усиливаются тенденции к той многоплановости, присущей комплексу Дворцовой площади, которая компенсирует преобладающую одноплановость II части. Фанфары труб уже не повисают в пустоте, над приглушенным тремоло литавр, как в I части, но сопровождаются тянущимися аккордами хора струнных, арфы и челесты, сюда вплетается и мелодия песни «Слушай!».

*Наплыв?* Да, конечно, все возвращения образа Дворцовой площади по способу своего введения могут быть в какой-то степени приравнены к наплывам, а более условно — и вторжение возгласа «Обнажите головы!» в III части или темы «Гой ты, царь наш, батюшка» в финале. Но этот термин в общем мало что объясняет, лишь акцентируя изобразительность, ассоциативную конкретность музыки и наложение-вытеснение одним образом другого, как бы существующего в иной временной (и пространственной) плоскости. Важнее другое. Неумолимая повторность комплекса Дворцовой площади создает монотонный, замедленный *монтажный* ритм, движение по замкнутому кругу. Использование такого чисто статического кадра-символа в качестве рефрена повествования тоже характерно для кино. И образ державного Петербурга, каменной громады, был одним из широко распространенных образов-рефренов во многих советских историко-революционных фильмах еще в 20-е годы («Октябрь» Эйзенштейна, «Конец Санкт-Петербурга» В. Пудовкина).

Другой рефрен симфонии — «Обнажите головы!» — неотделим от моментов открытого действия. В сцене шествия это некий *голос за кадром*. Его проведения каждый раз сказываются на драматической ситуации, то сдерживая движение потока, то, наоборот, возбуждая новую вспышку энергии (цифра 54). На кульминации сцены расстрела это скорее наплыв, поскольку от его вторжения здесь возникает острейшая двуплановость, и он как бы «показывается в самом кадре».

Тема «Гой ты, царь наш, батюшка» — носительница действия трагически-обреченного, которому в финале противопоставляется действие революционно-активное. Очень характерно поэтому общее учащение монтажного ритма, организация финала симфонии путем быстрой смены различных кадров. Такой лихо-

рабочий монтажный ритм, то выхватывающий крупным планом одно лицо, одну фигуру или небольшую группу людей, то дающий панорамированное изображение, часто встречается в эпизодах уличных боев и демонстраций из историко-революционных фильмов с музыкой Шостаковича (сошлемся хотя бы на трилогию о Максиме). И это, вероятно, могло подсказать композитору соответствующее композиционно-адекватное музыкальное решение.

В Двенадцатой симфонии композитор тоже щедро пользуется техникой монтажного ритма — в разработочных участках I части, начиная с развития главной партии в экспозиции. Отдельные мотивы здесь менее яркие, образу разбушевавшегося людского потока как бы недостает индивидуализированных фигур, лапидарных деталей крупного плана. Впрочем, коэффициент конкретности, изобразительности в Двенадцатой намного ниже, чем в Одиннадцатой, потому и влияние киноприемов в ней гораздо слабее и, наоборот, сильнее действие чисто инструментальных закономерностей, традиционных форм. Эффект *звучащей перспективы* присутствует лишь во II части Двенадцатой симфонии. Он также осуществляется темброво-функциональным расслоением ткани, но здесь нет распахнутости регистров, над этим пейзажем будто нависли низкие, давящие тучи. Полифонические сочетания, которых так много в финале Двенадцатой, обусловлены задачами собственно музыкально-конструктивными, ролью финала как коды-репризы цикла.

Несопоставимы с приемом наплыва также и реминисценции двух сквозных тем цикла Двенадцатой — эпитафия и побочной партии I части, — поскольку наплыв подразумевает внезапный сдвиг во времени и пространстве, а в драматургии Двенадцатой нет контрастно-несовместимых плоскостей. Есть — и это, пожалуй, самый явный след композиционных принципов кино — резкие *монтажные стыки*, внезапные смены фони́зма, порою и срывы динамики, фиксирующие все важнейшие грани, цезуры музыкальной формы.

Роль некоего конденсатора внутреннего напряжения в эти моменты всегда принимают на себя ударные инструменты. Так обставлены и переход от вступления к главной партии I части, когда tutti сразу снимается и на авансцену выступает грохочущая масса ударных, и переход к разработке, и появление побочной партии (особенно в репризе) I части. В финале так обставлен переход к коде. Тут сопоставляется максимальная физическая сила звучания — *ffff* — с *pianissimo*, а промежуточным звеном, размером в один такт, служит решительная квартовая реплика ли-тавр.

Можно сказать, что именно активность ударных определяет черты изобразительности в партитуре Двенадцатой симфонии и в то же время связывает Двенадцатую с Одиннадцатой общностью «тембровой атмосферы» (В. Бобровский). Нельзя не вспомнить при этом, что ударные инструменты получают важнейшие и разнообразнейшие функции в фонограмме звукового кинематографа: от чисто изобразительных (иллюстрирование экранного действия шумами реальной жизни) до комплексных, сложно-перекрестных и, наконец, чисто эмоционально-психологических, с особым успехом выражая состояния тревожного ожидания, предчувствия близящейся опасности или наступление момента катастрофы<sup>29</sup>.

Можно предположить, что отработка и дифференциация выразительных возможностей ударных в современной музыке происходит не без влияния кино. И если кинематографические звуко-символы недобрых предчувствий, потаенного присутствия некой гнетущей мысли в сознании героев часто воплощаются посредством остинато ударных (такие остинато обычно контрапунктируют остальным элементам ткани эпизода, зрительным и речевым, подобно тому как контрапунктирует другим пластам музыкальной ткани бой литавр в I части Одиннадцатой симфонии), то для моментов острейшего драматического перелома весьма характерно обыгрывание эффекта *настороженной тишины*, молчания, общей паузы перед взрывом звучности или после такого взрыва, причем ударные и здесь выдвигаются на авансцену. Подобные эффекты мы и раньше встречали у Шостаковича, так поданы, например, все драматургически-рубежные появления темы-эпиграфа в Восьмой симфонии и переход от Токкаты к Пассакалье.

Композиционные цезуры Одиннадцатой симфонии менее обнажены и не столь однотипны, как в Двенадцатой. Прием, близкий переходам к главной партии и разработке в I части Двенадцатой, в Одиннадцатой мы находим лишь во II части, на срыве кульминации сцены расстрела: вторжение темы «Обнажите головы!», динамически самое мощное и драматургически решающее, отделено от тихого, оцепенелого *Adagio* (коды) фрагментом, который интонируется одними ударными *fortissimo*. Но и это фрагмент тематически содержательный: у литавр звучит заглавная попевка фуги расстрела. И еще: внутреннее, подспудное нагне-

<sup>29</sup> Великолепный и ставший уже хрестоматийным пример — эпизод испанской атаки в фильме «Чапаев» (режиссеры Г. и С. Васильевы, композитор Г. Попов): он идет на нарастающей дробь барабанов, обрывающейся напряженной паузой, молчанием, которое сменяется «шквальным» *tutti* оркестра, соответствующим звукозрительной кульминации фильма.

тание динамики в конце сцены шествия, перед вторжением комплекса Дворцовой площади передано средствами, близкими к моментам перехода от I ко II и от II к III части Двенадцатой симфонии, — приглушенной ритмической пульсацией ударных, настороженным *pizzicato* струнных. В многоплановой драматургии Одиннадцатой смена кадров чаще происходит с сохранением одного из планов либо закадрового фона действия. Отсюда — и большая, чем в Двенадцатой, вопреки большей разнохарактерности музыкального материала, гибкость ее композиции.

Киномузыка нередко использовала формы инструментально-симфонической музыки, тем самым содействуя новому — действительному и зрительно-пластическому — осознанию их закономерностей и возможностей.

Так, кино сделало особенно очевидной способность фуги (и фугато) к запечатлению образов раскованной энергии, лавинного движения, огромных людских масс. Стихийные фугато из Второй симфонии Шостаковича и разработки I части Четвертой симфонии имеют своих аналогов в фугированных эпизодах, написанных к фильму «Златые горы» (стачка) и к трилогии о Максиме. Их потомок — фугато сцены расстрела из Одиннадцатой симфонии, впитывающее в себя, кроме того, признаки марша, типичные для «батальных» разработок.

Форма вариаций и разные виды репризных форм, включая рондо, в кино чаще всего свободно модифицируются, «раздвигаются» либо «разбиваются» на отдельные фрагменты<sup>30</sup>. Но вариационность (и рондообразность), взятые в широком смысле, как общие структурные принципы, глубинно соприкасаются с принципами организации кинофильма. Вспомним, что Эйзенштейн (в «Неравнодушной природе»), говоря о музыкальной композиции фильма (и подразумевая под этим, разумеется, отнюдь не собственно музыку!), определяет ее как соотношение и сплетение различных тем и мотивов, их повторяемость в новой смысловой и эмоциональной окраске, в новых вариациях.

Нельзя ли сопоставить это с засильем вариационности и варьированных рефренов в программной, стремящейся к действительной наглядности киноповествования Одиннадцатой симфонии?

<sup>30</sup> Можно, впрочем, привести примеры целенаправленного применения строгих вариаций и рондо. Фильм «Расёмон» Кurosавы, где упорное звучание равелевского «Болеро» под разные версии одного и того же события, излагаемые его участниками и свидетелями, является важным, несущим компонентом выразительности. Этико-философская идея фильма «Голый остров» воплощается постоянной музыкальной темой, рефренной по значению в конструкции фильма в целом.

Полирефренность, всевозможные реминисценции-наплывы и контрастные наложения при тонкой драматургической отзывчивости основных тематических элементов — свидетельство синтеза достижений чистого симфонизма (в том числе психологического симфонизма самого Шостаковича) с достижениями музыки прикладной, то есть прежде всего киномузыки и киноискусства как такового. Разумеется, в Одиннадцатой можно обнаружить и связи с музыкальным театром, черты оперности, особенно в массовой народной «хоровой» сцене — сцене шествия. Но театральность в широком смысле слова присуща всем симфониям Шостаковича, а кинематографичность, как мы старались показать, в программной диалогии выражена сильнее, чем где бы то ни было.

Есть, однако, у Одиннадцатой симфонии и другие прародители в советском искусстве первых послереволюционных лет. Логика смены картин, выбор драматических ситуаций и музыкального материала удивительно напоминает о... театрализованном действе под названием «Кровавое воскресенье», состоявшемся 22 января 1920 года в Петроградском Народном доме и действе «Девятое января» в студии Политпросвета в 1922 году.

Подобных действ, посвященных событиям 1905 года, было немало, и они имели приблизительно одинаковую канву: в центре неизменно стояла картина шествия к царскому дворцу, которая завершалась кавалерийской атакой и сценой расстрела народной демонстрации. В инсценировке студии Политпросвета этой картине предшествовал пролог, изображавший декабрьское восстание 1825 года, то есть события на Сенатской и Дворцовой площадях. В инсценировке Петроградского Народного дома после сцены расстрела следовала сцена похорон, где хор пел «Вы жертвою пали», а затем сцена ссылки: политзаключенные идут, гремя цепями, с пением популярнейших песен каторжан<sup>31</sup>. Заканчивались действия картиной восстания — тут обязательно звучала «Варшавянка», а иногда и многие другие революционные рабочие песни, чаще всего «Смело, товарищи, в ногу», «Интернационал».

Человек тонкого, взыскательного вкуса и высокой культуры, режиссер и критик А. Пиотровский пишет о сильнейшем, неотвратимом впечатлении, которое производило такое вот нехитрое в театрально-художественном смысле зрелище [81]. Трудно предположить, чтобы остро восприимчивый юноша Шостакович остался

---

<sup>31</sup> Заметим попутно, что огромная популярность песни «Вы жертвою пали» сказалась в свое время на многих советских симфонических произведениях, но, как правило, использовались лишь ее отдельные интонации, чаще только первая фраза (например, в конце I части Четвертой симфонии В. Шебалина, 1935).

глух к этим впечатлениям, чтобы они миновали его или стерлись в его сознании и чтобы созвучие программной концепции Одиннадцатой с содержанием и строем театрализованных массовых действий первых послереволюционных лет было плодом простого совпадения! Ведь в Одиннадцатой при тождестве всех основных «сцен» и музыкального материала, их оформляющего, только как бы изменен порядок появления образа ссылки: песни каторжан звучат не после расстрела и похорон, а в прологе произведения.

Проблема особенностей формообразования и музыкально-драматургических приемов Одиннадцатой и Двепяцатой симфоний, обусловленных кинематографическим преломлением программного замысла, могла бы сделаться предметом специального исследования — исследования на стыке двух искусств. Исчерпывающе охватить ее трудно, тем более что методология для систематизированного исследования подобного рода еще не выработана. И здесь была предпринята лишь попытка рассмотреть симфоническую дилогию Шостаковича (используя наблюдения, накопленные в трудах ряда советских музыковедов) под этим новым углом зрения, чтобы полнее раскрыть ее композиционно-стилистическое своеобразие.

## **ВОКАЛЬНЫЕ СИМФОНИИ**

Когда молодой Шостакович больше тридцати лет тому назад захотел сделать симфонию носителем актуальной публицистической тематики, трактуемой им тогда в духе эстетики 20-х годов, это — тоже в духе эстетического радикализма эпохи — привело к полной ломке конструкции и жанровых признаков симфонии. Как известно, он был тогда не одинок в своих экспериментах, и само направление эксперимента не было случайным. Новое революционное содержание входило в музыку через жанры смешанного, синтетического типа, начиная с полусамодельных, как мы выразились бы сегодня, театрализованных массовых праздничных действ.

Советский вокальный симфонизм ранней поры, помимо чисто локальных воздействий среды, общественного быта, имел за собой опыт многих великих предшественников-новаторов, включая Бетховена, Берлиоза, Малера. Но «синтетические» искания 20-х годов довольно быстро растеряли свой боевой пыл, их плоды либо были отринуты в качестве формалистических крайностей и временно забыты (как Вторая и Третья симфонии Шостаковича), либо уцелели только на страницах учебников, как хрестоматийные примеры («Траурная ода» А. Крейна, «Героический монумент» М. Гнесина, «Вышка Октября» Б. Яворского и др.), либо, наконец, остались одинокими образцами художественной удачи (как Шестая симфония Мясковского).

30-е годы вернулись в основном к размежеванию жанров симфонии и оратории-кантаты. Особый подъем испытывает в этот период чистая симфония. Не примечательно ли, что такой блистательный, гениальный образец вокально-симфонической публици-

стики, как прокофьевская кантата «К 20-летию Октября» (по сути дела, совершенно не укладывающаяся в рамки кантаты!) тридцать лет дожидалась исполнения и признания? Пусть главной причиной тому был необычный, ошарашивающе смелый выбор текстов, — необычной и нелогичной неизбежно должна была восприниматься и драматургия произведения, музыкальная и сценарная. Прокофьев опередил время. И его кантата оказалась удивительно свежей, «сегодняшней» в 60-е годы, в условиях ренессанса смешанных вокально-симфонических жанров и форм. в условиях повышенного интереса к использованию приемов драматического театра и кинематографа (вспомним прием паложения «транслированной» речи, живой ленинской речи, записанной на пленку, на массовую инструментально-хоровую картину, развивающуюся в бурном потоке контрастных кадров, сменяющихся планов).

На рубеже 60-х годов оратория, кантата и промежуточные жанры несколько оттесняют чистую симфонию, частично переходящую на рельсы камерности — камерная ветвь возникает и в хоровой музыке — или смыкающуюся с инструментальным концертом<sup>1</sup>. Более того, они распространяют свое влияние в сферы самой симфонии, оперы и музыкального театра в целом. Огромный урожай ораторий и кантат конца 40-х — начала 50-х годов — явление качественно иного порядка, он был взращен в значительной мере искусственно, втиснут в жестко детерминированные формы, образные схемы. Новая волна развития вокально-симфонических жанров характеризуется именно тенденцией к раскрепощению от жанровой, конструктивной, образно-драматургической унификации, к максимальному расширению диапазона выразительных средств. (И конечно, как и в современном драматическом театре, при этом происходит воскрешение и переосмысление некоторых приемов, найденных в 20-е годы.) Началом этой новой волны в советской музыке можно считать возникновение ораторий Свиридова — «Поэмы памяти Сергея Есенина» (1956) и «Патетической»

---

<sup>1</sup> Сейчас констатация этого факта уже не звучит вызывающе, не связывается с умалением художественных возможностей симфонии, как лет десять тому назад, когда вокруг статьи М. Элик [119], написанной с прямолинейно-«антисимфонистских» позиций, развернулась горячая дискуссия. Достаточно напомнить, что ради симфонии вокальной, симфонии-оратории (или камерной симфонии типа сюиты или *concerto grosso*) большую чисто инструментальную симфонию покидают многие ее прежние адепты, что вокально-симфонические жанры приобретают заметное, а то и ведущее положение в творчестве многих композиторов среднего и молодого поколения. Кстати, параллельные процессы протекают и в зарубежном искусстве, причем чаще всего именно в синтетических жанрах рождаются произведения наиболее реалистического, позитивного содержания, наиболее демократичные по языку.

(1959) на стихи Маяковского — ораторий, которые по складу мелоса, приоритету вокального тематизма и отвечающих ему принципов формообразования можно назвать песенными. Интересное совпадение: как раз в это время Шостакович создает свою Одиннадцатую — по музыкальному материалу в буквальном значении термина «песенную» — симфонию. Следующей крупной поворотной вехой вокального симфонизма будет Тринадцатая симфония Шостаковича (1962), а за ней — поэма «Казнь Степана Разина» (1964).

Возврат Шостаковича к синтетическому жанру заставляет еще раз вспомнить о Второй и Третьей симфониях. Можно ли считать, что они хотя бы косвенно в каком-либо отношении подготовили Тринадцатую? По сути дела, известная перекличка обнаруживается преимущественно в стилистике хоровой партии: декламационно-речитативные обороты (сочетаемые с оборотами в духе революционной песни), хоровое скандирование кульминационных фраз текста, нарочитая диатоничность, тональная устойчивость (редкие вообще в музыке Шостаковича тех лет!), простота изложения, резко противостоящие преобладанию сложной линейно-полифонической фактуры и политональности либо атональности (во Второй симфонии) инструментальных разделов. Такой контраст в сильно смягченном виде присутствует и в Тринадцатой симфонии. Разделы инструментальные во Второй и Третьей симфониях готовят интонации ораторских митинговых возгласов, общую атмосферу *массовости*, черты живописно-театральной изобразительности, пространственные эффекты звучания оркестра — то есть моменты, вошедшие в словарь непрограммных симфоний Шостаковича еще с его Первой и только укрупненные потом (в симфониях программных) в своей образно-драматургической значимости.

Основные же конструктивные принципы Тринадцатой и ранних одночастных симфоний несопоставимы. Применительно ко Второй и Третьей вообще не может идти речь о синтезе, о взаимодействии вокального и оркестрового начал, поскольку инструментальный и хоровой разделы композиционно и тематически обособлены, хор вступает лишь под занавес, со своего рода одой-апофеозом, где оркестр сразу становится скромным аккомпаниатором. Поэтому Тринадцатая должна быть рассматриваема как совершенно самостоятельный этап творчества Шостаковича, мало чем обязанный его ранним опытам, взятым как художественная

данность, но связанный и с ними, как звеном в общей эволюции его симфонизма, и с чистыми симфониями-драмами, и с некоторыми общими тенденциями советского искусства начала 60-х годов.

Каковы источники драматургических принципов Тринадцатой, лежащие за пределами чистого симфонизма? Влияние кино и киномузыки уже не служит в ней определяющим, как в Одиннадцатой и Двенадцатой. Более всего она соприкасается с жанром оратории в ее современном обличье<sup>2</sup>.

Тринадцатую (как, впрочем, и «Патетическую» Свиридова) можно в какой-то степени назвать музыкальным действием, преломляющим традиции народных театрализованных действий, мистерий, народного балагана и райка.

Но своеобразная *ораториальность* является одной из характерных тенденций современного драматического театра, который вообще активно пробует различные новые способы введения музыки в спектакль.

Ораториальность эта выражается и в кульминационном положении хоровых эпизодов, их эмоционально-смысловой нагрузке — действие в эти моменты останавливается, уходит «вовнутрь», его несет и поднимает до большого художественного обобщения музыки, — и в принципах строения самой пьесы, спектакля<sup>3</sup>. Планы конкретно-действенный и обобщенный поэтически-условный могут пересекаться — сразу, внезапными сдвигами либо контрапункти-

---

<sup>2</sup> Сошлемся на характеристику «Патетической оратории» Г. Свиридова в V томе «Истории музыки народов СССР» (М., 1974; автор главы — Г. Головинский). Почти все важнейшие ее моменты можно отнести и к Тринадцатой симфонии: гибкий обмен функциями между хором и солистом; мгновенное переключение рассказа, эпического повествования — в непосредственный показ события с персонафикацией героя; сплав напевности и декламационности в вокальной партии, стремление к лапидарности мелодики; широкое использование «колокольности» не только как тембровой краски, но как лейт-тембра, лейтобраза и т. д., и т. п. Наконец, сходна необычайная приподнятость центральных лирических образов: Родина-мать, любимая земля — в «Патетической». Женщина-мать, сердце и совесть Родины — в Тринадцатой.

<sup>3</sup> Показательные примеры — «Мать», «Что делать?» и «А зори здесь тихие» в постановке Ю. Любимова, «Народовольцы» — в постановке О. Ефремова (в театре «Современник»). К ним можно добавить немало примеров из практики зарубежного театра. Н. Охлопков считал «назревшей необходимостью» возрождение принципов спектаклей — массовых действий [80]. Ю. Завадский пишет: «Мне кажется, что водораздел между драмой и музыкой будет в дальнейшем утончаться, интенсивнее пойдет их взаимопроникновение, и, наконец, где-то на стыке оперы, оперетты и драмы родится совсем новый жанр» [48]. Ну как тут не вспомнить о лозунге «музыкализации драматического спектакля», брошенном Мейерхольдом в середине 20-х годов, о призывах В. Асафьева, П. Соллертинского на этой основе создать новый музыкальный театр и новый симфонизм!

ческим наложением, объединением (тут, конечно, мы имеем дело с повсюду проникающим влиянием эстетики и техники кино). Отдельный персонаж, как и в оратории, по ходу развития становится носителем и лирического самовыражения, и речи от автора, объективированного комментария; масса — и толпой, группой людей, живущих в конкретной локально-исторической обстановке, и хором наподобие хора античной трагедии, голосом судьбы, времени, этоса.

Опере и прежде не была чужда ораториальность, периодически укреплявшаяся в ней в связи с выдвижением эпического и эпико-героического жанров. Но в советской опере такие приемы, сегодня вполне обычные и для оратории-кантаты, и для вокальной симфонии, как свободное переключение планов, введение комментария, фигуры чтеца-рассказчика, встречаются еще изредка, и не случайно такие оперы легче находят себе приют на концертной эстраде, чем на подмостках наших музыкальных театров. Не способствовало ли затяжное равнение оперы на академизм (пусть чуть «омоложенный»), который неизбежно влечет за собой прокрустово ложе постановочно-исполнительских решений, устремлению композиторов с театральным складом дарования в вокально-симфонические жанры нового типа? В них привольнее, они не подвержены давлению канонов, «кулишарных» (любимое бранное словцо Брехта в адрес оперы) вкусов<sup>4</sup>. Они больше, прямее, непосредственнее откликаются на острую потребность времени в сочетании лирического и монументального, философского и гражданского.

Еще одна существенная предпосылка развития вокального симфонизма — колоссально возросшая роль поэзии, звучащего слова как фактора общественной жизни, фактора формирования и воспитания личности, помогающего ей осознать себя и свои отношения с окружающим миром, рупора самых волнующих проблем. Процесс этот выражается в различных формах. О нем очень наглядно свидетельствует и распространение непрофессиональной так называемой гитарной песни (исполняемой ее создателями, поэтами-певцами), где главенствующим началом служит слово, а музыка лишь фоном, эмоциональным резонатором, и популярность спектаклей нового типа — литературно-поэтических композиций, в которых актеры не столько играют, сколько читают стихи или прозу.

---

<sup>4</sup> Не приема оперы и «оперности», которая была для него синонимом буржуазности в искусстве, Брехт «склонялся в сторону осовремененной мистерии, сценической оратории или просто драматической пьесы с отдельными музыкальными номерами» [57].

## Тринадцатая симфония

В Тринадцатой симфонии я поставил проблему гражданской, именно гражданской нравственности.

Д. Шостакович

Тринадцатая симфония эстетически сродни жанру притчи. Основные свойства этого древнейшего жанра — общедоступность формы, четкость морального вывода-поучения, традиционная обжитость метафоры, семантическая многозначность деталей, по видимости бытовых, а по сути условно-обобщенных, скрывающих за собой большие истины жизни. Притча — в широком смысле слова — привлекает многих современных художников (вспомним того же Брехта или, например, Орфа!) и получает новую жизнь в искусстве, особенно литературе и драматургии, и особенно там, где публицистическая проповедь направлена на утверждение этических законов, на разоблачение нравственных болезней времени. И Тринадцатая — прежде всего симфония-проповедь.

Она говорит о мерзостях расизма, его постыдных и кровавых деяниях, провозглашая идею интернационального братства. О юморе — извечном носителе нравственной свободы, оптимизма народа в его извечной борьбе с деспотической властью. О великой душевной силе и красоте русской женщины. Об унижительном наследии прошлого — страхах, отравлявших и уродовавших сознание людей. О вреде мелочной, убогой философии прислужнического карьеризма и конечной «выгодности» бескорыстного служения истине в науке и искусстве...

Все это высказано в тексте симфонии, и без текста, одной музыкой высказано быть не могло. Но музыка не «вторит» тексту, она многое договаривает, а порой и как бы расходится с ним. И это было неизбежным. В стихах Е. Евтушенко причудливо соседствуют, иногда буквально в пределах одной и той же строфы, и строки высокого, искреннего пафоса, поэтической очищенности — и строки неряшливые, наспех слепленные; и пронзительные, лаконично-сгущенные образы — и риторическое многословие<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> С прозаизмами и «бытовизмами» Евтушенко Шостаковичу, вероятно, было нетрудно примириться: он, подобно Мусоргскому, даже любит их (вспомним либретто его опер, камерные вокальные произведения на нарочито сниженные тексты — письма из почты журнала «Крокодил», сатиры Сани Черного).

Можно, конечно, упрекнуть Шостаковича в том, что он не устранил очевидный шлак из стихов Евтушенко, не пошел на радикальные сокращения текста. Сделал ли он так по скромной уважительности к труду талантливого молодого поэта или из-за публицистической ценности главных мыслей и образов, настолько важных и созвучных его собственным мыслям, что мелкие убытки текста не имели для него особого значения? Для «проповеди на площади» не обязательна тонкая, ювелирная художественная отделка, обязательна лишь броскость аргументации, заразительность общей идеи да громкий, зычный голос оратора, хорошая дикция. Броскости содержания и громкого голоса поэзии Евтушенко не занимать, дикции с успехом помогает декламационность мелодики вокальной партии. Музыка помогает и заразительности речи, обогащает доказательство идеи новыми аргументами, эмоционально-психологическими и картинно-изобразительными [78].

И все-таки... все-таки кое-где музыка вынуждена напрягать все усилия, чтобы приподнять текст, и это ей не везде удастся. Композитор стремится как можно лучше донести слово, а слово-то поразительно неоднородно по качеству. Полный синтез, равноправный союз возникает в самых драматически напряженных, глубоких, прочувствованных эпизодах (их немало в I части, «Бабьем яре», и III части, «В магазине», есть они и в «Страхах») или ярко-остроумных, хлестких (какими изобилуют «Юмор» и «Карьера» — II и V части). Порою же возникает некий контрапункт, противостояние, музыка и текст будто говорят о разном. Музыка III части рисует возвышенный, иконописно прекрасный лик женщины-матери и продолжает его рисовать, когда в тексте «пахнет луком, огурцами, пахнет соусом „Кабуль“», когда автор-рассказчик жалуется: «зйбну долго, в кассу стоя», — и сообщает: «в карман пельмени сунув, я смотрю, суров и тих»... Характерно, что патетическая кульминация III части падает на провозглашение довольно плоской морально-бытовой сентенции: «Их обсчитывать постыдно, их обвешивать грешно», — лозунг, который диссоциирует с драматическим подъемом музыки этого фрагмента и общим для всей части духом проникновенной лирико-философской созерцательности.

Потому полифония вокально-текстового и оркестрового пластов, определяющая форму и образно-стилистический строй Тринадцатой симфонии, вытекает не только из природы жанра, но в какой-то степени и из раздвоения и противоборства этих пластов.

В вокальной партии Тринадцатой симфонии, соответственно куплетно-строфическому строению текста, преобладает свободная

куплетная вариантность; в оркестровой партии, наряду с отражением влияния куплетности, рождаются закономерности иного, более высокого порядка — рондообразные и рондо-сонатные.

Вокальный тематизм этой симфонии беднее оркестрового и, почти как правило, основывается на вариантном развитии интонаций, в более рельефном и сгущенном виде содержащихся в оркестровых рефренах и интермедиях. Преобладает в вокальной партии начало декламационное. Синтаксические и смысловые цезуры стиха прямо задают интонационно-ритмическую организацию фраз. Текст здесь скорее произносится, чем выпевается, и произносится с учетом сурового, мужественного, несколько грузного звучания хора басов; ведь партия солиста не индивидуализирована, не обособлена тематически. Распевания отдельных слов и слогов, расширения интервального диапазона мелодии вводятся очень экономно и обычно связаны с эмоциональными и смысловыми акцентами. Совершенно очевидно, что особенности эти проистекают из публицистического характера текста и общего замысла, идеи и жанрового облика произведения.

При рассмотрении формы частей Тринадцатой симфонии неизбежно возникает необходимость в двойном, параллельном анализе вокального и инструментального пластов, попытки выразить эти формы в единых лаконичных схемах наталкиваются на ряд трудностей. Легче всего поддаются целостному схематическому выражению I, III и V части цикла, особенно крайние, наиболее строго симметричные, четкие по композиционному распределению вокальных и инструментальных разделов и по тональному плану.

Форма I части может быть трактована как рондо с тремя контрастными эпизодами ( $R_1 - A - B - R_2 - C - R_3$ ), где рефрен — образ Бабьего яра, своеобразный реквием, а три эпизода — три остро драматичных, действенных сцены («Мне кажется, что Дрейфус — это я»; «Мне кажется, я мальчик в Белостоке»; «Мне кажется, я — это Анна Франк» — островок лирики, робкий луч света, гаснущий под натиском тьмы).

Но при ясности основных граней формы, определяемых контрастным чередованием образов в словесном повествовании, тут лицо и крутые переломы, рубежи внутри разделов, малохарактерные для рондообразности.

Так, в условиях относительно единообразного по оркестровой фактуре и темпу второго эпизода в вокальной партии сталкиваются мелодия-стон и пьяная, разухабистая песня, в заключительном

отыгрыше которой слышатся гротескно изуродованные интонации народной плясовой песни «Ах вы сени мои, сени».

Многосоставен сам рефрен — тематический комплекс Бабьего яра. С подобным явлением мы уже встречались в Одиннадцатой симфонии (комплекс Дворцовой площади). Однако здесь присутствует фактор дополнительного усложнения: в область рефрена, помимо инструментального комплекса (к составу которого мы еще вернемся), включаются и примыкающие к нему вокальные строфы. Будучи интонационно зависимыми от инструментального комплекса, они в то же время частично самостоятельны и вариантно изменчивы. Если со вступлением голоса оркестр отступает на роль спутника, то и тогда в нем не прекращается прорастание новых ритмо- и темброинтонаций, элементов фактуры и гармонических оборотов, которое особенно активизируется в заключительном проведении рефрена. В среднее проведение рефрена резким наплывом врывается реминисценция из второго эпизода, навеянная упоминанием о черносотенцах в тексте. Внутри третьего, лирического, эпизода происходит вторжение грубой, беспощадно-агрессивной силы (воплощаемое гротескно искаженной реминисценцией одной из тем комплекса Бабьего яра).

Эпизоды неодинаковы и по протяженности, и по образно-драматургической весомости, по способам их введения. Второй и третий широко развернуты и рельефно обособлены — сменой темпа, тональности, типа мелодического движения, а второй (В) предварен небольшой оркестровой заставкой, портретной характеристикой героя, беспомощного мальчика (жалобные вздохи-стоны сначала деревянных духовых, а потом скрипок). Первый эпизод сравнительно краток (всего 22 такта), непосредственно, без какой-либо цезуры сомкнут с развитием рефрена, и отличающие его особенности ритма, гармонии, оркестровой фактуры и тембровых красок — ползучие, угрожающие наступательные хроматические ходы, рыкание медных инструментов, ритмические фигурки-втаптывания — раскрываются постепенно, к концу эпизода. В сущности, его выделение как конструктивно равноправного двум другим эпизодам несколько условно.

Условно и включение в зону рефрена вокальных строф, поскольку в смысле чисто музыкально-композиционном, если отрешиться от новых образных импульсов, задаваемых содержанием текста (и реализуемых, скажем, в оркестровой интермедии — прорыве среднего проведения рефрена), они могут быть трактованы как разделы дополнения, разделы развивающие либо связующие, промежуточные, обладающие относительной автономией.

Отчетливости рондообразной формы V части («Карьера») содействует размежевание оркестрового рефрена и вокальных эпизо-

дов, подчеркнутое тональным планом и размежеванием тематического материала<sup>6</sup>. Но строение рефрена опять-таки сложно, при этом если мера его сложности убывает от первого до последнего проведения, то в эпизодах происходит обратный процесс: второй эпизод заключает в себе большое оркестровое фугато и уподобляется разработке. К тому же здесь, помимо главного рефрена, есть вспомогательный оркестровый рефрен, он же — связующий эпизод, «микроэпизод», вторгающийся во второй, разработочный, «макро-эпизод» после фугато.

Намного труднее поддается укладыванию в единую схему форма II части, «Юмора». В целом она тоже рондообразна, хотя оркестровая партия содержит признаки сонатных и рондо-сонатных закономерностей. Однако тематический материал обоих пластов, оркестрового и вокального (а особенно — оркестрового), находится в постоянном, непрекращающемся движении. Куплеты то объединяются по несколько вместе, то один куплет рассекается пополам оркестровой интермедией, полной сменой тематизма. Двенадцать строф-куплетов раздвинуты пятью инструментальными интермедиями, не считая кратких отыгрышей-обрамлений и реприз материала общего оркестрового вступления части.

Острота реакции музыки (и особенно — оркестровой партии) на текст в «Юморе» еще заметнее, чем в I части. Это и естественно, поскольку там повествование-размышление прерывалось сценами воображаемого действия, прямая авторская речь четко отделялась от моментов самоотождествления с конкретными героями-персонажами, высвеченными крупным планом. Во II части герой повествования один, мужественный человек — Юмор (автор-рассказчик на сей раз как бы уходит за кулисы — единственный раз на протяжении пяти частей симфонии), но описание его проделок и перевоплощений разворачивается непрерывно, оно, как мозаичное изображение, складывается из разноцветных кусочков, иногда совсем мелких. И возбудителем новых образов-интонаций в оркестре, по ходу строф-куплетов и в интермедиях, часто служит одно ударное, ключевое слово, завершающее строфу, или несколько таких слов, короткая фраза.

Так, в третьем куплете последнее слово «шутками» вызывает новый, глумливый и кривляющийся мотивчик (такты 7—10 после цифры 40). Фраза «А юмор показывал кукиш» — игривую вальсовую интермедию, где главенствует солирующая скрипка, как бы

<sup>6</sup> Предельно упрощая, можно изобразить ее так:

A — B — A<sub>1</sub> — C — A  
B-dur G-dur B-dur G-dur B-dur

Здесь A — оркестровый рефрен, а B и C — группы вокальных куплетов.

образ храбрящегося, независимого, но маленького человека, в духе героев Чаплина. За строками «Его голова отрубленная торчала на пике стрельца» идет интермедия в духе русского скоморошья наигрыша, в которой (все-таки жесткое, кровавое насилие, хоть и над существом бессмертным, тут же воскресающим!) переплавлены элементы тематического комплекса Бабьего яра из I части. «И лихо пускался в пляс» — развернутая интермедия, основанная на материале романса Шостаковича «Макферсон перед казнью» на слова Роберта Бернса; эта музыка — «пляс Юмора» — получает важную роль в дальнейшем развитии формы, проникая в вокальную партию в конце 8-й строфы, а потом обрамляя всю часть в оркестровой коде. Упоминание о юморе, который «частушкой-простушкой» шагал «с винтовкой на Зимний дворец», приносит в отыгрыше беглую цитату из припева революционной песни «Смело, товарищи, в ногу»: она громко звучит в басах, в то время как высокие голоса оркестра лихо выпевают нечто частушечно-веселое.

В «Юморе» можно обнаружить известную группировку строф, причем драматургические функции оркестра в разных группах строф неравноценны.

В начальных четырех строфах (до цифры 44) еще нет достаточно выпуклых элементов драматического действия. Это как бы пролог, музыкальное развитие в основном отправляется от материала вступления, которое также образует достаточно богатый интонационный комплекс. Начальные звонкие тонические аккорды — притоptyвания — чередуются с тяжеловесными шагами вниз, по сдвигаемому на тон минорным трезвучиям. Эти притоptyвания чередуются с резвыми гаммообразными пробегами, переливчатыми репликами деревянных, построенными в основном на малотерцовых попевках и оттеняющимися далекими бемольными тональностями. «Выкрики зазывалы» (определение В. Бобровского) в вокальной партии — все вместе взятое создает атмосферу балаганного представления, народного райка<sup>7</sup>.

Далее, в серединной группе строф текста (5-я, 6-я, 7-я, 8-я) нарастает драматическая событийность и, соответственно, усиливается контрастность музыкальных образов и значимость оркестровой партии. Если в начальных строфах преобладала вариантность, сопровождаемая постепенным накоплением новых ритмоинтонаций преимущественно в оркестре, то теперь инструментальная

---

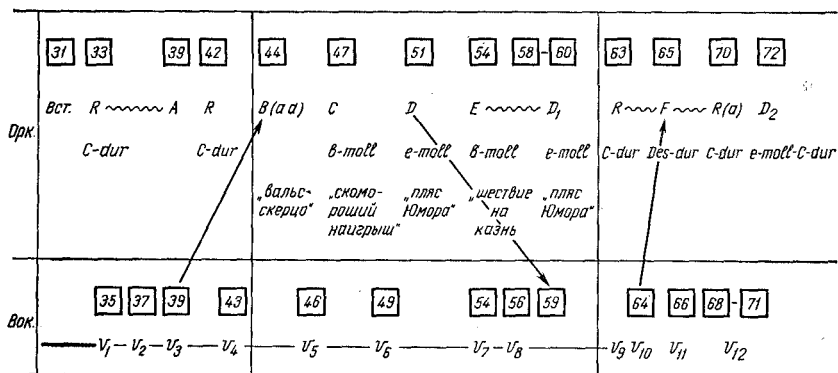
<sup>7</sup> Заметим попутно, что сам мотив необычайных приключений героя-вельчака, его мнимой гибели, похорон и воскресения глубоко традиционен для народного театра и народной сказочности, а в искусстве XX века он преломляется на разные лады и в «Петрушке» Стравинского, и в «Сказке про шута» Прокофьева (а несколько раньше — и в «Тиле Уленшпигеле» Рихарда Штрауса).

ткань решительно захватывает положение главного зеркала событий. Сюда входит несколько крупных оркестровых интермедий: «вальс-скерцо», где предвосхищается тема пляса Юмора (скачущие интонации — «шутки Юмора» из первой, малой интермедии — здесь близки столь часто цитируемой Шостаковичем польке «Ойра»), «скомороший наигрыш», «пляс смертника» и «шествие на казнь». Весь раздел обрамляется темой пляса, что, принимая во внимание ее репризность по отношению к двум предыдущим инструментальным интермедиям (и образную контрастность эпизодов скоморошьего наигрыша и шествия на казнь), создает некое внутреннее рондо в центре части. Сопровождение вокальных строф здесь непосредственно связано с материалом интермедий, реминисценции из комплекса «А» возникают лишь вскользь (например, гаммообразные пробеги восьмых в 5-й и 8-й строфах).

Последняя группа — как бы репризная, с кодой и заключением на теме пляса. Она отграничена возвращением материала вступления с тональностью C-dur. Новые интонации тут всплывают, но не вырастают в самостоятельные образы-сцены. Характерная особенность изложения репризной группы — большее единение солиста и хора. Хор уже не довольствуется, как до этого, подтверждением заключительных слов солиста или обменом короткими репликами (исключение — суровая, мрачная фраза «Его голова отрубленная торчала на пике стрельца», где потребовалась чрезвычайная вескость произнесения — первое трагическое известие в жизнеописании Юмора!). Унисонный мужской хор здесь все чаще поет вместе с солистом: в кульминационном выводе, резюме как бы подчеркивается собирательность и общенародность заглавного образа. 12-я строфа — кодовая — дает некоторую перестановку основных приемов изложения и интонационных элементов: сперва эхоподобная переключка соло и хора на упрямых квартовых оборотах (*des — as, as — des*),<sup>8</sup> какие встречались в конце 1-й и 3-й строф, а потом зачин у соло и хора вместе (характерный призывный затактовый квартовый ход *g — c* с последующим настойчивым утверждением тоникой).

Приведем теперь, после этих вынужденно длинных пояснений, более полную схему строения II части, учитывающую моменты возникновения важнейших новых интонационных элементов<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Прочерки в вокальной партии соответствуют чисто оркестровым эпизодам, волнистая черта — развитию и варьированию того или иного материала в оркестровом сопровождении вокальных строф. Стрелками обозначено направление перехода новых интонаций либо целых фактурно-тематических образований, строчными буквами (в оркестровой партии) — краткие предварительные либо реминисцентные возникновения отдельных тематических элементов. Индексы при букве V означают порядковый номер вокальных строф.



В смысле соотношения вокального и оркестрового пластов III часть («В магазине») стоит несколько особняком. Текст ее не содержит событий, он весь разворачивается как авторский монолог-размышление, окрашенный в лирико-созерцательные тона. Это освобождает музыку от следования за сюжетными поворотами, каких немало в I и II частях, позволяет ей, «остановив мгновение», сосредоточиться на эмоционально-психологическом обобщении, закрепощает спонтанное движение музыкальной формы. Это снимает острую необходимость в скреплении формы через рефренную повторность, обеспечивая больший простор применению вариационности и принципов сквозного развития. Общая структура III части близка форме двойных вариаций с обрамлением, причем инструментальное обрамление (интонационно связанное с комплексом Бабьего яра) в свернутом, концентрированном виде несет в себе почти весь основной тематический материал части, как оркестровый, так и вокальный.

Оригинальное свойство III части — постепенность становления ведущего образа в оркестре, образа русской женщины, кроткого ее героизма. Процесс этот не прекращается вплоть до последнего проведения этой темы (цифра 85), типайшей, тонально высветленной кульминации (E-dur, мягко колорированный бликами одноименного минора и модуляционным соскальзыванием через es-moll в d-moll/D-dur)<sup>9</sup>, с которой соседствует открытая динамическая кульминация.

<sup>9</sup> Вспомним, что E-dur уже в I части определился как носитель положительного образа (эпизод Анны Франк), а b-moll — трагического повествования; II часть закрепляет семантику тональности b-moll (эпизод пестивия на казнь), E-dur в ней заменяют дорийский e-moll и C-dur. На открытой динамической кульминации III части (цифры 87—88) возникает битональное рас-

Первое проведение основной оркестровой темы — колыбельная низких струнных, сопровождающая первую вокальную строфу: плавные топико-субдоминантовые шаги баса, баюкающий напев альтов, хроматически кружащийся в тесном малотерцовом диапазоне. Колыбельность создается и малотерцовыми покачивающимися оборотами в партии певца-солиста. Как хорошо отвечает подобное жанровое наклонение главной идее части, идее безгранично терпеливой материнской любви! Во втором проведении хроматический папев-бормотание, возносясь в более высокий регистр, мелодически обогащается, в него вливаются интервальные ходы из инструментального вступления. И здесь становится совершенно очевидной прямая связь «колыбельной песни» с тематическим комплексом Бабьего яра — характерное для симфонизма Шостаковича психологическое переосмысление лейтинтонаций. Еще выше, светлее, идеальнее звучит эта песня женщин — и песня о женщине — в третьем и, особенно, в четвертом, кульминационном проведении (после слов «все они переносили, все они перенесут») у засурдиненных скрипок *divisi*, где ее окутывают звоны челесты и арф.

Варьированное, интонационно обогащаемое развитие этой темы составляет главный стержень формы двойных вариаций. Другой, побочный, пролегает от хоровой строфы — как бы «припева» по отношению к сольной («О, бидонов их бряцанье...») — и ее оркестрового сопровождения: сухие, отрывистые аккорды фортепиано и струнных *pizzicato*, бряцанье кастаньет и хольцтона. Чисто иллюстративный, предметно-живописный штрих? Но родившись из иллюстрирования текста, он приобретает немалую образную емкость, значение контрастной антитезы. На общей динамической кульминации части вторжение этих аккордов (такт 3 до цифры 90) звучит грозно и жестко, на *tutti ffff*, под злые, хлещущие удары бича. Так в обыденном, сугубо бытовом вдруг проглядывает наружу страшноватое, бездуховное, бесчеловечное — прием, щедро использованный в Девятой симфонии и многих других произведениях. Подобные хлещущие, отрывистые созвучия-удары в самостоятельной тематической роли встречаются и в музыке к «Гамлету» (в их непримиримом контрасте с лейттемой Гамлета как бы заложен трагический конфликт фильма), и в музыке к «Королю Лиру», и в некоторых эпизодах Четырнадцатой симфонии, связанных с характеристикой беспощадной, неумолимой силы.

Черты рондообразности, привносимые наличием эпизодов (первый — цифра 82, второй — цифры 86—89), относительно, ибо и

сложение ткани: при *b-moll* верхних и средних голосов оркестра (а в цифрах 88—89 — у хора) в басу упорно звучит тонический органнй пункт *e*. То есть III часть как бы собирает в один узел тональный конфликт симфонии.

тот, и другой эпизоды, в сущности, возникают через последовательное варьированное развитие тематического материала, заданного инструментальным вступлением. Это инструментальное вступление — оно же обрамление, — с его задумчиво-сосредоточенным, сурово-спокойным настроением, величаво-медленным темпом и характерным унисонным изложением низкими струнными, явственно напоминает о многих пассажах Шостаковича и о тех страницах его музыки, где «веет духом пассажа», хотя не соблюдены законы ее конструкции. Но не соответствует ли специфическому содержанию и ассоциативному наполнению жанра пассажа и лирико-философское содержание, и примат вариационного развертывания в III части?

Форма IV части, сохраняя признаки рондообразной структуры в партии оркестра и варьированной куплетности — в партии вокальной, по наблюдению В. Бобровского, может быть приравнена к общей разработке цикла: в нее вливаются и здесь трансформируются темы предыдущих частей.

Рефренное значение получает оркестровое обрамление из III части (оно возникает в цифрах 93, 101—102, 109 и 117). Кроме того, здесь есть и свой рефрен — угрюмая речитация хора на одном звуке — *dis* («Умирают в России страхи»), и две темы, воплощающие образ Страха в двух разных его аспектах, и свой ярко контрастный эпизод.

Первая тема Страха (два такта после цифры 92) — у тубы, в глухих раскатах тремоло ударных — чудовище, неуклюже копошащееся во тьме; вторая (цифра 103) — хриплые тревожные фанфары засурдиненных труб (о связях этих тем с материалом других частей, о прямых и косвенных цитатах IV части речь будет впереди). Контрастный эпизод — героическая маршевая песня хора — «Не боялись мы строить в метели, уходить под снарядами в бой» (цифра 110).

Специфическая композиционная асимметрия, неуравновешенность IV части, введение — особенно к концу — новых разнохарактерных образов, преобладание разработанности и обилие реминисцентного материала объясняются как местоположением этой части, ее драматургической функцией в цикле, так и разнообразием содержания текста<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> R — рефренная фраза хора «Умирают в России страхи». A — первая тема страхов (туба), B — тема из III части, C — вторая тема страхов (фанфары труб), D — песня-марш, E — эпизод (развивающий материал III части), F — оркестровый эпизод, представляющий главную кульминацию части, где возникают реминисценции из I части (эпизода Дрейфуса и Анны Франк). Мелодическая вариантная повторность нередко осуществляется в чередовании отдельных строк, в обход строфичности стиха.

[95]

R<sub>1</sub>

Умирают в России страхи,  
Словно призраки прошлых лет.

Лишь на паперти, как старухи,  
Кое-где еще просят нахлеб.

Я их помню во 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 приучали,  
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.

орк.

[92] [93] [94]

A B A

[96]

A

[99]

развитие A

развитие B

[103] C

R<sub>2</sub> [Умирают в России страхи.

Ну, а страх говорить с иностранцем,  
с иностранцами что, а с женой!

Ну, а страх безотчетный остаться  
после маршей вдвоем с тишиной.

[105] — 106

интерм.

C<sub>1</sub> — B<sub>1</sub>

[110]

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 рождает страх.

D

[112]

Страхи новые вижу, светлея,  
страх неискренним быть со страной,  
страх неправдой унизить идеи,  
что являются правдой самой.

Страх фанфарить до одуренья,  
Страх чужие слова повторять,  
Страх унизить других недоверьем  
и чрезмерно себе доверять.

E

И когда я пишу эти строки  
и порою невольно спешу,  
то пишу их в единственном страхе,  
что не в полную силу пишу.

B<sub>2</sub>

Очевиден крутой перелом, происходящий в середине части: нагнетание страхов, настроение давящей жути сменяется образами героики, мужества («Не боялись мы строить в метели»), а потом общим просветлением. Само понятие *страх* в последних строках приобретает обратный психологический смысл. «Свой» материал части тут оказывается неприемлемым либо требует радикальной трансформации, трансформации до неузнаваемости. Потому, надо полагать, к концу «Страхов» на первый план выдвигаются варьированные реминисценции из III части, этого очага положительной идеи, нравственного оптимизма. И потому для посильного — в данных условиях — скрепления формы композитор выделяет ключевую фразу хора на роль малого рефрена, трижды повторяя ее (хотя в стихотворении Е. Евтушенко она не должна была повторяться).

По ходу обзора композиционного строения пяти частей Тринадцатой симфонии мы уже кое-где касались тематических связей цикла, судьбы сквозных интонаций. Но вопрос этот требует подробного освещения. Если программность — в Одиннадцатой и Двенадцатой симфониях — привела к известному упрощению принципов развития и организации музыкального материала, к отказу от полярных перевоплощений тематизма, то использование слова (то есть новый шаг в сторону овеществления, конкретизации программного замысла) могло, казалось бы, стать дополнительным толчком в том же направлении. Ведь в Тринадцатой автор еще больше стремится донести до слушателя публицистическую идею произведения, и следование за текстом еще дальше уводит от закономерностей сонатно-симфонической формы. На деле, однако, произошло обратное: принципы развития и объединения в ораториальной Тринадцатой симфонии тоньше и симфоничнее, чем в Одиннадцатой и Двенадцатой. Можно сказать, что трудность задачи, известное сопротивление тексту отточили и заострили рабочий инструмент композитора, возродили — в новых условиях — метод интонационных метаморфоз, выявления скрытых потенций темы-образа.

Реминисценции-повторы здесь отнюдь не служат решающим драматургическим приемом, как в Одиннадцатой. И применяются они иначе — либо завуалированно, либо в пределах одной части (проникновение темы III части в разработочную IV часть не может быть квалифицировано как реминисценция по самим условиям своего введения и поведения в форме). Зато очень важную роль играет переосмысление ключевых интонаций, постепенное расширение и изменение их семантической нагрузки. Наконец, в Тринадцатой нередки мотивы-предвестники, которые лишь на расстоянии, иногда немалом, обретают значение самостоятельного образа.

Общий интонационный источник многих тем цикла, вокальных и инструментальных, — комплекс Бабьего яра, рефрен I части симфонии.

116 Adagio

*p* Corni, Trombe

Vc., C-b., Cl. b., Fg., Cfg.

Ob., Cl.

(Campane)

1

1

Басовая тема — фундамент комплекса — по типу мелодической линии, будто властно притягиваемой к тоническому звуку,

суровой размеренности движения с преобладанием одной ритмической формулы ♩ ♩ ♩ ♩| ♩ ♩ ♩ ♩, тембровой и регистровой окраске отчетливо ассоциируется с образностью пассакалий Шостаковича (приближение к пассакалье здесь примерно такое же, если не больше, — благодаря траурному, трагическому настроению, — какое мы находим в *Intermezzo* струнного квинтета <sup>11</sup>). Постоянный спутник темы — удар колокола — элемент весьма существенный, создающий атмосферу погребального отпевания. Перед вступлением хора и между двумя вокальными строфами удары колокола учащаются, звучат тоекратно подряд, что сообщает особую многозначительность этой лейттемброинтонации. (С подобием ее, причем на том же самом звуке, мы встретимся в III и IV частях Четырнадцатой симфонии.)

Следующие элементы комплекса Бабьего яра включаются один за другим, повинаясь типичному для оркестрового мышления Шостаковича четкому функциональному распределению пластов по вертикали. Темброрегистровое расслоение тематического комплекса Бабьего яра сопровождается и ладовым: если басовая тема целиком выдержана в натуральном *b-moll*, то средний пласт (хриплый вздох-всхлипывание засурдиненных валторн и труб, выливающийся затем в мелодическую фразу, как бы пение отдаленного хора) уже в начальных трех тактах дает все двенадцать хроматических ступеней. Своего рода центром, устоем этого хроматического пласта служит квинта *a — e*, находящаяся в малосекундовом отношении к основной тонической квинте. Верхний пласт — плачущий, хроматически сползающий мотив, который образует встречное, ответное мелодическое движение предшествующей, как бы с трудом восходящей фразе. Заметим, что во «всхлипывании» валторн и труб уже было заложено такое противодвижение, — так же, как их первая распетая фраза с кульминирующим малотерцовым оборотом была предварена в 1-м такте басовой темы.

Последний элемент — род кадансового оборота V пониж. — I ступени, получающий в I части функцию вспомогательного микрорефрена, росчерка <sup>12</sup>. Так в прологовом проведении рефрена обо-

<sup>11</sup> Между начальными оборотами басовых тем *Intermezzo* и «Бабьего яра» есть и прямое мелодическое сходство. Тональный колорит и фрагменты хорального склада заставляют вспомнить Пассакалью из трио. Шостакович не раз использовал эту тональность в том же традиционном траурном наклонении («Похоронный марш» из трилогии о Максиме, например).

<sup>12</sup> Созвучие *as — ces — fes* эггармонически равно тоническому секстаккорду E-dur, иначе говоря, его сопоставление с тоникой *b-moll* в свернутом виде предвосхищает главный тональный конфликт I части и симфонии в целом.

значается и один из основополагающих композиционных принципов Тринадцатой симфонии: цепное прорастание новых интонаций.

Две вокальные строфы, примыкающие к оркестровому вступлению, суммируют и свободно варьируют интонации всех трех его частей. Каждая строфа открывается узкообъемными диатоническими попевками, малотерцовыми и малосекундовыми, а затем, как бы под влиянием накапливающихся эмоций скорби и ужаса, мелодическая линия разворачивается, устремляясь вверх и впитывая острые хроматизмы. Приведем первую строфу:

117 [1] *p espr.*

фанфара труб. В целом эта реплика — вариант того кадансового оборота-росчерка, заключающего оркестровое вступление, о котором мы уже говорили (см. нотный пример 116, последние два такта).



Заданная здесь формула  $\text{♪ ♩}$  в заключительном проведении рефрена преобразится в маршевый пунктирный ритм  $\text{♪. ♩. ♩.}$ , который привносит отчетливую ассоциацию с похоронным шествием. В коде части пунктирные фанфарные интонации буквально господствуют — но уже по преимуществу мажорные, героико-апофеозные.

Таким образом, две вокальные строфы вместе с оркестровым сопровождением составляют как бы второй круг тематического комплекса Бабьего яра, или комплекс расширенный. Проследим эволюцию элементов обоих кругов в рамках I части и всего цикла.

Опорная басовая тема, зловеще искаженная, как уже говорилось, появляется в конце третьего эпизода.



Этот момент очень сходен с вершинами «злых» разработок симфоний Шостаковича. Ему, как голос возмездия, с колоссальной трагической мощью и нафосом отвечает кульминационное провозглашение, начало репризы ( $R_3$  в схеме на с. 371). Характерны и жанровое наклонение трансформации темы (воинственный

марш), и приемы ее искажения: атональная гармонизация, скрежещающие перечення, втаптывающие концовки фраз (наподобие концовок фраз темы нашествия из Седьмой симфонии). Они впервые всплыли в эпизоде А — «Мне кажется, что Дрейфус — это я» — и теперь, как принадлежность образов контрдействия, были усвоены темой рефрена при ее полярном перевоплощении. Перевоплощение это наметилось именно в эпизоде А, и еще там произошло объединение ее со «змеистыми» хроматическими ходами, агрессивным ритмом (см. четыре такта после цифры 3).

Однако «змеистый» рисунок, утверждающийся в оркестровой и в вокальной партиях («и дамочки с брюссельскими оборками, визжа»), в сущности, представляет собой инобитие двух элементов комплекса Бабьего яра — всхлипывания валторн и сползаний параллельными квинтами. Их же потомок — хроматический мотив *es — es — d — cis*, назойливо выкрикиваемый духовыми инструментами в оркестровом сопровождении «песни громил» второго эпизода.

120

Bassi  
Крошь льет ся, рас те ка лась по по

лам.

Ob.

C. fag

Новая приметная ступень развития и преобразования основных элементов тематического комплекса Бабьего яра — скомороший эпизод II части, «Юмора». Здесь почти безраздельно властвуют визгливые тембры высоких деревянных духовых («скомороший дудочки»), им передан и вариант стопа валторн; арфа, будто

цимбалы, интонирует начальную малотерцовую интонацию басовой темы под тихие, редкие удары колокола; квинтовые параллелизмы стали основой изложения, а пустая, призрачно-холодная квинта *a — e*<sup>13</sup>, приправленная вызывающе бойкими форшлагами флейты *piscolo* и малого кларнета, — осью, вокруг которой вращается мелодия. Недоброе, невеселое веселье скоморошьего эпизода на расстоянии как бы сопоставляется с хмельным разгулом насильников в эпизоде погрома из I части.

121 [Allegretto]

Cl., Fl. Fl. picc.

Camp. p Arpe, C. ing! Tr. ni e Tuba

Еще раз образ Бабьего яра отдаленно напомнит о себе в эпизоде шествия Юмора на казнь: тональным колоритом, фанфарами засурдиненных валторн и труб, мерным остикатным движением басов, куда вкрапливается ключевой малотерцовый оборот (см. ход *b — c — des — c*, такт 5 до цифры 55), пассажами деревянных духовых, свистящими, как выюга на кладбище, — они появились на кульминационном проведении рефрена в I части. Но это уже не более чем реминисценция-намек.

Если в I части определилась возможность использования материала основного тематического комплекса для образов противоположного содержания, принадлежащих к взаимно конфликтующим драматургическим линиям (с чем связана некоторая диалектическая двойственность его внутренней природы), а во II части — возможность сатирико-пронического переосмысления комплекса как целого, как суммы различных интонационных элементов, то в

<sup>13</sup> В. Бобровский справедливо говорит об «установившейся семантике пустынности и суровости» этой квинты *a-e* [20, 42].

III части эти элементы конструктивно дифференцируются, развиваются порознь, но в одном и том же направлении: позитивном, лирико-философском.

Оркестровое обрамление части — производный вариант темы фундамента, сохраняющий ее темп, регистр, тембровую окраску, унисонное изложение, плавность мелодического развертывания, постоянство возвращений к опорному звуку (здесь — квинта лада, *h*) и притом обогащенный более широкой интерваликой и ладовыми мерцаниями, колебаниями то понижаемых, то повышаемых ступеней.

Инструментальный лейтобраз части — колыбельная песня — отталкивается от хроматического мотива валторн. Но, развиваясь, он последовательно насыщается наиболее мелодически напевными элементами среднего и верхнего пластов комплекса, преломленными сквозь обрамляющую тему, с ее квинтовыми и терцовыми качаниями. Приведем его третий, кульминационный вариант:

122 [Adagio]

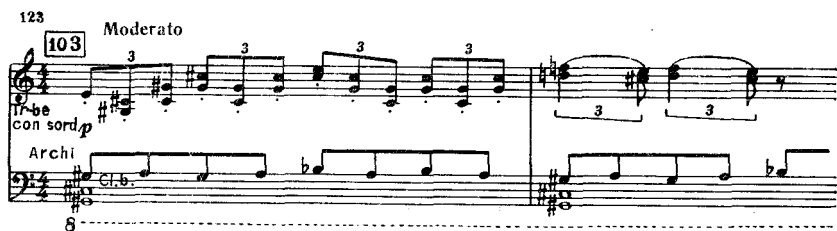
Archi con sord.

Две начальных строфы баса соло при специфической колыбельности мелодического рисунка и ритмики, в сущности, как бы отпоявляются от вокальных строф рефрена «Бабьего яра». Особенно заметно сходство с  $R_3$ : та же опора на малотерцовые попевки, по-разному построенные (ср. цифры 23 и 74).

IV часть открыто связана с начальным тематическим комплексом симфонии через оркестровое обрамление III части. Но, кроме того, в ней много опосредствованных связей с материалом «расширенного комплекса» и материалом эпизодов I части. На генеральной кульминации, в оркестровой интермедии (цифра 114) возникают реминисценции из эпизодов Дрейфуса (наступательные

хроматические ходы) и Анны Франк (аккорды-удары). Следует уточнить, что это реминисценция синтетическая. Благодаря обилию малотерцовых попевок, мощному роковому звучанию и вьюжным гаммообразным пассажам, поверху окутывающим аккордовое движение, здесь налицо и некоторая внутренняя близость к общей кульминации «Бабьего яра» ( $R_3$ ), иначе говоря, дается некий концентрат, сплав различных трагических образов I части. Любопытно, кстати, что появление фрагмента из эпизода Анны Франк опережает эту синтетическую интермедию, он внедряется еще в развитие второй темы страхов (такт 4 до цифры 106) и спроецирован прямой смысловой ассоциацией в тексте: там — «Помают дверь!», здесь — «тайный страх перед стуком в дверь».

Вторая тема страхов, фанфарная, может быть сочтена дочерней от малосекундовых интонаций I части благодаря заканчивающим ее характерным завываниям (ср. с цифрой 6, такты 4 и 8 вокальной партии I части)<sup>14</sup>.



Первая тема, едва ли не наиболее индивидуализированная и несущая основной образ IV части — тема тубы, — тоже имеет своих предвестников. Ее угловатые контуры эскизно намечаются в I части ( $R_3$ ) в мрачном унисоне английского рожка, бас-кларнета и контрафагота именно как образ холодного ужаса («чувствую, как медленно седею»); во II части определяется лейттемир эмоции страха: фраза хора «Его голова отрубленная торчала на пике стрелыца» дублирована тубой. В «Юморе» же возникла темброинтонация, которая в «Страхах» станет воплощением подозрительности, враждебного недоверия: угрюмые аккорды тромбонов, тубы и испуганно тремолирующих низких струнных на словах «Привык он ко взглядам сумрачным». (Забегая вперед, скажем, что тема оркестрового фугато из финала, в котором переплавляются самые разнообразные сквозные интонационные элементы симфонии, поглощает и обороты этой темы страха.)

<sup>14</sup> Между прочим, она определенно сродни предостерегающему, сигнальному и в то же время болезненно-щемящему мотиву труб из комплекса Дворцовой площади в Одиннадцатой симфонии.

Особый интерес представляет генезис песни-марша (эпизод D, см. схему строения IV части). Ее сугубо жанровый склад, мелодическая упругость, подчеркнутая квадратность и ритмика, типичные для массовой походной советской песни, — все ново и необычно для ткани Тринадцатой симфонии, а тем более для «Страхов». На слух она поначалу воспринимается как вполне самостоятельная и даже несколько выпирающая из общего музыкального контекста. В действительности и интонационная чужеродность, и крайняя простота ее обманчивы. От остальных вокальных строф IV части эта песня заимствует опорные мелодические устои — звуки *cis* и *gis*, кадансовые обороты — концовки фраз (*e — d — cis*, *h — a — gis*, *h — a — cis*); от других частей — терцовые обороты-покачивания (на тех же звуках, что и в III части), специфический лад — минор с понижением II, IV, а то и VIII ступеней.

124

110 Sostenuto *pp*

Coro: Не бо - я - лись мы стро - ить в ме - те - ли, у - хо -

- дить под сна - ря - да - ми в бой, но бо - я - лись по - ро - ю смер -

- тель - но раз - го - ва - ри - вать са - ми с со - бой.

Но в Тринадцатой немало подобных обманов. Лапидарное оказывается тонко сработанным, внешне изобразительное — наполненным сложным психологическим подтекстом, разнохарактерное — взаимообусловленным, новое жанровое наклонение достигается легкой переакцентировкой деталей.

Например, в среднем проведении рефрена I части партия баса-солиста вдруг приобретает сходство с благородной героической оперной арией (или с медленным вступлением к таковой). Здесь появляется вольное мелодическое дыхание, широко распахнутые ходы в объеме ноты. Особенно светлый, приподнятый и в то же время мужественно-твердый характер придают мелодии описания оборота I — V — VI — V. Переосмысление этого оборота в миноре соединяет чуть приметной аркой намеки на героическую арию в I части с героическим же по содержанию эпизодом III части (см. пример 125 а и б).

Гораздо более точно и полно общий тип мелодического движения, намеченный «героической арией», используется в эпизоде Анны Франк, то есть единственном любовно-лирическом эпизоде

а)

82 *p* *espress.*

Solo: Э - то жен - щи - ны Рос - си - и. Э - то на - ша  
честь и суд. И бе - тон о - ни ме - си - ли

б)

*p* *espress.* 10 *maestoso*

Solo: О рус - ский мой на - род, я зна - ю, ты  
по сущ - ности ин - терна - цио - на - лен, но час - то те, чьи ру - ки не чис -  
ты, тво - им чис - тей - шим и ме - немб - ря - ца - ли.

симфонии. Другой автор, вероятно, прибегнул бы к нежной и плавной романсовой кантилене; некоторая угловатость линии, обилие пустых интервалов тут, казалось бы, даже несколько парадоксальны. Но как превосходно музыка отвечает образу целомудренной застенчивости, чистоты и беззащитной хрупкости! Она приводит на память воздушную и хрупкую лирику побочной темы I части Пятой симфонии:

13 *Allegretto*

*p*

Solo: Мне ка - жет - ся: я - э - то Ан - на Франк, пре -  
зра - ч - на - я, как ве - точ - ка в ап - ре - ле.

Интересно, кстати, что вариант подобного мелодического рисунка, и даже более близкий к «героической арии» I части, мы встречаем в коде финала («Все те, кто рвались в стратосферу»).

Иначе говоря, между светлыми (всегда диатоническими) кульминациями цикла, будь они героико-патетические или лирические,

протягиваются соединительные нити, как и между трагическими и гротесковыми, которые не могут сбросить с себя иго тритона, уменьшенной кварты, ползучих хроматизмов.

В часть, «Карьера», принадлежит к замечательнейшим страницам творчества Шостаковича последнего периода вообще по своей улыбчивой ясности, оригинальному соединению теплого юмора и лиризма, лукавства и мягкой умудренности, по удивительной целостности и пластичности формы. Вот случай блистательно удачного и совершенно самобытного решения извечно трудной проблемы финала! И притом случай, когда финал, венчающий монументальное произведение, «многоактное» и «многокартинное», с конфликтными столкновениями, доведенными до истинно трагического уровня, в самом деле разрешает интонационный конфликт произведения, собирая и переплавляя его тематический материал.

Как и следовало ожидать, здесь возрождаются все основные элементы комплекса Бабьего яра, но полностью преобразованные. Они словно омыты в прозрачной родниковой воде, унесшей с собой печать скорби, горечи, иронии и рефлексии. Да будет свет, да славится правда, нетленная и вечно обновляющаяся в круговороте истории! — негромко, без малейшей апофеозной торжественности говорит этот финал, который струится, как река жизни, безостановочно и неспешно...

В финале, как уже упоминалось, полифоническое сосуществование вокального и оркестрового пластов сменяется их четким образным (конструктивным, тематическим, тональным, фактурным, метроритмическим) размежеванием. Вокальные строфы, за исключением последней пары, выдержаны в шутовском характере и, естественно, больше всего воспринимают от «Юмора»: восклицательные квартовые затакты-зачины фраз, веселые пританцовывающие опевания и разбеги к опорным звукам мелодии; прием исполнения *staccato*; забавные переключки солиста и хора с ответными, комически-серьезными и увесистыми хоровыми репликами; тонально освежающие, оттеняющие мгновенным сдвигом в бемольную сферу резвые реплики деревянных духовых. Есть в финале и легко узнаваемые на слух реминисценции из рефрена II части (ср., например, цифры 35, 37 и 43 из «Юмора» и 126, 129 из «Карьеры».)

В то же время и сюда, в юмористические вокальные куплеты, проникают отголоски I и III частей, например, вращательные попевки основной инструментальной темы III части. В оркестровое сопровождение куплетов (см. цифры 133, 140, 154) попадают обороты басовой темы-фундамента из комплекса Бабьего яра; они же мимолетно задеваются и в вокальной партии (см. такт 3 до цифры 151), когда речь идет о «карьере» врачей, погибших, спасая чужие жизни.

Оркестровый рефрен финала — образ редкой психологической емкости, один из тех, для которых очень трудно подобрать словесное определение.

Именно в рефрене заключена главная музыкальная мысль финала и главный секрет его неповторимого обаяния. Стилистически он сродни многим юношески светлым образам Шостаковича, начиная, скажем, с финала Фортепианного квинтета и кончая побочной темой финала Двенадцатой симфонии. Но он многозначнее, тоньше, углубленнее.

Рефрен складывается из слегка варьированного чередования двух тем и заключения — некой аккордовой связки, модулирующей в тональность вокального эпизода; сам вокальный эпизод интонационно предваряется еще одним характерным выразительным элементом — задорным соло фагота.

Между двумя основными темами рефрена нет особого контраста, обе они звучат преимущественно в пасторально-идиллических тембрах дерева, обе подсвечены мягкими мажоро-минорными переживаниями, хроматическими альтерациями и пронизаны единой ритмической формулой  $\text{♩} \quad \text{♩♩} \mid \text{♩} \cdot$ .

И обе опираются на трансформированные элементы комплекса Бабьего яра: «ступенчатый» мотив параллельными секстами, «сползающий» мотив в движении параллельными квинтами и хроматический мотив-вдох, «вращательные» интонации и терцовые обороты-покачивания (сквозные для III части и усвоенные ею из материала I части).

127 Allegretto

119 Fl.

legato

Archi

В коде финала — она образуется заключительной парой куплетов и обрамляющим проведением оркестрового рефрена — происходит переключение к настроению спокойной торжественности. Соответственно и вокальная партия становится широко распетой, о прежней бойкой скороговорке папоминают теперь по большей части только инструментальные реплики и особенно последнее соло бас-кларнета<sup>15</sup>.

Итак, ораториальная, проповедническая по содержанию Тринадцатая симфония базируется в общих чертах на циклической логике чистой симфонии, и (как мы старались показать) на симфонических в основе своей способах развития музыкального материала, несмотря на острейшую, синхронную отзывчивость музыки по отношению к тексту. Одночастная же вокально-симфоническая поэма «Казнь Степана Разина», как мы увидим, базируется преимущественно на принципах симфонизации, характерных для оперы и через оперу преломленных. И прежде всего — через традиции русской эпической оперы и народных музыкальных драм Мусоргского.

### *«Казнь Степана Разина»*

История была всегда, свершалась всегда... Мы ее видим, слышим, осязаем ежеминутно; она проникает в нас всеми чувствами. История — половина наша во всей тяжести этого слова.

*А. Бестужев-Марлинский*

Описывая жанр исторического романа, Б. Эйхенбаум различает два противоположных подхода к истории. Бывает, говорит он, «соотнесенность с установкой на современность — своего рода историческое иносказание, построенное на модернизации прошлого; произведение такого типа часто принимает характер либо памфлета, либо, наоборот, героического эпоса, в зависимо-

<sup>15</sup> В самом конце реплику бас-кларнета подхватит челеста, и здесь возникнет косвенная тембромитонационная переключка с эпизодом Анны Франк из I части, который сопровождался остигматным рисунком челесты; рисунок этот в свою очередь подготовлен робкими фразами скрипок из эпизода «Мне кажется, я мальчик в Белостоке».

сти от идеологических намерений автора... Бывает соотносительность иная — с установкой на прошлое, которое какими-нибудь нитями связано с современностью; пафос автора в этом случае направлен на новое истолкование прошлого, на открытие в нем незамеченных или непонятых прежде тенденций и смыслов, на новую интерпретацию загадочных событий и лиц» [120, 400—401]. Последнее свойственно собственно историческому роману, прочно опирающемуся на историю как науку и смыкающемуся с научным исследованием.

Музыкальным (как и живописным) произведениям на сюжеты исторические ближе первый подход, притом обобщенный, поэтизирующий. Русская классическая опера облюбовала героико-эпическое воплощение истории, фактов национального прошлого, учила патриотизму настоящему, порой полемизируя с официальной самодержавной доктриной патриотизма. Памфлетов она не рождала, разве что на почве сказки («Кашей», «Золотой петушок»), и сатирическая критика истории оставалась достоянием литературы. Пожалуй, только у Мусоргского обозначается смешение эпического и памфлетного в истолковании исторических фактов, исторических характеров. Такое смешение стало довольно распространенным в современном искусстве. В сущности, оно и лежит в основе вокально-симфонической поэмы «Казнь Степана Разина» Шостаковича.

Конечно, эпическое начало, эпическая доминанта этого произведения заданы прежде всего — и сильнее всего — музыкой Шостаковича. Стихи Евтушенко, несмотря на черты стилизации под сказывание народных былин и скоморошин (характерные асимметричные метры: одиннадцатисложник, семисложник и т. п.), несмотря на речевые архаизмы, вольно модернизируют психологию главного героя, тянут к выразительным средствам памфлета в изображении среды. В музыке памфлетность обычно опирается на пародирование, то есть осмеяние каких-то художественных шаблонов, «готовых смыслов», а музыка Шостаковича здесь ничего не пародирует и не стилизует; другой вопрос, что порою она как бы подпирает и усугубляет хлесткую остроту стиха. Язык «Казни Степана Разина» — язык целой группы сочинений этого периода, произведение это оказывает заметное влияние, скажем, на Второй виолончельный концерт, Одиннадцатый квартет. Потому-то его невозможно обойти, рассматривая эволюцию симфонического стиля Шостаковича.

Стихотворный текст «Разина» не в пример ровнее и компактнее, лаконичнее, чем в Тринадцатой симфонии. Его сочность и драматическая сгущенность позволила насытить музыкальную композицию яркой театральной действенностью, наглядностью подачи

сюжета. «Разин» — нечто вроде масштабно сжатой народной музыкальной драмы для концертного исполнения или одного, центрального, ее акта. На *оперность* его драматургии единодушно указывали многие критики (например, С. Слонимский, С. Шлифштейн).

Связи вокально-симфонической поэмы Шостаковича с традициями русской эпической оперы многосторонни. Интонационный строй произведения — подлинное царство былинных попевок, повествовательность — преобладающий тонус; хор, трактованный дифференцированно, как разные социальные группы людей, — важнейшее действующее лицо. Повествование сказителя перебивается прямым показом событий (в Тринадцатой это есть только в I части), массовые народные хоровые сцены — сольными, ариозно-мопологическими. Кроме того, оперным ассоциациям способствует и выбор солиста-баса, этого любимого героя народных драм Мусоргского (да и не только Мусоргского), так часто используемого для воплощения крупных трагических характеров (Борис, Досифей), авторских сокровенных размышлений о судьбах Руси (Пимен, Шапкловитый), образов бесшабашно удалых, разбойных (Варлаам). Разин — крупнейшая трагическая фигура и в то же время легендарный атаман разбойной вольницы. Для лепки такой сложной фигурыгодились черты разные (в том числе и от Варлаама!), как всегда у Шостаковича, индивидуально переосмысленные и, как всегда, с запасом прочности...<sup>16</sup>

Но оперное в «Казни Степана Разина» преломлено через чисто современную, уже скорее кинематографическую *динамику* показа и развертывания событий. Заметная роль принадлежит здесь приемам наплыва (воспоминания героя вызывают мгновенные зрительно-конкретные картины — плюющая толпа, допрос дьяка, голубой, как Волга, топор в руках палача и струги-чайки, видящиеся Степану<sup>17</sup>).

Скорбным размышлениям Степана отвечает хор, голос которого доносится, так сказать, из-за кадра. Характерно также использование композиционного ритма как ведущего драматургического

---

<sup>16</sup> В Тринадцатой симфонии — тот же солист, «мужественный» бас-оратор, проповедник и рассказчик, да и хор состоит только из басов; в «Разине» массовые всенародные «площадные» картины непреложно потребовали полного хорового состава. Показательно, кстати, в плане характеристического использования хоровых групп, что тенора, полюса амплуа которых — лирический герой-любовник либо трусливый, коварный предатель, на всем протяжении поэмы единственный раз отделяются от басов: это реплика «Что, народ, стойшь, не празднуя? Шапки в небо и пляши!», явно исходящая от услужливых царских холопов.

<sup>17</sup> В. Васина-Гроссман справедливо говорит об аналогии этих фрагментов приемам субъективной камеры и внутреннего диалога [28, 225].

фактора, характерны его учащения в моменты предкульминационные и его резко контрастные перебои путем включения кадров статических.

В «Разине» нет совмещения двух планов формы, сочетания рондообразной или рондо-сонатной структуры оркестровой партии с куплетно-строфической варианностью партии вокальной (вернее, его можно наблюдать только в начальном разделе поэмы), оба плана теснее сплетены тематически и конструктивно. Истолкование через закономерности инструментально-симфонических форм, даже примерное членение на экспозиционный, разработочный, репризный разделы и коду здесь возможно лишь с той же мерой условности, с какой эти понятия применимы при целостном анализе оперного произведения или оперного акта<sup>18</sup>. И, очевидно, надо принять предложенную В. Бобровским трактовку общей формы поэмы как объединения «вариантных цепей» и рондового остова.

Вариантный метод, найденный Шостаковичем в «Разине», соприкасаясь с методом развития вокальных строф Тринадцатой симфонии (особенно II части, «Юмора»), в то же время глубоко специфичен. Если и прежде, в том числе в Тринадцатой, мы встречались со случаями, когда оркестровое вступление-эпиграф становится драматургическим стержнем, рефреном и интонационным источником ряда различных тем-образов, то в «Казни Степана Разина» попевки, ключевые обороты вступления проникают буквально всюду.

Образно-жанровых трансформаций этой темы, собственно говоря, немного. Властно-суровый характер самого вступления — общее родовое свойство почти всех эпиграфов Шостаковича, начиная с Пятой симфонии, но тесный мелодический диапазон, упрямые утвердительные повторы исходного тонического звука, подчеркивающие его неизбежность (черты, напоминающие о теме «Богатырской симфонии» Бородина), — принадлежность позднего периода.

---

<sup>18</sup> Так, экспозиционным можно считать большой куплетно-строфический раздел, обрамленный темой вступления (*Moderato non troppo*); речитатив и ария Стеньки (*Andante*, с цифры 17) также относится к сфере экспозиции, но одновременно это и начало сферы разработки, ведь завязка конфликта подразумевается, и действие сразу вводит в гущу событий. Первая открытая кульминация (начало *Adagio*, цифра 33) срывается в тихий, заворуженно-статичный эпизод («Над Москвой колокола гудут»). Эпизод казни (цифра 43), грозное пророчество отрубленной головы («Не зазя!») можно назвать центральной зоной как бы рассредоточенной разработки, а возвращение образа застывшей от ужаса Красной площади (цифра 52) — началом зеркальной репризы. Однако репризы уравнивающей в поэме нет, композиционный ритм к концу ее учащается; хохот головы (цифра 60) — мощная кода и последняя кульминация произведения.



Подобный, хотя не тождественный тип эпического вступления возник уже в Двенадцатой симфонии.

Первая образно и жанрово контрастная трансформация темы-эпиграфа — песня-сказывание, серия вокальных куплетов начального раздела. Исполнительские штрихи (чередование staccato и увесистых акцентов на сильных долях), тип аккомпанемента придают этой песне беспешаный плясовой оттенок (не то же ли и в песне Варлаама у Мусоргского?), оттенок скоморошины — в прямом соответствии с духом стиха, но как бы с углублением ассоциативных связей образа. Третий куплет, а за ним четвертый и пятый — варианты, последовательно отдаляющиеся от двух начальных. Основной диапазон мелодии меняется (чистая кварта, уменьшенная кварта, малая секунда, наконец, уменьшенная квинта). Но все эти виды мотивов, в разной сопряженности, присутствовали во вступлении и потом разрабатывались в оркестровых отыгрышах между вокальными куплетами.

Вторая образно-жанровая трансформация — статическая, хоральная тема Красной площади.

## [33] Adagio

Над Москвой ко-ло-ко ла-гу-дут.

Над Москвой ко-ло-ко ла-гу-дут.

Над Москвой ко-ло-ко ла-гу-дут.

Над Москвой ко-ло-ко ла-гу-дут.

pp

p

У хора мелодия причитального склада (на этот раз — не нарушаемый даже мимолетными «выходами» малотерцовый диапазон), но в тех же пустых двузвучиях-параллелизмах; у оркестра — новый, хотя и легко узнаваемый вариант темы вступления, радикально измененный сменой темпа, динамики, вязкой фактурой изложения, оркестровкой со стоячими педалями (засурдиненные струнные *divisi*, челеста, гулкие аккорды арфы и фортепиано). Этот образ отчетливо напоминает об образе Дворцовой площади из Одиннадцатой симфонии, — сходство не случайное.

И, наконец, последняя трансформация — хохот отрубленной головы, оркестровое заключение поэмы. По сути дела, здесь только концентрируются остро экспрессивные, гневные интонации, скрытые в самом вступлении либо сформировавшиеся в отыгрышах начального раздела (см., например, цифру 4).

До сих пор мы прослеживали линию вариантных преобразований лейттемы-эпиграфа, состоящую из звеньев тематически относительно равноправных и конструктивно закругленных в предложения и периоды. Большой монологический раздел (речитатив и «ария» Стеньки) построен по иному принципу, в нем совершается сквозное, непрерывное развитие, развитие продолжающего типа (определение В. Бобровского). Внутренние, большие и малые грани этой развернутой сцены подвижны и гибки. Но если поначалу материал вокальной партии монолога нов, независим от эпиграфа и серии куплетов, то к концу он все заметнее насыщается их интонациями, а вместе с тем — и вариантностью. Интересно, что именно после монолога формируется особый вариант лейттемы, как бы просветленный и очищенный (см. 4 такта перед цифрой 33).

На чем же базируется интонационный конфликт поэмы? Предпосылки его опять-таки заложены во вступлении: грозная оркестровка, затемняющие ладовые альтерации и хроматизированный шлейф темы, жесткие звучания интермедий между куплетами. Глиссандо хора (вопли толпы, цифры 12—13), аккорды-удары (рассказ Стеньки) в сцене казни превращаются в роковые удары топора, а аккорды-плевки, сопровождаемые сухим щелканьем ксилофона (оттуда же), превращаются в «скачки блох» среди мертвой тишины (цифра 53). Все это важные драматургически самостоятельные выразительные элементы, звенья линии контрдействия. В «Казни Степана Разина» — и это очень типично для творчества Шостаковича последнего периода, в не меньшей степени, чем метод вариантного развития и мотивы былинного склада — тематическую роль приобретают темброинтонации, темброгармонические комплексы. Вспомним бряцанье кастаньет, хольцтона и фортепиано, жалящие удары бича в III части Тринадцатой или лейттематическую функцию колокольного звона в разных частях этой симфо-

нии. Такие интонации-знаки в полном смысле слова кочуют по вокально-симфоническим, чисто инструментальным (концерты, квартеты) сочинениям и кинопартитурам этих лет<sup>19</sup>. Так, аккорды-удары («дьяк мне бил с оттяжкой в зубы», такт 5 до цифры 24, такт 3 до цифр 25 и 26), жесткие оркестровые реплики из монолога Степана перекликаются с окончанием третьего эпизода «Бабьего яра» («ломают дверь», такт 3 после цифры 19) и кульминациями «Страхов», скачки ксилофона — с VI частью Четырнадцатой симфонии.

Помимо подобных экспрессивно-характеристических, сонорных по своей природе приемов, интонаций-знаков, «Казнь Степана Разина» с Тринадцатой (и Четырнадцатой) симфонией связывают отдельные излюбленные *ключевые интервалы* (тритон, малосекундовые обороты-вздохи, противопоставление зон господства квартности и малотерцовости). В Одиннадцатый квартет и Второй виолончельный концерт, написанные вскоре после «Разина», проникают тематические образования былинно-эпического склада. В концерте такова тема центрального эпизода финала, развиваемая в свободных вариациях, в квартете таков сквозной тематизм, вариантно трансформируемый в разных частях цикла (родство с лейттемой поэмы очень ясно просвечивает, например, в Этюде и Юмореске).

«Казнь Степана Разина», будучи кульминацией эпической линии в творчестве Шостаковича — линии, которая постепенно набирала силу в его симфонизме и привела к программности, а затем и к использованию слова, к сближению с народной музыкальной драмой, — имела очень широкий радиус влияний, как в смысле образно-стилистическом, так и в смысле драматургическом, коп-структивном.

Языковые влияния способствовали пересадке метода вариантного развития в последующие инструментальные произведения (и распространению этого метода на трактовку цикличности, — весь Одиннадцатый квартет построен наподобие череды «характерных вариаций»), специфическая же свобода организации формы поэмы в крупном плане на свой лад отразилась, например, во втором виолончельном концерте, в необычной многосоставности его финала, чисто театральном (или, если угодно, кинематографическом) вторжении гротескно-трагедийного образа II части после эпического эпизода вариаций. Можно сказать, что «Казнь Степана Разина» значительно оплодотворила мышление композитора в целом.

<sup>19</sup> В музыке к фильму «Гамлет» удары колокола, бой башенных часов и даже стук лошадиных копыт приобретают лейтмотивное значение.

## Четырнадцатая симфония

Симфония — это живое становление музыки на вершинах мысли и душевной глубины.

В. Асафьев

В Четырнадцатой симфонии уже не сохраняется, как в Тринадцатой, традиционная симфоническая цикличность; цикл ее многочастен и мелкочастен<sup>20</sup>. Партитура рассчитана на камерный состав оркестра, чего еще ни разу не случалось в симфониях Шостаковича (только струнные и ударные инструменты). И это, и степень зависимости формы каждой части от формы стихотворения, и изощренная детализированность вокальной декламации, и обилие ариозно-романсовых элементов — все это сближает ее с камерным вокальным циклом. Поэтический текст становится здесь не только источником образов, возбудителем раздумий и острых эмоциональных реакций, выраженных преимущественно оркестром (как в Тринадцатой симфонии), но и *источником ритмо-интонаций*, равно для вокальной и оркестровой партии, причем между последними происходит более интенсивный обмен.

Во всех этих отношениях Четырнадцатую следует сопоставлять не с Тринадцатой симфонией, а с циклом романсов на слова Блока для сопрано, скрипки, виолончели и фортепиано, который во многом служит прямым предшественником Четырнадцатой симфонии.

В блоковском цикле мы встречаемся с исключительно высоким уровнем интонационного единства (сравнимым только с инструментально-симфоническими сочинениями, притом сочинениями позднего периода), с жесткой экономией темброво-кolorистических средств и в то же время их интенсивнейшей эмоционально-содержательной и драматургической ролью, а также с некоторыми характерными для инструментализма закономерностями формы и архитектоники (перетекание частей; формы типа пассакальи; черты симметрии, концентричности в строении цикла).

<sup>20</sup> В Четырнадцатой симфонии одиннадцать частей: I — «De profundis», II — «Малагенья» (обе на слова Федерико Гарсиа Лорки, переводы И. Тыняновой и Л. Гелескула), III — «Лорелея», IV — «Самоубийца», V — «Начеку», VI — «Мадам, посмотрите», VII — «В тюрьме Санте», VIII — «Ответ за порожских казаков константинопольскому султану» (все шесть на слова Гийома Аполлинера, перевод М. Кудинова), IX — «О Дельвиг, Дельвиг» (на слова Вильгельма Кюхельбекера), X — «Смерть поэта» и XI — «Заключение» (обе на слова Райнера Марии Рильке, перевод Т. Сильман).

Короче говоря, цикл романсов на стихи Блока был уже симфонизированной вокально-инструментальной драмой нового типа, но драмой лирической. Роль «главной партии» в ней играет любовно-лирическая тема, побочной — тема трагического смятения, вызванного в душе зрелищем человеческих страданий и нищеты, предчувствием бед и катаклизмов. Большой удельный вес лирики, при том лирики качественно новой — женственной, романтически одухотворенной, опоэтизированной, — тоже готовит и предвосхищает Четырнадцатую, хотя в симфонии такие образы лишь на определенном этапе конкретизируют, облачают в плоть и кровь эпико-философскую идею цикла, чтобы затем оказаться вытесненными.

На блоковских романсах композитор как бы испытал возможности — и даже преимущества — самоограничения, и в Четырнадцатой симфонии сохраняется избирательность состава, отвечающего облику каждой части: число инструментов непостоянно, иногда заняты только голос и струнные (I, VIII и IX части), иногда добавляется один из ударных (кастаньеты в «Малатеньге», ксилофон в «Мадам, посмотрите», вибрафон в «Смерти поэта»). Наряду с этим в симфонии, правда, есть и собственно персонификация тембров — противопоставление одного тембра, семантически закрепленной темброинтонации тембру чужому, «враждебному» или их группе, прямое перенесение темброфактурных деталей из части в часть, чего нет в блоковском цикле. Сами тембры, и в том числе тембры ударных, в Четырнадцатой, как и ряде других произведений последнего периода, все чаще приобретают тематическую функцию.

Прототипом Четырнадцатой, по собственному признанию композитора, послужили «Песни и пляски смерти» Мусоргского<sup>21</sup>.

И у Мусоргского смерть предстает в очеловеченных масках, в жизненно-конкретных ситуациях, за которыми порой угадывалось социальное обличение, намеки, понятные чутким современникам. Но только угадывалось. У Шостаковича бытовое поднято до аллегории-символа, а социальное и нравственное обличение, критика тех факторов бытия, которые губят и калечат жизнь, составляют главный нерв повествования.

Великие художники не раз обращались к теме смерти как к пробному камню для оценки жизни. Акценты в трактовке этой темы сдвигались, и в XX веке она все чаще сплетается с темой за-

<sup>21</sup> В 1962 году Шостакович инструментовал этот вокальный цикл. Такое же точно воздействие народных образов «Хованщины», оркестровую редакцию которой по подлинным автографам Шостакович завершил в 1959 году, отразилось в «Казни Степана Разина».

щиты жизни, с антивоенной проповедью (даже тогда, когда канвой служит зауспокойная месса, — в «Военном реквиеме» Бриттена, например). От «Песни о земле» Малера — до «Плясок мертвых» Онеггера, «Огненного замка» Мийо и «Военного реквиема» Бриттена, от лирико-философского аспекта — до сочетания философичности и публицистики.

Опираясь на традиции национальные (кроме Мусоргского, здесь уместно вспомнить и Верещагина), Шостакович дает оригинальное, самостоятельное и чисто сегодняшнее толкование темы. И, конечно, для него не прошел даром опыт воплощения образов войны, фашизма, тупого и беспощадного насилия как ипостасей смерти в современном искусстве и его собственном творчестве.

Стихи Гарсиа Лорки, Аполлинера и Рильке, использованные в Четырнадцатой симфонии, — высокая, чуждая прозаической натуральной описательности поэзия, которая щедро оперирует свободными метафорами, поэзия нетерпеливо вибрирующей мысли и чувства, большого глубинного подтекста. Все эти свойства сближают творчество трех поэтов, и все они созвучны искусству Шостаковича, особенно же — сочетание лирической выстраданности и интеллектуальной напряженности образов. Вот простейшее объяснение того, что разнохарактерность текстов не нарушает эстетического, стиливого равновесия симфонии. Напротив. Разнонациональная природа стихотворных жанров и образов — испанская «Малагенья», старинная немецкая баллада о Лорелее (в пересказе французского поэта Аполлинера!) и т. д. — как бы раздвигает временные и пространственные границы замысла. Особую емкость и многоплановость ассоциациям социально-историческим придает внезапный сдвиг в поэзию начала XIX века — фрагмент из стихотворения Кюхельбекера «Поэты» (IX часть, «О Дельвиг. Дельвиг») — и еще глубже в даль времен — «Ответ запорожских казаков константинопольскому султану» Аполлинера (VIII часть)<sup>22</sup>.

Использование столь разных (по тематике и жанрам, стилистике и лексике) текстов в пределах одного музыкального произведения представляет собой явление принципиально новое. Зародилось оно еще в 20-е годы, в 30-е же подобные случаи были сравнительно единичными, как у нас, так и за рубежом. Ярчайший образец — прокофьевская кантата «К 20-летию Октября». В 60-е годы их уже насчитываются десятки и сотни. И, по-види-

<sup>22</sup> Как известно, это стихотворение было создано Аполлинером на основе подлинных текстов конца XVII столетия.

тому, это явление должно быть рассматриваемо в свете новых художественных форм, параллельно возникающих в смежных видах искусства.

Симфония-драма опирается на принцип единого развития, эстетически родственный принципам спектакля-драмы или романа: через экспонирование основных образов, главных «персонажей» — к обнаружению конфликта, через контрастные сопоставления ситуаций — к развязке, выводу.

Прежде камерный вокальный цикл и оратория-кантата были, как правило, монографичными в смысле выбора текстов. Сейчас, особенно в произведениях типа театрализованной оратории, нередко встречаются отступления от этих законов, подготовленные и оправданные опытом эстрады, литературно-музыкальных композиций, театра и кино.

В театре наших дней завоевывает права гражданства спектакль-монтаж, слагающийся из цепи стихотворных и прозаических кусков, подлинных документов, комментариев автора, — пьеса без фабулы. В кино — фильмы без фабульного действия (характерный пример — «Обыкновенный фашизм» М. Ромма). Во всех подобных случаях отсутствие фабулы компенсируется, во-первых, паличем объединяющей идеи, так сказать, сверхсюжета, и, во-вторых, активностью авторской позиции. Спектакль-монтаж подразумевает постоянное «закадровое» присутствие идеи-подтекста, ради доказательства которой привлекается вереница фрагментов разнородных, внешне даже разрозненных; лишь вместе взятые и поставленные в определенные условия, определенные связи, они начинают работать на «сверхсюжет». В то же время каждый кусок текста, документальный, литературно-поэтический или фольклорный, имеет собственную биографию, запас связей с действительностью, концентрат образных ассоциаций; включаясь в ткань произведения, он притягивает их вслед за собой, главная идея, отражаясь в нем, как в небольшом кристалле, уходит вглубь, перестает быть одномерной<sup>23</sup>.

Идейно-эстетические предпосылки этого метода — в стремлении прорваться через сложившиеся каноны художественного творчества к неотредактированной правде жизни и, минуя «недействительную действительность» искусства, заново осмыслить и философски обобщить реальность. Истоки же его разветвлены. Их можно

---

<sup>23</sup> Между прочим, в известных условиях подобную функцию может взять на себя музыкальная цитата: в фильме «Евангелие по Матфею» Пазолини привлечен разнонациональный и разновременный музыкальный материал только ради выявления широкого, общечеловеческого характера идеи беззащитности добра и жертвенной гибели.

усмотреть и в советских агитспектаклях первых послереволюционных лет, и в раннем советском кинематографе («Октябрь» Эйзенштейна — характерный образец бесфабульного фильма), и в режиссуре Мейерхольда, и в драматургии (и теории) Брехта. Вспомним, что строгой сюжетной обусловленности последования сцен Брехт противопоставляет их независимость, монтаж, подчеркиванию текста, изображению психологической обстановки — истолковывание текста, высказывание отношения к нему. Кино особенно часто привлекало документальный материал, отказывалось от интриги и психологического героя.

В музыкальных произведениях со «смонтированными» текстами возникает много необычных композиционных проблем. С одной стороны, текст задает активные драматургические посылки, направляющие и режиссирующие. С другой стороны, музыке грозит иллюстративность, а всему произведению — мозаичность, распад, если музыка не поднимет своей организующей роли, роли идейно-смысловой, подтекстовой и конструктивной. Прежние приемы организации формы оказываются малопригодными и пересматриваются. Родятся ли из этого пересмотра некие новые устойчивые синтетические формы и принципы собственно музыкального мышления?..

Подход к тексту в Четырнадцатой симфонии имеет определенные точки соприкосновения с методом монтажных композиций. Выбор стихотворений оправдан не только общностью темы; симфония, пожалуй, многотемна, в некоторых частях образ смерти не фигурирует вовсе (в VII и IX частях, например, о ней даже не упоминается). Но из сопоставления текстов, почерпнутых в разных источниках, вырисовываются контуры сверхсюжета. Послание Кюхельбекера, аналогично «Ответу запорожских казаков», начинает звучать правдой документа, вносит характерный сдвиг во времени. Документальность, рассмотрение идеи в историческом разрезе, сближение прошлого и настоящего — все это признаки достаточно характерные. Симфония обязывает к логической последовательности музыкального развития, целостности драматургии, не терпит рыхлости и стилистической мозаичности, поэтому здесь прививка таких признаков выдвигала задачи гораздо более трудные, чем в музыкально-сценическом действе или театрализованной оратории. Мастерство Шостаковича-симфониста позволило ему избежать опасности разрыхления циклической формы и открыть новые горизонты ее эволюции.

В Четырнадцатой симфонии, подобно Первому скрипичному концерту, конфликт возникает из соседства медитативной лирико-философской медленной части, «De profundis» (функция ее, как и других медленных прологовых частей Шостаковича, драматургия

чески приближается к вступлениям-эпиграфам сонатных аллегро — вступлению Десятой симфонии, например), и жесткого, буйно-танцевального скерцо, «Малагенья». Это противопоставление экспонирует конфликтные начала, которые затем разрабатываются в разных аспектах, меняют свою оболочку. В то же время интонационное содержание этих двух частей становится источником, фундаментом выразительности всех последующих. Уже в них ясно обозначена поляризация средств, сохраняемых далее за сквозной и контрсквозной линиями: на одной стороне — диатоника и особые виды пониженного минора, медленный темп, господство мягких, плавно ниспадающих малотерцовых оборотов («De profundis»); на другой стороне — мертвенный хроматический C-dur, на базе которого возникают атональные созвучия, быстрый темп, стихия стаккатирующего ритма, господство восходящих квартовых и тритоновых оборотов, образующих двенадцатитоновый ряд («Малагенья»).

Самые крупные части цикла — III, «Лорелея» (*Allegro molto*), и VII, «В тюрьме Санте» (*Adagio*), — служат как бы узлами, куда стягиваются нити от окружающих частей и где формируются новые образно-смысловые элементы.

«Лорелею» можно уподобить главному сонатному аллегро цикла, по отношению к которому обе первые части симфонии играют роль необычайно разросшегося и внутренне дифференцированного двучленного вступления, эпиграфа. Порознь введенные стороны конфликта здесь материализуются, вступают в борьбу: пленительно чистый и женственный образ Лорелеи («побочная партия») противостоит образам епископа, осудившего девушку на вечное заточение, и каменно-суровых рыцарей-стражников («главная партия»).

IV часть, «Самоубийца», продолжает лирическую линию III части, заостряя трагические черты образа, а V, «Начеку», принимает эстафету от мрачно-воинственных эпизодов «Лорелеи», в то же время перекликаясь и с «Малагеньей». Расщепляя конфликтные линии, сталкиваемые в III части, IV и V части как бы высвечивают их крупным планом. VI часть, «Мадам, посмотрите», — последнее звено развития любовно-лирической темы, которая достигла своей экспрессивной кульминации в IV части и была гротескно остраниена, скомпрометирована в V части (смерть — пылкая любовница, подкарауливающая час гибели маленького солдата); в сущности, «Мадам, посмотрите» балансирует между сквозной и контрсквозной линиями цикла.

Еще в «Лорелее» зазвучал мотив подавления свободы личности и страстного порыва к ее утверждению. Начиная с VII части («В тюрьме Санте») он становится ведущим.

VIII часть («Ответ запорожских казаков») дает стихийно-активную реакцию на горестный монолог узника; в ней воплощается и яростный отпор злу, и само это могучее зло — подобно тому, как это происходит порой на гребне симфонических разработок Шостаковича (например, в эпизоде сопротивления из I части Седьмой) или в Скерцо Десятой симфонии. И опять-таки, по логике больших симфонических полотен, напряженно-действенная кульминация требует ответной — просветленной и возвышенной кульминации-катарсиса. В Четырнадцатой зоной катарсиса является IX часть («О Дельвиг, Дельвиг»), а в какой-то степени и X часть («Смерть поэта»).

Условно приравняв «Лорелею» к сонатному аллегро цикла, IV часть можно считать лирическим центром, V — скерцо, VI — звеном перехода к общей разработке симфонии (VII и VIII части). IX часть, будучи драматургически подготовлена VII и VIII частями (подобно «тихим» эпизодам симфонических разработок), по образно-тематическим признакам может быть приравнена и к новому, добавочному лирическому центру симфонии. X часть играет роль репризы, образно-тематического и конструктивного обрамления цикла. Будь она завершающей, ее бы следовало называть кодой-репризой, но композитор добавляет еще XI часть, краткое «Заключение» (Moderato) в характере сурового марша, которое внезапно обрывается, достигнув наивысшего напряжения. Концовки — разомкнутые, фиксирующие недостижимость полного преодоления драматических противоречий, — довольно типичны для произведений Шостаковича. Иногда такая неразрешенность (как в коде финала Десятой симфонии или последней песне блоковского цикла) выражена скупым намеком, введением мотива или даже одного звука, гармонической или ритмоинтонационной детали, перечашей окружению и нарушающей устойчивость образа. Но никогда еще неразрешенность не была такой острой и бесстрашно подчеркнутой, как в заключении Четырнадцатой симфонии: человек заглядывает в лицо неизбежности роковой минуты, небытию.

Есть неотразимая художественная логика в том, что для двух начальных частей избраны стихотворения Лорки, для группы средних — Аполлинера, а для двух завершающих — Рильке. На фоне современной мировой поэзии, по преимуществу глубоко личной, «монологической», творчество Федерико Гарсиа Лорки выделяется своей эпической природой, кровной сопричастностью миру народной песни. Субъективное я, мотивы автобиографические (так часто проступающие, например, у Аполлинера) всегда остаются у него в тени. А исконно традиционная для испанской поэзии тема смерти звучит у этого художника с такой обжигающей экс-

прессией потому, что действительность, переживаемая страной, ежечасно сталкивала его с трагедией смерти, с чудовищной несправедливостью, творимой на родной земле.

«В других странах смерть — это конец. Она приходит — и занавес опускается. В Испании — нет. В Испании он поднимается. Многие здесь живут замурованными в четырех стенах до самой смерти — лишь после этого их выносят на солнечный свет. Мертвый в Испании мертв, как нигде в мире; его профиль ранит, словно лезвие варварской навахи», — говорит Лорка [58, 8]. И экспозиция конфликта Четырнадцатой симфонии не зря построена на величаво-простых, суровых и терпких стихах испанского поэта. Они сообщают ей эпическую объективную многозначность. Точно так же не случайно, что развитие драмы, этап образной конкретизации полярно противоположных начал симфонии воплощены в интимно эмоциональных и вместе с тем наполненных публицистическим подтекстом стихотворениях Гийома Аполлинера, а философский итог произведения — в стихотворениях Рильке, этого крупнейшего и оригинальнейшего философа-лирика, в искусстве которого ужасам и бессмысленности социальной действительности противостоит призыв к этосу, духовному очищению, постижению внутренней сути явлений жизни.

Еще Десятая симфония наметила замену волевого, императивного вступления-эпиграфа образом тихого, самоуглубленного размышления. В Четырнадцатой (и в Первом скрипичном концерте) такой образ вырастает до размеров целой части. Здесь (в отличие от концерта) нет места даже производным контрастам состояний, и композитор избирает музыкальную форму, отвечающую концентрации внимания на одной эмоции, одной идее, — форму, свободно претворяющую принцип пассакальи. При всей приверженности Шостаковича к этой форме (и букве, и духу ее!), ни разу еще она не выдвигалась на роль отправной в циклическом произведении, а становилась обычно этапом осмысления драматического конфликта, предшествующим выводу, развязке. Именно так происходит в Восьмой симфонии, в Первом скрипичном концерте, Третьем квартете. Содержание Четырнадцатой диктует обратный ход.

Смерть, «сон вековой» — неизбежная развязка человеческого бытия. С эпически умудренного постулирования этой идеи и начинается симфония, чтобы только затем шаг за шагом раскрылись драматическая суть и механизм действия антагонистических сил.

Очень мягко, с оттенком кроткой возвышенной печали запевают скрипки лейттему I части (в «Смерти поэта» она поднимется once на октаву вверх и станет еще более мягкой, матовой благодарно сурдинам):

V-ni *pp*  
 div.  
 V-le *pp*

Тема эта имеет характерную для Шостаковича структуру: зерно — развертывание. Мотив-зерно построен на нисходящем опевании интервала малой терции, причем терцовый звук является вершиной-источником мелодического развертывания, почти неизменно направленного вниз, как бы иссякающего в своей энергии. Участки развертывания нестабильны масштабно, интонационно и тонально. Два же одинаковых зерна, обязательно присутствующих в составе темы (хотя и не всегда сдвоенных), образуют рассредоточенную секвенцию, которая сдвигает мотив по цепи минорных тональностей, отстоящих одна от другой на большую терцию вниз.

Шесть проведенний темы у струнных инструментов дают такое чередование тональных опор:

$R_1$	$R_2$	$R_3$	$R_4$	$R_5$	$R_6$	
$\frac{g\text{-moll}}{es\text{-moll}}$	$\frac{b\text{-moll}}{fis\text{-moll}}$	$\frac{h\text{-moll}}{g\text{-moll}}$	$\frac{g\text{-moll}}{es\text{-moll}}$	$\frac{h\text{-moll}}{g\text{-moll}}$	$\frac{c\text{-moll}}{as\text{-moll}}$	$g\text{-moll}$

Доминирующее положение тональности  $g\text{-moll}$  очевидно. Но если для Одиннадцатой симфонии  $g\text{-moll}$  являлся своего рода «тональным лейтмотивом», то в I части Четырнадцатой (а менее четко и в других ее лирико-философских или лирико-драматических частях) перед нами *парная лейттональность*:  $g\text{-moll}/es\text{-moll}$  <sup>24</sup>.

<sup>24</sup> Интересно, кстати, что последование трезвучий  $g\text{-moll}$  и  $es\text{-moll}$  служит одной из лейттональностей «Катерины Измайловой». Эти аккорды в грозных тембрах меди открывают четвертую картину оперы — ночь, Борис Тимофеевич бродит во дворе под окнами Катерины, — а затем звучат в момент, когда Борис Тимофеевич просит поеть и Катерина решается его отравить (варианты см. также в цифрах 262 и 282). Их можно назвать аккордами смерти, — ведь Борис Тимофеевич, подобно Графине из «Пиковой дамы» Чайковского, не просто характер, реальный персонаж, но и олицетворение рока, идеи смерти и возмездия.

Скользкий тональный план части в целом еще сложнее, поскольку вокальные строфы имеют свои устои, свою как бы параллельную и достаточно независимую логику.

Собственно говоря, разбивка стихотворения на строфы принадлежит композитору. Он группирует их из строк синтаксически единых, точка соответствует образно-смысловой цезуре, текстовой и музыкальной:

- 1 [Сто горячо влюбленных  
Сном вековым уснули  
Глубоко под сухой землею.
- 2 [Красным песком покрыты  
Дороги Андалусии.
- 3 [Ветви олив зеленых  
Кордову заслонили.
- 4 [Здесь им кресты поставят,  
Чтоб их не забыли люди.
- 5 [Сто горячо влюбленных  
Сном вековым уснули.

Пять этих строф разделены инструментальными интермедиями — проведениями оstinатной темы, к концу части укорачиваемыми, ибо начало вокальных строф порой накладывается на инструментальную тему, создавая по вертикали два пласта с разными тонально-гармоническим и мелодическим центрами.

В инструментальной партии, наряду с постоянством возвращений мотива-зерна, происходит непрерывное прорастание и вычленение новых интонаций, приобретающих на какой-то момент важное выразительное значение (например, малосекундовые мотивы, то никнущие, то зовущие, цифры 2 и 3). В вокальной партии превалирует псалмодирование. Каждая строфа начинается с мелодически статичного участка — сперва речитации на одном звуке, затем как бы медленного раскачивания, преимущественно в диапазоне малой терции, а затем идет суммирующая, распетая на одном дыхании фраза:

131  
[2] *pp ma maestoso*

Сто го-ря-чо влюб-лен-ных Сном ве-ко-вым ус-ну-ли

глу-бо-ко под су-хой зем-ле-ю.

[3]

Сто го-ря-чо влюб-лен-ных

СНОМ ве-ко-вым ус-ну-ли

Глу - бо - ко под су - хой зем - ле ю.

В целом здесь возникает своеобразное сочетание принципа *тонально-скользящих вариаций* на basso ostinato с куплетно-строфической формой. Вот как соотносятся в композиции части проведения инструментальной темы и вокальные строфы:

Вок.	<div>2</div>	<div>4</div>	<div>5</div>	<div>6</div>	<div>8</div>	
	$a_1$	$a_2$	$a_3$	$a_4$	$a_5$	
Дрк.		<div>3</div>		<div>6</div>	<div>7</div> , т. 2	<div>8</div> , т. 6
	$R_1$	$R_2$	$R_3$	$R_4$	$R_5$	$R_6$

410

мелодическое и тональное, причем он питает вокальную партию, предваряя новые ее обороты <sup>25</sup>.

Партия баса-солиста своей сдержанной бесстрастностью, мелодической скованностью, лишь изредка прерываемой, напоминает речитатив рассказчика-евангелиста старинной оратории. Оркестр же, состоящий из струнных *divisi*, создает образ более теплый, живой, трепетный, несмотря на упорство возвращений одной музыкальной мысли. Заглавный мотив претворяет суровую, ритмически размеренную попевку «*Dies irae*» в подобие плавного, как в колыбельной песне, приговаривания-убаюкивания. Вероятно, эти легкие, завуалированные черты колыбельной подсказаны текстом Гарсиа Лорки, образом векового сна, которым уснули сто горячо влюбленных. Любопытно, что в результате голос и оркестр как бы обмениваются своими традиционными ролями, и начало вокальное трактуется как более объективное по отношению к инструментальному, чья объективность преломлена сквозь лирический жанр.

В «Малагенья» функции оркестра и более множественны, и более конкретны, живописно-изобразительны: это картина разгула инстинктов на празднике жизни, в чадной таверне, где хозяйничает смерть.

Текст здесь еще короче, сгущеннее, чем в «*De profundis*», но напряженность пульсации не позволяет «удлинить» его делением на строфы. Опираясь только на содержание стиха, в обход синтаксического членения и группировки строк, композитор организует его в трехчастную форму, повторяя ударные фразы и слова:

<sup>25</sup> Так, из него вариантно заимствуется широкий ход, в конце 4-й строфы возносящий мелодию до тихой кульминации, — он был подготовлен в оркестре перед 2-й строфой:

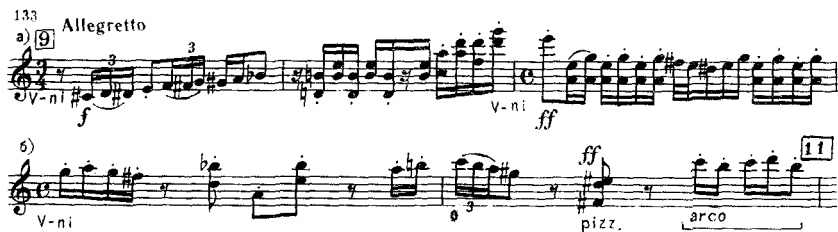
1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100. 101. 102. 103. 104. 105. 106. 107. 108. 109. 110. 111. 112. 113. 114. 115. 116. 117. 118. 119. 120. 121. 122. 123. 124. 125. 126. 127. 128. 129. 130. 131. 132. 133. 134. 135. 136. 137. 138. 139. 140. 141. 142. 143. 144. 145. 146. 147. 148. 149. 150. 151. 152. 153. 154. 155. 156. 157. 158. 159. 160. 161. 162. 163. 164. 165. 166. 167. 168. 169. 170. 171. 172. 173. 174. 175. 176. 177. 178. 179. 180. 181. 182. 183. 184. 185. 186. 187. 188. 189. 190. 191. 192. 193. 194. 195. 196. 197. 198. 199. 200. 201. 202. 203. 204. 205. 206. 207. 208. 209. 210. 211. 212. 213. 214. 215. 216. 217. 218. 219. 220. 221. 222. 223. 224. 225. 226. 227. 228. 229. 230. 231. 232. 233. 234. 235. 236. 237. 238. 239. 240. 241. 242. 243. 244. 245. 246. 247. 248. 249. 250. 251. 252. 253. 254. 255. 256. 257. 258. 259. 260. 261. 262. 263. 264. 265. 266. 267. 268. 269. 270. 271. 272. 273. 274. 275. 276. 277. 278. 279. 280. 281. 282. 283. 284. 285. 286. 287. 288. 289. 290. 291. 292. 293. 294. 295. 296. 297. 298. 299. 300. 301. 302. 303. 304. 305. 306. 307. 308. 309. 310. 311. 312. 313. 314. 315. 316. 317. 318. 319. 320. 321. 322. 323. 324. 325. 326. 327. 328. 329. 330. 331. 332. 333. 334. 335. 336. 337. 338. 339. 340. 341. 342. 343. 344. 345. 346. 347. 348. 349. 350. 351. 352. 353. 354. 355. 356. 357. 358. 359. 360. 361. 362. 363. 364. 365. 366. 367. 368. 369. 370. 371. 372. 373. 374. 375. 376. 377. 378. 379. 380. 381. 382. 383. 384. 385. 386. 387. 388. 389. 390. 391. 392. 393. 394. 395. 396. 397. 398. 399. 400. 401. 402. 403. 404. 405. 406. 407. 408. 409. 410. 411. 412. 413. 414. 415. 416. 417. 418. 419. 420. 421. 422. 423. 424. 425. 426. 427. 428. 429. 430. 431. 432. 433. 434. 435. 436. 437. 438. 439. 440. 441. 442. 443. 444. 445. 446. 447. 448. 449. 450. 451. 452. 453. 454. 455. 456. 457. 458. 459. 460. 461. 462. 463. 464. 465. 466. 467. 468. 469. 470. 471. 472. 473. 474. 475. 476. 477. 478. 479. 480. 481. 482. 483. 484. 485. 486. 487. 488. 489. 490. 491. 492. 493. 494. 495. 496. 497. 498. 499. 500. 501. 502. 503. 504. 505. 506. 507. 508. 509. 510. 511. 512. 513. 514. 515. 516. 517. 518. 519. 520. 521. 522. 523. 524. 525. 526. 527. 528. 529. 530. 531. 532. 533. 534. 535. 536. 537. 538. 539. 540. 541. 542. 543. 544. 545. 546. 547. 548. 549. 550. 551. 552. 553. 554. 555. 556. 557. 558. 559. 560. 561. 562. 563. 564. 565. 566. 567. 568. 569. 570. 571. 572. 573. 574. 575. 576. 577. 578. 579. 580. 581. 582. 583. 584. 585. 586. 587. 588. 589. 590. 591. 592. 593. 594. 595. 596. 597. 598. 599. 600. 601. 602. 603. 604. 605. 606. 607. 608. 609. 610. 611. 612. 613. 614. 615. 616. 617. 618. 619. 620. 621. 622. 623. 624. 625. 626. 627. 628. 629. 630. 631. 632. 633. 634. 635. 636. 637. 638. 639. 640. 641. 642. 643. 644. 645. 646. 647. 648. 649. 650. 651. 652. 653. 654. 655. 656. 657. 658. 659. 660. 661. 662. 663. 664. 665. 666. 667. 668. 669. 670. 671. 672. 673. 674. 675. 676. 677. 678. 679. 680. 681. 682. 683. 684. 685. 686. 687. 688. 689. 690. 691. 692. 693. 694. 695. 696. 697. 698. 699. 700. 701. 702. 703. 704. 705. 706. 707. 708. 709. 710. 711. 712. 713. 714. 715. 716. 717. 718. 719. 720. 721. 722. 723. 724. 725. 726. 727. 728. 729. 730. 731. 732. 733. 734. 735. 736. 737. 738. 739. 740. 741. 742. 743. 744. 745. 746. 747. 748. 749. 750. 751. 752. 753. 754. 755. 756. 757. 758. 759. 760. 761. 762. 763. 764. 765. 766. 767. 768. 769. 770. 771. 772. 773. 774. 775. 776. 777. 778. 779. 780. 781. 782. 783. 784. 785. 786. 787. 788. 789. 790. 791. 792. 793. 794. 795. 796. 797. 798. 799. 800. 801. 802. 803. 804. 805. 806. 807. 808. 809. 810. 811. 812. 813. 814. 815. 816. 817. 818. 819. 820. 821. 822. 823. 824. 825. 826. 827. 828. 829. 830. 831. 832. 833. 834. 835. 836. 837. 838. 839. 840. 841. 842. 843. 844. 845. 846. 847. 848. 849. 850. 851. 852. 853. 854. 855. 856. 857. 858. 859. 860. 861. 862. 863. 864. 865. 866. 867. 868. 869. 870. 871. 872. 873. 874. 875. 876. 877. 878. 879. 880. 881. 882. 883. 884. 885. 886. 887. 888. 889. 890. 891. 892. 893. 894. 895. 896. 897. 898. 899. 900. 901. 902. 903. 904. 905. 906. 907. 908. 909. 910. 911. 912. 913. 914. 915. 916. 917. 918. 919. 920. 921. 922. 923. 924. 925. 926. 927. 928. 929. 930. 931. 932. 933. 934. 935. 936. 937. 938. 939. 940. 941. 942. 943. 944. 945. 946. 947. 948. 949. 950. 951. 952. 953. 954. 955. 956. 957. 958. 959. 960. 961. 962. 963. 964. 965. 966. 967. 968. 969. 970. 971. 972. 973. 974. 975. 976. 977. 978. 979. 980. 981. 982. 983. 984. 985. 986. 987. 988. 989. 990. 991. 992. 993. 994. 995. 996. 997. 998. 999. 1000.

6) Cl. *divisi* a 2 (p) 4 pp

- A [Смерть вошла и ушла из таверны. (*Повторяется дважды.*)
- B { Черные кони и темные души  
В ущельях гитары бродят (бродят).  
Запахли солью и жаркой кровью  
Соцветья зыби нервной.
- A<sub>1</sub> { А смерть все уходит и входит (уходит и входит)  
(А смерть все уходит)  
И все не уйдет из таверны.

Начальная строка несет главную мысль части, и в музыкальной форме ей придана весомость самостоятельного раздела. Для этого строка разбивается восклицанием («Смерть вошла! И ушла из таверны»), и каждая половинка обрастает большими инструментальными отыгрышами.

Фон и атмосфера крайних разделов — нестрый калейдоскоп танцевальных ритмоинтонаций. Тут и типичные гитарные переборы, аккорды-рывки, и хроматически взлетающие, соскальзывающие или подскакивающие на месте фигурки, будто извлеченные грубым, фальшивым смычком какого-то дьявольского скрипача, который не дает передышки ни своему инструменту, ни гостям таверны. (Заметим, что если звучание гитары имитируется, то скрипки — а порой и скрипка соло — в самом деле непрерывно играют в «Малагенье»<sup>26</sup>.)



Первая же реплика сопрано, возвещающая появление смерти, вызывает и появление новой темы в оркестре — цепочки квартовых шагов, сперва неуклонно восходящих, а потом нисходящих.

<sup>26</sup> Не удивительно, что композитор припомнил здесь одно из давних своих произвольно-метких воплощений образа пляшущей смерти и ввел (быть может, неосознанно) микроскопическую автоцитату из финала Фортепианного трио. Мотив этот несколько раз всплывает в ответственных точках формы — перед темой шагающей смерти (см. нотный пример 133, отмечено скобкой).

которые образуют полный двенадцатитоновый звукоряд<sup>27</sup>. Серийный пласт оголенной четкостью своей интервальной и ритмической организации резко контрастирует с суетливо пульсирующим, хроматизированным пластом фактуры. Холодная статика серии здесь используется примерно на тех же правах, что и целотонный звукоряд в музыке русских классиков, — как воплощение неживого, пчеловещеского.

134 [10] [Allegretto]

Смерть вошла!

V-le V-ni

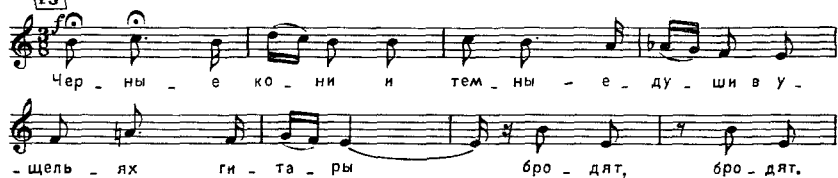
Vc., Cb

picc. arco

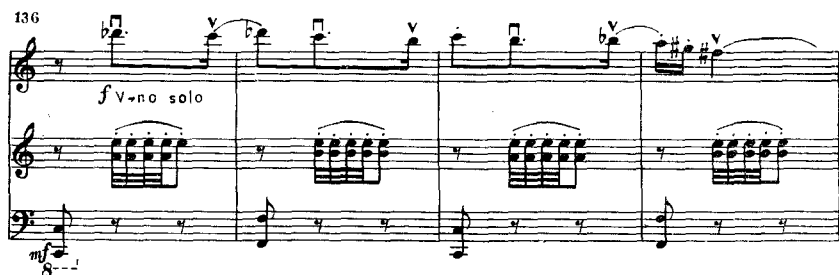
Оба пласта имеют явно выраженный главный устой (с) и устой вспомогательный (des). Два устоя сохраняются и для среднего раздела, где подчеркнутая примитивность тонико-субдоминантных (то есть тоже квартовых) ходов баса в сочетании с хроматикой верхнего голоса создает тот же специфический эффект «холодного накала», как и сочетание капризной изменчивости ритма — с размеренностью, а интонационной неупорядоченности — с долбищими органами пунктами в разделах крайних.

Средний раздел — это уже собственно песня-пляска. Если в первом разделе партия голоса сводится к повелительным квартовым возгласам, выкрикам, то здесь она мелодически развертывается в танцевальный, с упругими синкопированными акцентами напев.

<sup>27</sup> Для нацеленности интонационной драматургии Четырнадцатой показательно, что если в I части интервал кварты достигается как итог мелодического развития вокальной партии, то в «Малагенье» именно кварта, с ее первородной семантикой воинственного сигнала служит зачином партии голоса и лейтинтервалом, на ней основывается и инструментальная серия.



Его сопровождает остигатный ритм «испанистого» аккомпанемента — часто вибрирующий аккордовый «гитарный» перезвон и вульгарно-развязный мотив скрипки соло. Этот последний — плотн от плоти плясовых тем Шостаковича, которые построены на гротескном заострении банальных бытовых интонаций и несут образ агрессивной пошлости; их путь прослеживается от «Носа» и «Катерины Измайловой» к «еврейской» теме Скерцо Первого скрипичного концерта и теме «Купите бублики» финала Второго виолончельного. Почти везде характеристическими средствами становятся канканирующие синкопы, назойливое акцентное опевание мелких мотивных ячеек, хроматическое секвенцирование. (Сравним этот мотив скрипки соло из «Малагеньи», например, с темой насилия из «Катерины Измайловой», см. нотный пример 22.)



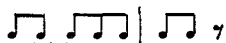
Мотив скрипки соло переходит во взвизгивающие, необузданные глиссандо — тоже типический аксессуар недобрых, нагловато-развязных плясовых тем Шостаковича.

В репризном разделе «Малагеньи» вокальная линия вдруг окостеневаает на однообразном, зловещем скандировании, которое еще резче оттеняет последний повелительный выкрик («Все уходит и входит!»). Но прежде чем задернуть занавес над всей этой жанрово-символической картиной, композитор дополняет ее несколькими штрихами. Речитация сопрано заключается стонущим мотивом завыванием, а в оркестровой коде (на материале среднего раздела) движение завихряется на долбящем органном пункте с, доходя до

физического предела громкости (ffff!). И весь этот разбушевавшийся поток с размаху устремляется, буквально влетает в III часть, где его обрывают два резких удара бича.

Удары бича заменяют драматической балладе «Лорелея» какое бы то ни было оркестровое предисловие. Здесь необходимо как можно более сжато обрисовать среду, завязку действия и характер протагонистов с недоступной музыке конкретностью. Потому баллада сразу начинается с рассказа, произносимого сопрано речитативом-скороговоркой.

Основной ритмический рисунок — «ритмическая идея» (понятие, введенное В. А. Васиной-Гроссман) — заимствован из стиха, в котором тяжелый акцент и естественное интонационное повышение

падают на шестой из группы семи слогов 7 

Так возникает одна из сквозных лейтинтонаций баллады, которая прерывает из вступительного речитатива в диалог (первые реплики баса — епископа) и в инструментальную партию и образует основной строительный материал двух больших оркестровых интермедий. В то же время нетрудно различить в ней очертания исходной вокальной попевки I части, которая из эпической, печально-утвердительной преобразуется в возбужденную, упрямую до одержимости.

Композиция III части, необычайно гибкая и подвижная, складывается из нескольких крупных блоков, диалогических и монологических эпизодов, между которыми вклиниваются оркестровые интермедии, причем крупные эпизоды в большинстве случаев имеют достаточно сложную внутреннюю структуру, вбирая в себя малые интермедии и драматически контрастные эпизоды, продвигающие действие. В сущности, тем самым Шостакович прибегает к традиционным приемам конструирования балладной формы<sup>28</sup>, но значительно расширяет ее, по сравнению с нормами романс-баллады, усиливает активность оркестрового начала и непрерывность сквозного развития, то есть превращает в вокально-симфоническую драму.

<sup>28</sup> По наблюдению В. А. Васиной-Гроссман, для баллады вообще характерно сочетание сквозного развития с обилием иллюстративно-образительных деталей в инструментальной партии, то есть решение повествовательно-драматическое, особая важность инструментальных вступлений, заключений и интермедий. Автор справедливо объясняет это необходимостью «доразвития музыкальных образов в интерлюдиях, преодоления „мозаичности“ конструкции, связанной со следованием тексту» [27, 31—32].

Не считая речитатива-вступления, здесь можно наметить пять крупных разделов. Первый — бурный диалог епископа и Лорелеи. Второй — лирическое ариозо Лорелеи. Третий — осуждение и изгнание «безумной Лор», приговор епископа. Четвертый — развернутая картина действия (Лорелею ведут в монастырь), небольшое ариозо Лорелеи, обращенное к стражникам, и сцена ее побега. Пятый, финальный, — последнее ариозо героини и кода-речитатив рассказчика, повествователя.

Конструкция эта, вытекающая из сюжетного развертывания текста, в целом, вместе с оркестровыми интермедиями, выглядит так:

|   |   |                    |
|---|---|--------------------|
|   | <div> <div> К белокурой колдунье из прирейнского края<br/> Шли мужчины толпой, от любви умирая.<br/> И велел ее вызвать епископ на суд,<br/> Все в душе ей прощая за ее красоту. </div> </div>  | Вступление-рассказ |
| I | <div> <div> «О, скажи, Лорелея, чьи глаза так прекрасны,<br/> Кто тебя научил этим чарам опасным?»<br/> «Жизнь мне в тягость, епископ, и проклят мой взор,<br/> Кто взглянул на меня — свой прочел приговор.<br/> О епископ, в глазах моих пламя пожара,<br/> Так предайте ж огню эти страшные чары!»<br/> «Лорелея! Пожар твой всемогущ: ведь я<br/> Сам тобой околдован и тебе не судья».<br/> «Замолчите, епископ! Помолитесь и верьте:<br/> Это воля господня — предать меня смерти.» </div> <div> a<br/> b<br/> a<sub>1</sub><br/> b<sub>1</sub> </div> </div> |                    |

#### 1-я интермедия

|     |  |               |
|-----|--|---------------|
| II  | <div> <div> Мой любимый уехал, он в далекой стране,<br/> Все теперь мне немило, все теперь не по мне.<br/> Сердце так истрадалось, что должна умереть я,<br/> Даже вид мой внушает мне мысли о смерти.<br/> Мой любимый уехал, и с этого дня<br/> Свет мне белый не мил, ночь в душе у меня». </div> <div> c<br/> d<br/> c </div> </div> | Первое ариозо |
| III | <div> <div> И трех рыцарей кликнул епископ: «Скорее<br/> Уведите в глухой монастырь Лорелею.<br/> Прочь, безумная Лор, волоокая Лор!<br/> Ты монахиней станешь, и померкнет твой взор».</div> </div>   | Приговор      |

#### 2-я интермедия

|    |  |               |
|----|--|---------------|
| IV | <div> <div> Трое рыцарей с девицей идут по дороге.<br/> (интермедия, — 12 т.)<br/> Говорит она стражникам хмурым и строгим:<br/> (интермедия, — 8 т.)<br/> «На скале той высокой дайте мне постоять,<br/> Чтоб увидеть мой замок могла я опять,<br/> Чтоб свое отраженьё я увидела снова,<br/> Перед тем как войти в монастырь ваш суровый».<br/> (интермедия, — 8 т.)<br/> Ветер локоны спутал, горит ее взгляд,<br/> Тщетно стража кричит ей: «Лорелея, назад!» </div> <div> e </div> </div> | Второе ариозо |
|----|--|---------------|

### 3-я интермедия

У  $\left\{ \begin{array}{l} \text{«На излучину Рейна ладья выплывает,} \\ \text{В ней сидит мой любимый, он меня призывает,} \\ \text{Так легко на душе, так прозрачна волна...»} \\ \text{И с высокой скалы в Рейн упала она,} \\ \text{Увидав отраженные в глади потока} \\ \text{Свои рейнские очи, свой солнечный локоп.} \end{array} \right\} \begin{array}{l} c - e_1 \end{array} \left. \vphantom{\begin{array}{l} c - e_1 \end{array}} \right\} \begin{array}{l} \text{Третье} \\ \text{ариозо} \end{array}$

Музыкальный материал оркестровых интермедий, заданный ключевой ритмоинтонацией вступительного речитатива, последовательно обогащается новыми интонационными оборотами, и все три большие интермедии образуют как бы рассредоточенную разработку части, где главной и побочной партиями, развиваемыми и трансформируемыми в процессе конфликтных столкновений, служат тематизм епископа (и стражников) и тематизм Лорелеи.

Еще в первой интермедии ключевая ритмоинтонация сцепляется с малосекундовым «завывающим» мотивом, который появляется у баса (епископа) на мелодической кульминации (на словах «чарам опасным»), а затем у самой Лорелеи, загипнотизированной мыслью о губительности своих чар и о смерти как неизбежной расплате (на словах «страшные чары» и «предать меня смерти»). Вся эта интермедия — обобщенный образ смятения, натиска темных сил. И, как луч света, контрастирует с ней взволнованное ариозо «Мой любимый уехал»:

137 [Allegro molto]

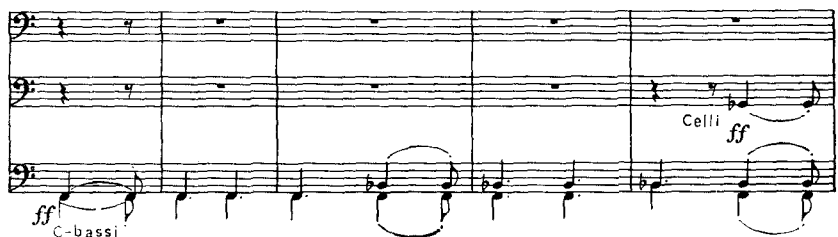
Мой лю - би - мый у - е - хал, он в да - ле - кой стра - не. Все те - перь мне не ми ло, все те - перь не по - мне.

Здесь впервые — для III части и симфонии в целом — вводится тема любви, прекрасного в своей чистоте, глубоко человеческого чувства. Но Лорелея стоит перед судьей, охваченным пожаром страсти и ревности, который волен распорядиться ее жизнью. И — вторым планом к лирической мелодии голоса — в ткани оркестра то и дело прорывается мотив натиска и смятения, удары ксилофона. А в середине ариозо (на словах «даже вид мой внушает мне мысли о смерти») зигзагообразные ходы воскрешают «неживую» интервалику образа смерти из «Малагеньи».



Этот — второй — раздел не получает инструментального доразвития, он обособлен острейшим музыкальным контрастом с окружением и без перерыва переходит в эпизод приговора. (Заметим, что если речи Лорелеи идут на клокочущей фактуре струнных, то речи епископа до сих пор раздавались как бы в пустоте, в тревожном молчании, их подкрепляют и окрашивают особой жесткостью только хлещущие удары ксилофона). За приговором следует 2-я интермедия — марш-шествие стражников (струнные *détaché* и дробный стук *Legno*). Далее, в сцеплении с новым фанфарно-сигнальным квартовым мотивом (интонационно подготовленным серединой ариозо Лорелеи), недобрая выразительность которого подчеркнута тембром ксилофона, появляются и мотив-завывание, и долбящая лейтинтонация из 1-й интермедии.

К концу 2-й интермедии, перед разделом вокально-повествовательным, вводится еще один элемент изобразительного характера, примечательный в драматургии части, перекликающийся с «шагами смерти» из «Малагеньи»: мерный подъем из глубоких басов путем постепенного наложения низких струнных (контрабасы *divisi in 2*, виолончели — *in 3*).



Четвертый раздел — самый богатый действием и сплошь построенный на контрастной двуплановости, поэтому здесь особенно повышается выразительная и изобразительная нагрузка оркестра. В него вклиниваются три малых интермедии, также внутренне контрастных: в каждой из них образ хмурых стражников, молчаливо шагающих, как автоматы, сталкивается с образом осужденной девы, с беспокойными или жалобными репликами солирующего альты, «неземными» репликами челесты. Это контрастное сопоставление сохраняется и в ткани оркестрового сопровождения нового маленького ариозо Лорелеи, еще более нежного, мягко певучего, чем предыдущее.

Торопливый комментарий повествователя (сопрано) и грозный окрик стражи (бас) вводят в третью интермедию, Presto, вихревое пятиголосное фугато, образующее тугой, запутанный клубок («Ветер волосы спутал»). В зазубренных линиях двенадцатитоновой темы фугато претворяется интонационный рисунок 1-й и 2-й больших интермедий, а в приеме восходящего стреттного наложения — эпизод, предшествующий появлению на сцене трех рыцарей. Фугато разворачивается как единый всплеск волны, на гребне которой движение застревает в судорожном, прерывистом повторении десятизвучного гармонического комплекса-пятна под непрерывающийся стук Legno. Лорелея взбежала на вершину скалы. Глиссандо всех струнных, захлебывающееся на самом высоком звуке, внезапно останавливает удар колокола, который дважды звучит в полной тишине.

Это — общая драматическая кульминация части и точка перелома. Темп сменяется на Adagio, краски светлеют, фактура становится необычайно прозрачной, гармония — консонантной. Наслоение пустых квинт у струнных *divisi*, постепенно поднимающихся из «бездонной» глубины в лучезарную высь (отметим еще раз этот прием — здесь он получает противоположное наполнение), тембры челесты и вибратона создают удивительный в своей живописности образ спокойной, озаренной солнцем глади Рейна и в то же время эффект психологический — образ созерцания, зачарованного сказочной грезой наяву. Лорелея видится ее любимый, и, счастливая, она устремляется навстречу своей мечте, бросаясь со скалы.

В Adagio, как и в остальных разделах части, согласно движению сюжета, налицо вполне новый музыкальный материал. Вместе с тем в вокальной партии налицо реприза, синтезирующая оба ариозо (интонации из ариозо отмечены скобкой — пример 140).

Заключительное Adagio обрамляется «музыкой Рейна». Но засурдипенная виолончель соло выделяется из просторно раскинувшегося стоячего аккорда струнных и произносит тихий, задумчивый монолог. Этот монолог, собственно говоря, уже принадлежит



следующей, IV части, хотя формально она начнется — attacca — лишь девять тактов спустя, со вступления голоса. А засурдиненная виолончель соло будет спутником голоса (сопрано) почти на всем протяжении IV части, и ее партия сохранит некоторые попевки «промежуточного монолога». Как мы увидим дальше, этим далеко не исчерпывается преемственность III и IV частей.

Лирика «Самоубийцы» — глубоко интимная, но поднятая до высокого трагизма<sup>29</sup>.

Вся IV часть — это сплошное эмоциональное излияние, и ариозно-мелодическое, вокальное начало, естественно, выступает на передний план. Но жалобное излияние периодически приводит к напряженнейшим вскришкам экспрессии, когда мобилизуется красочная палитра оркестра, вводятся картинно-изобразительные детали, подсказанные содержанием текста. Сила их воздействия, ассоциативная емкость умножается благодаря тому, что в большинстве случаев их семантика уже определена предыдущими частями, преимущественно «Лорелей».

Троекратное проведение рефрена — «Три лилии, лилии три...» — придает форме части черты пятичастного рондо. Однако композитор порой разрезает строфику стиха, чтобы выделить новый образ, усугубить его драматическую рельефность.

R<sub>1</sub> [ Три лилии, лилии три на могиле моей без креста,  
Три лилии, чью позолоту холодные ветры сдувают.

A [ И черное небо, пролившись дождем, их порой оmyвает,  
И, словно у скипетров грозных, торжественна их красота.

<sup>29</sup> Аналогией к этой части могут быть такие страницы музыки Шостаковича, как ариозо «В лесу, в самой чаще его» из «Катерины Измайловой». Жалобный, кроткий рефрен напоминает о «Песне Офелии» из блоковского цикла, с которой «Самоубийцу» сближает и лейттемыр солирующей виолончели, а гетерофонность вокально-инструментального изложения — о «Тайных знаках» (оттуда же).

- В [Растет из раны одна, и как только закат запыляет,  
Окровавленной кажется скорбная лилия та.
- R<sub>2</sub> [Три лилии, лилии три на могиле моей без креста,  
Три лилии, чью позолоту холодные ветры сдувают.
- С [Другая из сердца растет моего, что так сильно страдает  
На ложе червивом;
- D [ А третья корнями мне рот раздирает<sup>30</sup>.
- Е [Они на могиле моей одиноко растут, и пуста  
Вокруг них земля, и, как жизнь моя, проклята их красота.
- R<sub>3</sub> [Три лилии, лилии три на могиле моей без креста.

Композиционно-смысловая цезура, делящая пополам вторую строку последней строфы стихотворения, подчеркнута введением инструментальной интермедии после слов «На ложе червивом» — интермедии самой большой в этой части, где «отыгрыши» очень кратки и не имеют самостоятельного конструктивного значения, лишь лаконично дорисовывая вокальную партию и объединяя между собой эпизоды.

Интонационные связи IV части двойственны, они ведут от III и I частей цикла. Совершенно очевидна зависимость основного мелодического зерна рефрена от мотива-зерна инструментальной темы «De profundis»:

141  
Adagio

*pp*  
Cello solo  
*pp* con sord.

Три ли - ли - и, три ли - ли - и...

Ли - ли - и три на мо - ги - ле мо - ей

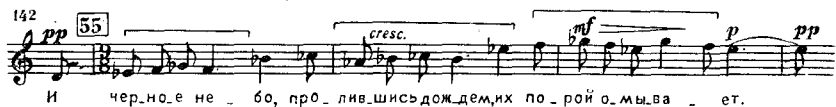
без крес - та.

52

<sup>30</sup> В русском переводе М. Кудинова тут стоит слово «разрывает». Композитор заменил его более острым глаголом и проиллюстрировал в оркестре как бы звучанием рвущейся ткани.

Вместе с ним в партию солирующей виолончели проникает лирико-повествовательный оборот-концовка (см. скобку в тактах 12—13 нотного примера 141), постепенно формирующийся в оркестровой теме I части, причем тоже у виолончелей (цифра 8). В IV части такой оборот как бы выдвигается на роль вспомогательного инструментального рефрена. Подготовлен I частью и тихий монолог виолончели, который соединяет «Самоубийцу» с «Лорелеей».

От I части симфонии воспринят принцип преобладающего строения мелодии из парных ячеек, важная функция секвентности и как ее результат — принцип «скользящей» тональности. Секвентность в разных ее видах становится здесь основным методом мелодического разворачивания. В рефрене она трактуется как своеобразное «эхо», заглавная мотивная ячейка передается от голоса к инструменту и сдвигается на тритон вниз. В эпизодах участки подъема, как правило, строятся из цепи секвентных звеньев, которые дают различные ритмоинтонационные варианты мотивной ячейки рефрена:



Связи с «Лорелеей» еще шире, но они касаются не столько конструктивных принципов мелодического развития, сколько отдельных деталей. Детали эти, однако, семантически столь существенны, что на каждой из них стоит остановиться специально.

1) «Роковой» колокольный звон (на том же звуке *b*) в момент главной драматической кульминации. Эта кульминация — результат огромного нарастания динамики и гармонической неустойчивости, которое рисует здесь страшный образ («третья корнями мне рот раздирает»). Вслед за кульминацией, как и в заключительном *Adagio* «Лорелеи», тихий колокольный звон постепенно замирает вдали.

2) Нежные квинты челюсты (образ лилий), аналогичные заключительному разделу «Лорелеи» (*es — b*).

3) Мертвенное, зловещее созвучие, построенное из наложения кварт. Своим происхождением оно обязано «Малагенье» (шаги смерти), а в «Лорелее» служит и тематическим материалом, и гармонией для самых мрачных эпизодов (стражники). Здесь оно возникает на ответственных рубежах формы (строки «на ложе червином» и «проклята их красота»).

4) Интонация стопа, ритмически акцентированная малосекундовая попевка. Эта попевка интенсивно разрабатывалась в двух больших интермедиях «Лорелеи». В IV части она звучит у голоса (на словах «на ложе червивом»), а вслед за тем, подобно воплю-стенанию, — в инструментальном отыгрыше-интермедии.

5) Привольный мелодический ход из последнего ариозо Лорелеи —  $e^1 - a^1 - f^2 - e^2$ , который можно назвать как бы мотивом страстного порыва к свободе, мотивом мечты. В «Лорелее» этот ход затем омажоривается — ведь в сознании героини светлая мечта побеждает мрачную реальность; в «Самоубийце» он снова оми-порен.

143



Мы проследили происхождение отдельных темброинтонаций и гармонических комплексов IV части, чтобы уяснить, как осуществляется в условиях непрерывного обновления образов сквозная драматургия произведения. Подчеркнем еще раз, что кочующие интонации обычно сохраняют звуковысотное положение и ладотональную окраску, благодаря чему в IV части закрепляется значение тональностей g-moll и e-moll как главных устоев «скользящей» тональности и одновременно посетителей человеческих лирических эмоций.

Пятая часть симфонии, «Начеку», — новый, оригинальный для симфонизма Шостаковича тип скерцо. Основной образ складывается из двух компонентов: инструментального рефрена, порученного ксилофону и трем томам, и вокальной темы-рефрена, идущей под аккомпанемент томонов. Выразительная роль и характерность инструментальной темы настолько велика, что она полностью заменяет появление вокального рефрена между двумя эпизодами рондообразной композиции всей части<sup>31</sup>.

Это непосредственный потомок тех тем Шостаковича, которые, подобно теме нашествия из Седьмой симфонии, несут обобщенный образ войны, милитаризма. Но это уже тема периода иных, более сложных языковых средств, и тому, чему прежде служило нарочитое тональное однообразие (как в теме нашествия из Седьмой), теперь служит прямое или косвенное использование додекафонии.


<sup>31</sup> Общая схема части: R — A — R — B — R — C — R — A.

Восьмитактовый инструментальный рефрен содержит весь двенадцатитоновый ряд, хотя благодаря назойливым вдалбливаниям одного звука и кварто-квинтовому остову темы здесь возникает прихотливое чередование мелодических опор и как бы «модуляция» в d-moll вокальной темы.

144 Allegretto



Показательна и предельная экономия, точность характеристики через тембр: только ксилофон и упрямая, залихватская барабанная

дробь томтомов на ритмической формуле . Тема

на протяжении части ни разу не перекрашивается, не меняет ни единого звука, сохраняя свой вызывающий, самоуверенный автоматизм. Вот случай сложности, облеченной во внешнюю элементарность, иллюзию простоты! Это и бойкий военный мотивчик, марш «бравых солдатиков», и шествие-натиск мертвенной силы, играющей с человеком, как кошка с мышью.

Если вокальная партия IV части из всех частей симфонии наиболее близка лирике драматической арии, насыщена ариозно-романсовыми интонациями и приемами мелодического развертывания, то вокальный рефрен V части наиболее приближается к бытовой песне, даже эстрадной песенке, куплетам танцевально-маршевого склада. Это песенка смерти — задорной, разбитной маркитантки, идущей по пятам войны.

145 [Allegretto]



Равномерно-акцентный ритм обостряется синкопированными окончаниями фраз, будто подпрыгивающими на одном месте. Мелодический импульс задан упорным повторением восходящей ма

лой секунды — интервала, открывавшего рефрен IV части<sup>32</sup>, здесь он уже не вливается в плавный малотерцовый оборот, а обособляется (подобно его двойнику-антагонисту, интервалу нисходящей малой секунды — в «Лорелее») и сцепляется затем с интервалом восходящей же кварты, также упрямо опеваемой, ударной (подобно «Малагенье»). Суммирующее предложение («чей утомленный взгляд из-за укрытия следил все дни подряд за славой»), которое раздвигает узкий квартовый диапазон, вводит добавочную вереницу ассоциаций со скерцозными и гротескными образами Шостаковича, например развивающими предложениями из темы нашествия Седьмой симфонии, главной темы финала Девятой.

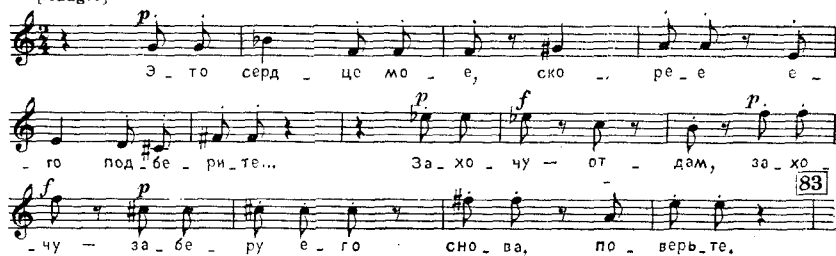
Эпизоды В и С трансформируют некоторые выразительные элементы из предыдущих частей. Так, мы встречаем здесь жесткие диссонантные созвучия-пятна — шествие стражников из «Лорелеи», грозные квартовые шаги баса из «Малагеньи», обвиваемые нисходящими хроматическими пассажами — как в «Самоубийце». Вполне новы тут только две примечательных детали. Одна из них чисто изобразительного порядка — воющая хроматическая интонация струнных (на словах «Закат коровою ревет»); другая — резвые подскоки голоса на словах «и синей птицею мой зачарован взгляд», которые уже предсказывают леденящую, капризную скерцозность VI части. Да и весь ритмоинтонационный рисунок вокальной партии V части, с его избытком синкопированных акцентов, специфический лейттемп ксилофона, общий характер образа — все это во многом повлияло на VI часть, «Мадам, посмотрите»<sup>33</sup>.

В миниатюрной VI части все зыбко, двусмысленно, противоречиво. Противоречат друг другу медленный темп (*Adagio*) — и его скерцозное наполнение, кажущаяся достоверность бытовой психологической сценки — и манекенный, странно неживой облик героини. Вокальное интонирование здесь порою как бы обратно речевому произнесению. Например, утвердительное «поверьте» звучит по ходу мелодии вниз, а скачком вверх; слово «сердце» не вызывает никакого ритмоинтонационного размягчения, голос почти все время отрывисто стаккатирует.

<sup>32</sup> Роль этой попевки заставляет вспомнить о «Трепаке» из цикла Мусоргского. Сходно здесь и жанрово-характерное воплощение образа смерти, и драматическое несовпадение жанра с его наполнением.

<sup>33</sup> Их внутреннее родство и даже потаенная сюжетно-смысловая связь не случайны. Оба эти стихотворения Аполлинера входят в «Послание к Луизе», отправленное Луизе де Колиньи-Шатийон в одном письме с фронта (от 15 мая 1915 года). Если «Начеку» отражает первые трагические впечатления от войны, то в «Мадам, посмотрите» преломляется образ холодной, проницательной высокомерной возлюбленной, какой была реальная адресатка «Посланий», и сквозит горечь пережитого разрыва.

[Adagio]



Напевности здесь даже значительно меньше, чем в жесткой, бравурной «Начеку». Однако капризный хохот, на который отзываются, как эхо, реплики ксилофона, постепенно переходит в истерическое, будто задыхающееся рыдание. Эпизод хохота — и сердцевина, и кульминация, и драматический спад VI части. Стихотворение дает для него повод лишь одной (предпоследней) строкой:

Мадам, посмотрите!  
 Потеряли вы что-то...  
 — Пустяки! Это сердце мое.  
 Скорее его подберите.  
 Захочу — отдам. Захочу —  
 Заберу его снова, поверьте.  
 И я хохочу, хохочу  
 Над любовью, что скошена смертью.

Но композитор выделяет, растягивает слово «хохочу» (и отдельные слоги) таким образом, что смех превышает длительность всего предыдущего раздела. Именно в этих словах Шостакович находит ключ к психологической сути образа и музыкальному решению части.

[Adagio]



Заключительная фраза, внезапно останавливающая хохот-рыдание, — как бы совершенно чужая в музыкальном контексте VI ча-

сти. Но она и не могла быть иной после эпизода хохота. В ней впервые приоткрывается печальная серьезность смысла всей сценки. И она вполне логично воскрешает сумрачно-драматические интонации из «Лорелей», где героиня говорит о своей готовности умереть, — квартовые ступенчатые интонации, лишённые живого лирического тепла (см. пример 138) <sup>34</sup>.



Любопытно, между прочим, что эта фраза вызывает в оркестре (низкие засурдиненные струнные) тоническую гармонию *es-moll*, на которой, как отзвук хохота, раздаются последние реплики ксилофона, теперь резко контрастирующие с установившимся настроением. Так, отправляясь от гротескно-скерцозного образа V части, к концу VI части обнажается ее преобладающая от образа лирико-драматического, хотя и сохраняется ее внутренняя двойственность.

Почему VI часть, завершающая группу частей о любви и смерти, соединена приемом атласа с VII частью, «В тюрьме Санте», где в цикл входит новая тема, тема подавления свободы личности? В музыкально-конструктивном и образном плане это объединение оправдывается драматическим характером коды VI части и подкрепляется тональной аркой — к *es-moll*, господствующему в начальном разделе VII части. В плане психологическом оно, видимо, объясняется сходной идеей смерти заживо.

Монолог «В тюрьме Санте» имеет свободную сквозную (*durchkomponierte*) форму. По изменчивости тематического материала и чрезвычайно важной нагрузке оркестра, инструментальных интермедий он может быть сопоставлен только с «Лорелей». Семь стихотворных строф <sup>35</sup> не совпадают с музыкальной строфикой, куда

<sup>34</sup> Рисунок этой фразы — как и соответствующих фраз из «Лорелей» — родствен оstinатной теме фортепиано из «Город спит» блоковского цикла. Это сходный образ мертвого оцепенения.

<sup>35</sup> В отличие от других частей, где Шостакович использовал полный текст отдельных стихотворений Аполлинера, текст VII части представляет собой вольную выборку из маленького цикла стихов (под общим названием «В тюрьме Санте») автобиографического содержания: они были написаны в сентябре 1911 года, когда поэт по нелепому обвинению — участие в похищении «Джоконды» из Лувра! — был подвергнут тюремному заключению.

более сложной. Вот как соотносятся в общих чертах композиция текста и композиция музыкальная:

А (оркестровое вступление)

Меня раздели догола,  
Когда вели в тюрьму;  
Судьбой сражен из-за угла,  
Низвергнут я во тьму.

A<sub>1</sub>

I раздел

Прощай, веселый хоровод,  
Прощай, девичий смех.

A<sub>2</sub>

Здесь надо мной могильный свод,  
Здесь умер я для всех.

Интермедия В—С

Нет, я не тот,  
Совсем не тот, что прежде.  
Теперь я арестант,  
И вот конец надежде.

В какой-то яме, как медведь,  
Хожу вперед-назад.  
А небо! Лучше не смотреть —  
Я небу здесь не рад.

II раздел

За что ты печаль мне эту принес?  
Скажи, всемогущий боже.  
О сжался! (сжался!) В глазах моих нету слез,

Интермедия В<sub>1</sub>  
На маску лицо похоже.

Ты видишь, сколько несчастных сердец  
Под сводом тюремным бьется?  
Сорви же с меня терновый венец,

Интермедия С<sub>1</sub>  
Не то он мне в мозг вопьется.

III раздел

День кончился. Лампа над головою  
Горит, окруженная тьмой.  
Все тихо. Нас в камере только двое:  
Я и рассудок мой.

Можно сказать (опуская внутренние цезуры, вторжения мелких оркестровых интерлюдий и смены тематического материала), что строфы группируются в три раздела, неодинаковых по масштабам. Первый, как бы экспозиционный, отъединен от второго развернутой интермедией, второй — разработочный — приводит к высокой драматической кульминации, поглощающей репризу: весь третий представляет собой экстенсивную коду.

Композитор то объединяет строфы в репризно обрамленные крупные разделы, то расчленяет их изнутри. Так, вступитель-

ный речитатив (А), построенный из двенадцатитонового ряда с обращением (см. пример 149), вторгается в середину второй строфы. (Сочетание виолончелей и контрабасов удерживается, как основной лейттемир всей части — хмурый, угрюмый.)

149  
87 Adagio  
*pp* Celli, Bassi

Вокальная партия четвертой строфы дает вариант того же вступительного оркестрового речитатива:

150  
99 *pp* *cresc.* *f* *espress.*

В ка\_ кой\_ то я\_ ме, как мед\_ведь, хо\_жу впе\_ ред, на\_ зад. А не\_ со!

Луч\_ ше не смот\_ реть, я не\_ бу здесь не рад.

Тематизм интермедии — канонического фугато, расположенного между 2-й и 3-й строфами (В), — ненадолго возвращается, расклавывая предпоследнюю строку 6-й строфы. И так далее. Дополнительную роль связующих звеньев играют и мелкие мотивные ячейки, возвращающиеся в разных строфах вокальной партии, чаще всего при их окончании.

Интересно отметить, что композитор выбрал лишь самые эмоционально-насыщенные фрагменты аполлинеровского цикла, отбросив все, что разжижало, тормозило развитие монолога-исповеди, все, дающее повод к иллюстративности, живописной изобразительности. В стихотворениях Аполлинера немало кусков, рисующих тюрьму, ее краски (пыльный луч солнца, струящийся сквозь окно, бледные стены и т. д.) и ее звуки, — например, звон ключей, вызывающий в воображении поэта звенящий ручей.

Исключив подобные строки, Шостакович заменил их обобщенным образом тюрьмы, заточения, создаваемым огромной оркестровой интермедией (В), по существу составляющей самостоятельный раздел VII части. Этот раздел довольно отчетливо перекликается с интермедиями «Лорелеи», особенно 2-й и 3-й: те же зазубренные контуры темы (двенадцатитоновая серия), тот же жесткий, автоматизированный ритм, то же, что и в 3-й интермедии «Лорелеи», напластование линий. Ассоциативная логика тут совершенно ясна. Но в быстром чередовании кадров III части аналогичный

образ не выступал таким крупным планом, как в VII части. Здесь фугато течет медленно, приглушенно, воплощая уже не водоворот драматических событий, как в «Лорелее», а настороженное безмолвие, оцепенелость.

Раздел фугато подводит к внезапному рождению новой музыкальной мысли — суровой, торжественной оркестровой темы (С), одновременно траурной и героической.



Именно с ней и в вокальную партию проникают пунктирные, маршево-героические интонации. До сих пор типические аксесуары маршевости служили только злым, негативным образам цикла. Перемена их выразительного смысла обозначает становление новой драматургической линии симфонии, темы противления и мужества.

В вокальной партии VII части вообще очевидны черты сходства с героико-трагической оперной арией, арией раздумий и скорби.



В зоне кульминации (5-я и 6-я строфы текста) прорываются бурная экспрессия, пафос страдания. Если в начальном разделе композитор дробит строфу (2-ю) и вводит (между 2-й и 3-й) оркестровую картину, досказывающую то, о чем не говорится в тексте, то теперь, когда уровень драматического напряжения резко поднимается, строфы следуют друг за другом без перерыва, выделены лишь их заключительные строки. Последняя строка 4-й строфы — репризная в тексте — не вызывает репризы интонационной, голос речитирует на одном звуке, будто герой вдруг застывает от ужаса, осознав жестокую несправедливость случившегося; из этого состояния и рождается импульсивная вспышка, жалоба-протест, обращенная к богу.



В ответ на страстный призыв, как намек на то, что мольба узника не будет услышана, в оркестре проскальзывают реминисценции из колочей интермедии-фугато. После самого патетического возгласа: «Сорви же с меня терновый венец!» (характер этого фрагмента сродни «Буре» из блоковского цикла) — возникает сперва режущая диссонантная гармония, напоминающая о «страшных» комплексах предыдущих частей (например, «Самобийцы»), а затем отголосок траурной, героической маршеобразной темы.

VII часть интонационно крепко связана с I частью. Здесь тоже порою «влет пассакалей» в разных ее наклонениях — трагедийно-философском (вступительный речитатив) и героико-трагическом (маршевая тема). Здесь, как и в «De profundis», тоже часто используются меланхолические малотерцовые попевки-раскачивания, ниспадающие, словно усталые концовки фраз:

154 а)  
[Adagio]



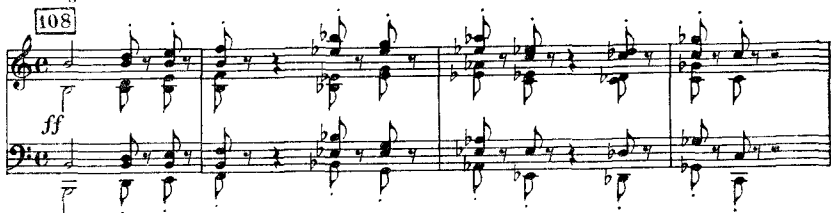
В последней строфе воцаряется скандирование, вокальная мелодия приковывается к звуку с и, с усилием отрываясь от него, вновь к нему возвращается, замирает на нем. К нему же приходит и краткий оркестровый отыгрыш — как во всех «злых» частях симфонии, — момент, характерный для семантики этой детали.

Выше уже говорилось о некоторой аналогии между драматургической функцией VIII части («Ответ запорожских казаков константинопольскому султану») и Скерцо Десятой симфонии — как действенной коллективной реакции на образ скорби, страдания.

Аналогична и принадлежность VIII части одновременно к сквозной и контрсквозной линии цикла. Отсюда — двойственность ее интонационных связей.

Главенствует здесь (как и в Скерцо Десятой!) ритм, моторика, но движение необузданное, с постоянными переборами метра (напоминающими нервную пульсацию метра в драматических разделах «Лорелеи»). Оркестровая партия концентрирует в себе уже знакомые по другим частям наиболее «злые» выразительные средства: угловатые, зазубренные обороты, малосекундовые мотывы-завывания, созвучия-пятна, построенные из гроздьев малых секунд, тяжелые шаги баса по квартам и тритонам, воинственный, притоптывающий ритм в разных его вариантах, наконец, подчеркнутая атональность. Четырехтактовая инструментальная тема, обрамляющая форму, содержит одиннадцать неповторяющихся тонов.

155 Allegro



Интерлюдия, разделяющие три вокальные строфы, довольно кратки, интонационно почти не обособлены от участков сопровождения, вместе с которыми они дают сплошное, стремительное, лавинное развитие и непрерывное пополнение возбудителями ритмической энергии, непрерывное накопление динамики.

Вокальная партия баса соло имеет свою, особую интонационно-ритмическую организацию. Она произносится веско, чаще всего четвертями и половинными нотами, как речитатив-анафема. Преобладают в ней суровые «рубленные» обороты, в том числе восходящие квартовые и тритоновые (тритон — некий лейтмотив VIII части). Однако она вбирает в себя и интонации, характерные для лирико-драматических образов симфонии, причем их семантика еще более переосмыслена, чем в VII части: малосекундовая интонация сделалась интонацией сердитого выкрика, малотерцовая — мотивом вызова (и не случайно она обычно развертывается теперь в восходящем направлении).

Внутренняя возбужденность вокальной декламации отражается в своеобразных «ускорениях», словно авторы анафемы злодею

не в силах подавить распирающие их эмоции, да и не хотят этого. Зачины строк более сдержанны, чем продолжение, где часто происходит сжатие четырехчетвертного такта до трехчетвертного или проскок на следующую строку («с детства, знай...»). Во всех строфах есть участки повелительного скандирования, затем как бы разгона, всплески энергии и затем некое кульминационное резюме:

156 [Allegro]

*ff*

Ты прес-туп-ней Вар-равы всто-раз, с Вель-зе-  
 -ву-лом жи-вя по со-сед-ству, в са-мых мерз-ких гре-  
 -хах ты по-г-ряз, не-чи-сто-та-ми вскор-мле-нный с детс-тва, знай -  
 свой ша-баш ты спра-вишь без нас.

Во второй инструментальной интерлюдии возникает образ гротескного пляса, довольно типичный для Шостаковича. Не упоминанием ли о сатанинском пабаше он навеян? Или духом глумления, заложенного в лютой брани запорожцев? Казаки Аполлинера и Шостаковича не смеются гомерическим смехом, как казаки на картине Рецина, для этого они слишком глубоко разгневаны, но именно глумятся над мерзостью своего врага.

157 [Allegro]

*ff*

110 111

Недаром в VIII части проскальзывают опосредствованные ассоциации с «Юмором» из Тринадцатой симфонии (первая интерлюдия

напоминает тему романса «Макферсон перед казнью»). Смысл этих ассоциаций — одинаково упрямая, стихийная жизненная сила, смелое и дерзкое обличение могущественной власти (см. нотный пример 157).

Весь строй поэтического текста IX части — «О Дельвиг, Дельвиг» — очень далек от остальных текстов симфонии<sup>36</sup>. И не удивительно, что композитор резко выделяет ее по языку. Можно сказать, что тут присутствует элемент сознательной стилизации, воспроизведения интонационной атмосферы прошлого века. Но вот что любопытно и показательно именно для Шостаковича последнего периода: стихи Кюхельбекера, звучащие несколько выпренок на фоне стихов современных авторов, композитор прочитал, нисколько не иронизируя над наивным прекраснодушием молодого поэта (без чего, вероятно, не обошелся бы молодой Шостакович). Это — высокий утопический идеал, и композитор как бы скорбит по его утраченной, недостижимой гармонии.

По духу IX часть близка классическим русским элегиям и романсам-дифирамбам<sup>37</sup>. Классичны здесь и мелос, и фактура, и гармонизация, способы кадансирования. Форма тоже приближается к простейшей куплетно-строфической. Интонационно строфы достаточно изменчивы, что придает всей части некоторые черты монолога, однако эти черты — текучесть, свобода развертывания — заслоняются вполне очевидными, как бы нарочито объявленными признаками романсовости.

Такими традиционными романсовыми признаками служат отыгрыш, вносящий своими печально-вопросительными интонациями всего лишь мягкий, оттеняющий контраст к спокойному, торжественному началу самого романса (этот отыгрыш обрамляет часть и однажды вводится между строфами), тип аккомпанемента (опять-таки именно аккомпанемента, не претендующего на образную независимость), специфическая распетость стиха, подчеркивающая поэтический ритм, ритмоинтонационное подобие зачинов строф и рифмующихся слов.

В примере 158 (см. следующую страницу) приводится вокальная партия первой строфы:

<sup>36</sup> Из длинного и художественного неровного стихотворения «Поэты» (которым Кюхельбекер откликнулся на ссылку Пушкина в 1820 году) выбраны четыре лучшие строфы, великолепно выстраивающиеся в одно целое, где абсолютно незаметны «швы».

<sup>37</sup> Не случайна и ее тональность: хотя ключевые знаки, как и во всем цикле, не выставлены, это вполне определенный Des-dur, издавна закрепившийся за образами восторженно-лирического или гимнического склада. (Между прочим, популярный «Романс» из музыки к «Оводу», самому романтическому среди кинофильмов Шостаковича, написан в той же тональности.)

118

О Дель - виг, Дель - виг! Что на - гра - да  
и дел вы - со - ких и сти - хов? Та - лан - ту что и где от -  
ра - да сре - ди зло - де - ев и глуп - цов?

Для чуткости музыкального интонирования текста характерно, что если, например, слово «гоненья» поется на скорбном нисходящем задержании и укорочено ритмически — эмоция как бы подавлена мужественным усилием воли, — то рифмующееся слово «песнопенье» (оно «сладостное»!) вольно разворачивается на автентическом кадансе. И шире всего распето окончание последней, кульминационной строфы<sup>38</sup>.

122

Так не ум - рет и наш со - юз сво -  
бод - ный, ра - достный и гор - дый! И в сча - стьи, и в не - сча - стьи твер - дый  
со - юз лю - бим - цев веч - ных муз.

Как видно из потных примеров, в каждой строфе вводятся новые интонации, но отправным для мелодического развития служит какой-либо мотив, возникший ранее. Иногда новая мотивная ячейка вариантно подхватывается соседней, иногда это происходит вразбивку.

Неоднократное повторение, прямое и вариантное, получает мотив обращения («О Дельвиг, Дельвиг»), который при переносе в низкий регистр и ладовой перекраске становится мотивом гоне-

<sup>38</sup> На словах «союз свободный, радостный и гордый» в мелодии проглядывает сходство с темой клятвы декабристов из оперы Шапорина. Возможно, это навеяно ассоциацией: в устах В. Кюхельбекера «союз» звучит намеком на декабристов, к которым он принадлежал.

ний и смыкается тогда с интонацией стопа, сквозной для всего цикла. Принцип тематического развертывания своеобразно преломляется тут через непрерывное прорастание новых интонационных побегов. С другой стороны, песенно-романсовая структура, предполагающая известное постоянство слагаемых мелодии, взаимодействует со структурой монолога, идущего вслед за содержанием текста. Периодичность опирается на форму стиха, конструктивное и смысловое значение рифмы, словом, на «музыку» текста.

Надо заметить, что в своем романсовом творчестве (до блоковского цикла) Шостакович обычно гораздо проще, прямолинейнее подходил к музыкальному прочтению текста, избирая какую-либо ведущую ритмоинтонационную формулу, отвечающую метру, индивидуальной ритмике и основному образу стихотворения, и проводя ее без особых отклонений через весь романс. В этом плане небезынтересно сравнить IX часть Четырнадцатой симфонии с «Четырьмя романсами на стихи Пушкина» соч. 41. По содержанию, тематике они кое в чем перекликаются: размышления о смерти, тема гонений и непонятости художника. В «Возрождении» композитор столкнулся с четырехстопным ямбом, аналогичным стихотворению Кюхельбекера, — любимейшим размером русской поэзии XIX века. Не удивительно, что в «Возрождении» и романтической элегии «О Дельвиг, Дельвиг» немало структурно-ритмических совпадений: строение четных строк, начальные паузы, приемы распевания. Но ритмоинтонационный рисунок «Возрождения» неизмеримо беднее, схематичнее, он лишен великолепной отзывчивости и декламационной тонкости, приобретенной только в поздний период, не говоря уже о неподатливости формы, невыразительности фортепианного сопровождения<sup>39</sup>.

Как же вливается IX часть в музыкальную драматургию всей симфонии? Вопреки своей стилистической обособленности, на деле она тесно связана с окружающими частями, и прежде всего — с VII частью, «В тюрьме Санте». Общее в них покоится на том, что оба монолога принадлежат личности мужественной, хотя в VII части человек полураздавлен, «низвергнут во тьму», а в IX мы слышим голос вольного поэта, готового стойко встретиться с испытаниями. Призыв к богу здесь заменен призывом к другому, единомышленнику<sup>40</sup>, религия — верой в добро, творимое смерт-

<sup>39</sup> Пожалуй, только «Стансы» из этого цикла являются прозрением в будущее, и, между прочим, намечают впоследствии весьма важный тип трагической пассакальи, сочетание драматически речитативной вокальной партии и инструментального basso ostinato.

<sup>40</sup> В. А. Васина-Гроссман констатирует, что тема дружбы (очень характерная, например, для творчества Алябьева) имела в русской вокальной лирике определенный гражданский смысл, смыкаясь с темой вольности, союза передовых умов [27].

ными. И интонация призыва-обращения прямо переносится из одной части в другую, сперва в омажоренном виде, а затем и в изначальном, причем на слове «гоненья» получает точно то же звуковысотное положение, что и в VII части («скажи, всемогущий боже»). Перекликаются начальные фразы первой строфы «В тюрьме Санте» и второй строфы IX части, хотя, при тождестве опорных звуков мелодии, изменяется их ладовая трактовка (ход с *f* на *des* становится тонической мажорной терцией и попадает на сильную долю такта, то есть ритмически акцентируется). Совпадает и оборот *des — b — es* в первых строфах, хотя в IX части он стал более ровным, спокойным и высветлен мажорной гармонизацией. Итак, при трансплантации многих важнейших попевок налицо их метаморфоза, высветление, при сходстве ямбического ритма — разные способы его музыкального интонирования, соотношения распевности и декламационности. Именно на проявлении сходного в различном основывается принцип преемственности внутри цикла.

Оркестровая партия IX части подчеркнута скромна, фактура прозрачна и легка. Здесь нет ни одного из ударных инструментов и даже струнные участвуют не полностью — скрипки выключены. (Их отсутствие можно объяснить стремлением углубить мужественный характер звучания и желанием приберечь скрипки для следующей части, где они будут лейттебром, носителями остинатной темы.) Но и здесь есть любопытные штрихи. Дважды — на словах «и власть тиранов задрожала» и «в счастье и в несчастье твердый» — возникает сумрачный ход низких виолончелей и контрабасов, напоминающий об их речитативах из VII части. (Предвестие судьбы поэта, в недалеком будущем декабриста и ссыльного?)

Инструментальный отыгрыш-рефрен, который ладотонально оттеняет и готовит светлый *Des-dur*, вызывает в памяти гармонический стиль давней эпохи, его несколько сентиментальные кадансы и углубляет романсовый, элегический облик части. Как зачин IX части, он очень резко контрастирует с темным, хаотическим, грубо-диссонантным окончанием «Ответа запорожских казаков», вводя в совершенно иной мир. Этот рефрен звучит и ласково-задумчиво, и грустно, и патетично (особую экспрессию ему сообщает и то, что виолончели играют выше альтов, — см. пример 160).

В то же время аккордовым складом он косвенно перекликается с многочисленными хоральными эпизодами других частей симфонии, с образами серьезных философских раздумий. Но полная его драматургическая значимость и потенциальные возможности обнаружатся только в следующей, X части — «Смерти поэта».

Andante

160

Celli div. a<sup>3</sup>

*f*

V-le div. a<sup>3</sup>

*f espr.*

*p*

*mf*

Celli

*dim.*

*p*

Bassi

В X части происходит синтезирование ведущих тематических элементов симфонии на базе и под знаком ее «эпиграфа» — I части. Вокальная партия впитывает отдельные обороты инструментального остинато из «De profundis» и речитативно-скандирующие обороты партии баса соло. Партия инструментальная ведет себя гораздо независимее от остинатной темы и порой переходит на свободную гетерофонию, оплетая мелодию голоса, как в IV части. Из IV части заимствованы и наиболее экспрессивные, лирико-драматические интонации (например, страстно-жалобная интонация подъема к звуку *ges*, см. нотный пример 142), широта и плавная ступенчатость, волнообразность мелодической линии.

181

Largo

8

V-no solo con sord. *pp*

*pp*

Поэт был мертв. Лицо его, хранившее ту же бледность, что-то

8

*p*



Тема судьбы поэта, художника, выдвинутая IX частью, в X части перерождается в тему оплакивания великого человека, обреченного разделить удел всех смертных. И лирико-драматическому субъективному началу здесь противостоит не только лирико-философское, воплощаемое мотивом-эпиграфом, но и некий «категорический императив», начало объективное, воплощенное хоральным мотивом засурдиненных струнных в низком регистре.

Хоральный мотив включает 1-ю и 2-ю строфы, а затем сопровождает окончание 3-й строфы, причем каждый раз мотив-эпиграф как бы досказывает музыкальную мысль. Так образуется вдвоенный инструментальный рефрен части. Этот «хорал», несомненно, предварен отыгрышем IX части, но выразительность последнего значительно переосмыслена, окраска затемнена, и недаром он переходит в мотив скорбного напоминания о краткости человеческой жизни.

162  
[128] [Largo]

Образная и формообразующая роль оркестровой партии и ее вдвоенного рефрена тем более велика, что в вокальной партии происходит сквозное развитие. Повторности — даже варьирован-

ной — между строфами нет, а объединяющими звеньями служат мелкие попевки (малотерцовая, малосекундовая, оборот ниспадающей малой сексты). Вся часть заканчивается недопетой, прерываемой паузами темой оstinato. Малотерцовый мотив искажается альтерацией, будто обессилев, и в наступившую тишину вторгается шествие XI части — «Заключения».

Образ «Заключения» — и грозный, фаталистический, и волевой, необычайно собранный. Отсутствие каких бы то ни было оркестровых комментариев концентрирует внимание на тексте, делает его прочтение особенно веским. И недаром здесь поют оба солиста вместе.

Если X часть обобщила лирико-философский и лирический тематизм цикла, то в XI части обобщается преимущественно тематизм и характеристические выразительные детали линии контрдействия: агрессивный маршеобразный ритм, сухие удары *Legno* кастаньет и томтома, прием сочетания на одном звуке *pizzicato* и *col legno* в *divisi* струнных<sup>41</sup> (эпизод тюрьмы — фугато VII части), атональные гармонические комплексы-пятна. От V части — «Начеку» — унаследован четко акцентированный ямбический ритм восходящей малосекундовой попевки (см. пример 145), но здесь каждая попевка решительно и беспощадно «отсекается» паузой:

163

[Moderato]



Не действует ли тут ассоциативное притяжение определенных выразительных элементов из предыдущих частей ключевыми словами «всевластна» и «на страже», тянущими за собой цепочку понятий (страж — воин, стража — тюрьма)? С появлением в тексте иного мотива — неразделимости жизни и смерти — происходит полная смена средств. Уже не марш, а хорал становится жанровым ориентиром оркестровой партии, гармоническая вертикаль проясняется, вокальная партия от бесстрастно-сурового тона пере-

<sup>41</sup> Интересно, что прием этот (с блеском испытанный в эпизоде нашего Седьмой симфонии) Шостакович употребил, оркеструя «Полководца» Мусоргского, на словах «И в тишине, внимая вопли и молитвы, довольства гордого полна, явилась смерть».

ходит к патетическому, разворачивается в длинную волну. Броско ввысь, то на кварту, то на уменьшенную квинту, как бы наступают на интонации стога, жалобы, которые на миг прорываются лишь на слове «плачет».

164  
[Moderato]

*p espr.* *cresc.*

В миг выс - шей жиз - ни о - на в нас страж - дет,

*mf* *f* *cresc.* *fff*

ждет нас и жаж - дет и пла - чет в нас!

*mf* *f* *cresc.* *fff*

Так складывается лаконичная контрастная двухчастная форма с лаконичнейшей же кодой: когда еще не утих возглас-выкрик сопрано и баса, возвращается жесткий, печатающий шаг марша начала части, угрожающе динамизированный. И он внезапно отодвигается. В лавинообразно нарастающем *crescendo* (от *pianissimo* до *forte-fortissimo*) и лихорадочном учащении ритма вдальблывается грубое атональное созвучие, чтобы на мгновение, будто повиснув над бездной, внезапно оборваться, исчезнуть в пустоте.

Срыв, молниеносный сброс необычайно разбухшей звучности, эффект которого усилен тем, что он происходит на слабой доле такта, — один из драматургических лейтприемов Четырнадцатой симфонии. Вспомним концовки «Малагеньи» и «Ответа запорожских казаков», драматические кульминации «Лорелей» и «Самобийцы». Сам по себе этот прием (введенный еще Стравинским в «Весне священной» — шествие Старейшего-Мудрейшего — и Прокофьевым в финале «Скифской сюиты») принадлежит к общераспространенным в современной музыке и нередко используется именно для кульминационных завершений. В Четырнадцатой симфонии его вариантная повторность несет особо глубокий, специфический смысл. Через него накрепко соединяются окончания финала и «Малагеньи», той части, где впервые появляется образ всевластной смерти, великого Ничто.

История знает гениальные образцы симфонизированных циклов для голоса с оркестром, скажем, «Песни об умерших детях» Малера. Сегодня число произведений, стоящих как бы на полпути между разными жанрами, в их традиционно-классическом понимании, становится поистине необъятным, и характерная для времени тяга к камерности, экономии средств все чаще приводит к рождению гибридов «малой» симфонии, кантаты, песенного цикла. Композиторы дают своим опусам заголовки «партит», «сюит» и «концертов», невзирая на смешанность исполнительского состава, введение вокального начала и несоответствие формы традиционно-классическим канонам.

Шостакович тоже назвал симфонией сочинение с явными признаками гибридности, в котором, на первый взгляд, больше жанровых признаков камерного вокального цикла — разумеется, интенсивно симфонизированного, — чем каких-либо иных. Стоит ли дискутировать о том, насколько уместно это название? Раз это сделал один из величайших симфонистов нашего столетия, разумнее признать, что перед нами некое уже реально существующее, возможное направление развития симфонии<sup>42</sup>.

Симфония — микрокосм действительности, воплощенный средствами инструментальной музыки. Отсутствия подлинно симфонического содержания ей не возместит никакое соблюдение классических норм и правил. Четырнадцатая правил не соблюдает, но по широте охвата жизненных явлений и уровню их философского осмысления превосходит многие бесспорные симфонии.

В ней сконцентрированы буквально все идейно-образные линии, характерные для больших концепционных творений Шостаковича: трагедийность — и гротеск, бурная драматическая действенность — и интеллектуальная сосредоточенность, эпическая обобщенность — и театрально-зримая конкретность, резкость контрастов — и тончайшая эмоциональная полифония, сплавы интимной лирики и иронии, гротескового с трагическим и эпическим. Гражданственно-проповеднические, публицистические мотивы выражены в Четырнадцатой не так броско и плакатно, как в Тринадцатой. Зато мотивы этико-философские — глубже, внутренние значительнее, лирика — несравненно ярче и трепетнее.

В Четырнадцатой симфонии представлены самые разнообразные типы форм: сквозной (*durchkomponierter*) монолог, свободная куплетная строфичность, различные виды рефренных и рондооб-

<sup>42</sup> И Малер некогда хотел назвать «Песню о земле» симфонией, «симфонией в песнях» и отказался от своего намерения только потому, что она была бы его Девятой, «вспомнив о Бетховене и Брукнере, для которых Девятая явилась пределом творчества и жизни» [26, 460].

разных структур. В крупном плане, в масштабах цикла, взятого как целое, синтезируются принципы сонатности, рондообразности и двойных вариаций. От сонатности — острота образных конфликтов, активность трансформации и взаимодействия конфликтующих образов. От рондо — жанрово-картинная завершенность отдельных эпизодов, множественность и варьирующая повторность контрастов. От двойных вариаций — отчетливая принадлежность большинства частей к одной из двух антагонистических сфер симфонии, опора на их специфические ритмоинтонационные, темброфактурные и ладогармонические средства. (Внутри частей превалирует не вариационность, а либо вариантность, либо разрабочное развертывание, либо тематическое «прорастание».) Здесь уже неоднократно упоминалось о том, что в Четырнадцатой наряду со щедрым использованием хроматизма как средства обострения диатоники на основе усложненных ладов Шостаковича возникают децентрализованные хроматические звукоряды и двенадцатитоновые темы, причем последние решительно закрепляются за линией контрдействия. Семантика тембров, ритмоинтонационных и аккордовых комплексов, противопоставления диатонических, хроматических и додекафонных участков становится здесь небывало конкретной, отчетливой.

Сложносоставная композиция, подобная Четырнадцатой, нуждается в продуманнейшем распределении материала, в решении проблемы контраста и связей внутри цикла. И Четырнадцатая дает благодарную почву для наблюдений над способами контрастирования частей в новых композиционно-драматургических условиях.

Попробуем схематически классифицировать виды контрастов между ее частями.

Контраст первого рода — *открытый, лобовой*, отражающий безусловный антагонизм образного содержания, — дает последование I и II, IV и V частей. III часть вмещает этот вид контраста в свои рамки.

Контраст второго рода — *продолжающий*, контраст-дополнение, когда развивается какая-либо сторона предыдущего образа, а образ в целом — инородный (иножанровый и т. д.). Пример его дает последование III и IV частей, а в масштабах всего цикла так соотносятся II и V части.

При контрасте третьего рода — назовем его *цепным* — за острым различием образов стоит внутренняя связь, движение скрытого сюжета, и новая часть является реакцией, ответом на предыдущую: V и VI, VII и VIII части.

Контраст четвертого рода — *результативный* — это контраст самого высокого порядка, когда присутствует не только реакция

на предыдущую часть, подспудная сюжетно-смысловая связь, но и обобщение, простирающееся над несколькими этапами повествования. При таком контрасте используются, в подчиненной роли, и контрасты другого рода. IX часть, находясь в отношении открытого контраста к VIII части, «отвечает» не только ей, а и VII части; XI часть совмещает функции разных родов контраста, в том числе открытого (по отношению к X части) и продолжающего (ко II, III, V, VIII частям), но доминирует в ней функция контраста результативного.

Таким образом, если начальному, «экспозиционному» разделу симфонии более соответствует лобовое сопоставление сил конфликта (открытый контраст), а среднему, «разработочному» разделу — контрасты цепной и продолжающий, то в заключительной группе частей на авансцену выходит результативный, наиболее сложно опосредствованный контраст<sup>43</sup>.

Посредством приема *attacca* в симфонии объединяются части разного темпа, характера и содержания, состоящие между собой в разных отношениях. Одиночны в цикле только I, прологовая часть, и V часть — воинственное скерцо. Без перерыва исполняются II, III и IV части, остальные связаны попарно: VI с VII, VIII с IX, X с XI. Чем объяснить объединение столь несходных частей, как, скажем, «Ответ запорожских казаков» и «О Дельвиг, Дельвиг»? Но прием этот может в равной степени и подчеркивать преемственность образа, и заострять момент стыка, повышать температуру драматических контрастов. Именно такой эффект дает вторжение буйной, грубо диссонантной оркестровой концовки «Ответа запорожских казаков» в созерцательную романтическую атмосферу интродукции IX части.

В сущности, все части Четырнадцатой чередуются без глубоких цезур, пауз-остановок. Такие цезуры были естественны в традиционном сонатно-симфоническом цикле, где каждая часть выливается в крупные, развернутые формы и занимает в драматургии цикла одной ей присущее место: средоточия драматического конфликта, лирики, скерцозности, жанрово-объективных образов. Четырнадцатая в цезурах не нуждается по причинам опять-таки вполне естественным и понятным.

Раздвоение, совмещение и перестановка обычных функций частей нередки в инструментально-симфоническом творчестве Шостаковича. В последних его квартетах возникают необычные виды

---

<sup>43</sup> Перечисленные типы контраста встречаются в ряде других многочастных произведений и не являются, конечно, индивидуальной привилегией Четырнадцатой; но именно в Четырнадцатой они представлены в таких разнообразных комбинациях.

цикличности, то тяготеющие к максимальному стиранию гр. между отдельными частями, превращению цикла в конструкцию с единым динамическим профилем (Двенадцатый квартет), то внешне приближающиеся к сюите по количеству, небольшим размерам и объявленному жанровому наклонению частей. Семичастный Одиннадцатый квартет состоит из Вступления, Скерцо, Речитатива, Этюда, Юморески, Элегии и Заключения. Однако все его части следуют без перерыва, все тематические образования рождаются на основе одного-двух начальных интонационных комплексов, и хотя каждая часть дает новое преломление исходного образа, развиваемого как бы в веренице характерных вариаций, тенденция к слиянию в общую контрастно-составную форму ощущается на свой лад не менее сильно, чем в Двенадцатом или Тринадцатом квартетах.

Итак, Четырнадцатая симфония суммирует и синтезирует приемы построения формы, принципы трактовки цикличности и особенности письма, порознь выработанные в камерно-инструментальном, камерно-вокальном и симфоническом творчестве Шостаковича. Как и в последних квартетах, в Четырнадцатой симфонии присутствует диалектика сосуществования двух встречных конструктивных тенденций. Но в ней (подобно «большим» его симфониям) взаимодействуют остро конфликтные линии и необычайно рельефные интонационные комплексы, каких не найти в камерных инструментальных опусах, и активность сцепления, перетекания частей не лишает их ни композиционной завершенности, ни отчетливой образной самостоятельности. Процесс полифонического совмещения и рассредоточения функций, дифференциации внутри групп частей, несущих эти функции на расстоянии, нигде (в том числе и в блоковых романсах) не достигал такой степени, как в Четырнадцатой. Компактность организации цикла, интенсивность использования объединяющих возможностей контраста, сквозных тематических связей и трансформаций материала в этом произведении особенно велика. Произведении *симфоническом* по размаху, глубине содержания и целостности драматургии.

О роли и месте каждой симфонии в творческой биографии Шостаковича, их драматургических и стилистических особенностях, о связях с произведениями других жанров и с общими процессами развития советского искусства говорилось на протяжении всей книги. Попробуем теперь, кратко подводя итоги, ответить на вопрос: *какие элементы стиля являются движущими — и движущимися — на разных этапах эволюции симфонизма Шостаковича?*

Вплоть до середины 30-х годов главным направлением служат поиски выразительных средств. В этот период, который в отечественном музыковедении принято называть периодом становления и к которому относятся Первая, Вторая и Третья симфонии, идет интенсивнейшая выработка индивидуальной образности и языка.

После Четвертой симфонии (сама она занимает пограничное положение между периодом становления и периодом зрелости, или средним периодом, как бы балансируя между тем и другим) центр тяжести исканий перемещается в область архитектоники, принципов конструирования формы и развития музыкального материала. Материал, уже в избытке накопленный, подвергается упорядочиванию и некой дистилляции. Решающее и вершинное значение имеет в этом смысле Пятая симфония. Открываемый ею этап (который мы называли средним) охватывает и Седьмую, Восьмую, Девятую, Десятую симфонии: между ними немало общего не только в характере тематизма — хотя последний тоже постепенно видоизменяется и обновляется, особенно в Девятой, — но и в плоскости драматургической.

В следующий, третий, период ведущими становятся искания в области самой трактовки жанра симфонии. Это и позволяет отнести к одному периоду произведения столь различные, как Одиннадцатая и Двенадцатая, Тринадцатая и Четырнадцатая симфонии. Все четыре симфонии программны, но программность в них истолкована и воплощена по-разному<sup>1</sup>. Во всех четырех под напором программности перестраивается структура отдельных частей и структура цикла, но эта перестройка опять-таки осуществляется по-разному. Если в Одиннадцатой налицо вытеснение сонатности и объединение цикла в контрастно-составную форму, то в Двенадцатой сонатность, казалось бы, возвращена, а цикл сжимается, еще сильнее приближается к одночастности; в Тринадцатой, наоборот, рондообразность (и куплетно-вариационные принципы) уже откровенно господствуют, но в общем строении цикла, чередовании частей просматриваются характерные (особенно для инструментально-симфонической музыки самого Шостаковича) циклические закономерности чистой симфонии; в Четырнадцатой, как уже говорилось, «сонатен» уровень конфликтности образов и интенсивности их разработки, осуществляемой сквозь весь многочастный и мелкочастный цикл.

Добавим, что Тринадцатая и Четырнадцатая на двух противоположных путях — монументальной симфонии-оратории и камерной симфонии, родственной симфонизированному вокальному циклу, — выдвигают принципиально новые композиционно-драматургические закономерности, вытекающие из полифонического объединения вокального и инструментального пластов.

Различны и тематизм, и истоки образности этих четырех симфоний. Как уже говорилось, Одиннадцатая и Двенадцатая — каждая по-своему! — преломляют тематизм и типовые музыкально-драматические ситуации, сложившиеся в киномузыке Шостаковича. Четырнадцатая вбирает в себя те выразительные средства, накопление которых совершалось в квартетах, инструментальных концертах 50—60-х годов (и камерных вокальных сочинениях). Если некогда (до Десятой включительно) эти жанры находились в теснейшем взаимодействии и взаимообмене с симфонией, то в период создания Одиннадцатой, Двенадцатой и отчасти Тринадцатой пути их расходятся: язык симфоний становится предельно лапидарным, образность — предельно «объективированной», а квартеты и концерты развивают проблематику лирико-психологическую, философскую и эпическую (в специфическом ее сочетании, характерном уже для Десятой симфонии), одновременно

<sup>1</sup> Отсылаем читателя к статье В. Бобровского, давшего удачное определение типов программности, представленных симфониями Шостаковича [19].

углубляя и утончая технику письма, ладогармонического мышления. В Четырнадцатую вводятся двенадцатитоновые темы, уже встречавшиеся в концертах и квартетах, но до сих пор не получавшие доступа в симфонию.

Невольно напрашивается вопрос: почему после Десятой симфония непрерывно меняла свое русло, почему так очевидно обнаруживалось в ней смыкание с другими жанрами, потребность уже не только в программных стимулах, но и в слове, в вокальном начале? Не потому ли, что симфония в ее чистом виде временно перестала удовлетворять композитора, ибо ее композиционные возможности и эстетика, им же самим в течение долгих лет неустанно обновляемые и раздвигаемые, на данном этапе все-таки оказались стесняющими, толкающими на движение по некоему замкнутому кругу — кругу образных коллизий, слишком прочно отстоявшихся? Угроза торможения рано или поздно возникает именно в той сфере, которая была облюбована и наиболее упорно разрабатывалась художником, особенно если это художник необычайно плодovitый. Может наступить полоса, когда рождаются уже не решения-открытия, а решения-варианты, обремененные автореминисценциями. Либо наступает полоса исканий. И не случайно, видимо, новый подъем, взлет творческих сил художника осуществился в синтетическом жанре, а не на хорошо утрамбованных путях чистого инструментализма.

Там — в череде струнных квартетов, во Втором виолончельном и Втором скрипичном концертах, Сонате для скрипки с фортепиано — оттачиваются, достигая подчас небывалого уровня гибкости, формы и образные «ситуации», если и не найденные в прежних сочинениях, те предугадываемые по ним; усложняется язык, и процесс обновления направлен прежде всего на систему выразительных средств, на строительные детали, а потому не так приметен.

Усложнение языка порой сопровождается некоторым сужением амплитуды контрастов, притушением характерной для Шостаковича остроты и выпуклости драматических антитез. Четырнадцатая симфония восприняла эти языковые приобретения, перешагивая «барьер сложности», разделявший чистую инструментальную музыку и предыдущие программные симфонии, но не потеряла их температуры накала, глубины и широты охвата явлений действительности. Более того, в ней заключено множество драматургических и стилистических открытий, испытанные образные компоненты переосмысливаются, вступают в неожиданные связи, причем проводником — и катализатором — нового послужил поэтический текст, функции и значимость которого исключительно высоки, даже по сравнению с Тринадцатой симфонией.

Пятнадцатая симфония стоит особняком. Непрограммная, она возвращает к обычному для среднего периода истолкованию цикла и функции частей (едва ли не в наиболее традиционно-классическом виде), но синтезирует образно-языковые, стилистические элементы, свойственные и среднему периоду, и последнему, в том числе позднейшим камерно-инструментальным сочинениям. Можно сказать, что для последнего периода она играет роль «гармонизатора стиля», подобную той, которую сыграла в свое время Пятая симфония. При наличии двенадцатитоновых тем ее музыка воспринимается как чисто тональная, при неприкрытых цитатах — как цельная, самобытно-индивидуальная и полная свежести. Лирико-философская, она совершенно лишена черт монументальности и публицистичности. Многие ее страницы заставляют вспомнить о Четвертой, Пятой и Шестой симфониях, но ни тогда, ни позже искусство Шостаковича, пожалуй, не достигало такой умудренной ясности, выстраданной душевной просветленности и непосредственности лирического высказывания, как в финале Пятнадцатой.

В системе выразительных средств Шостаковича на разных этапах сдвигалось значение и соотношение ритма и мелоса, тембра и гармонии, фактуры и полифонических приемов. Для раннего периода — наряду с повышенным интересом к тембру, к расширению границ тональности и к линейной полифонии — характерно выдвижение на первый план *фактора ритмического, моторного*. Это, разумеется, не удивительно, если учесть общие тенденции искусства первой трети XX века. Вспомним Прокофьева с его «футбольными» ритмами, вспомним Стравинского и Бартока, вспомним, что еще Блок (в предисловии к поэме «Возмездие») писал о мускульной энергии как о типической черте искусства нового времени, связывая ее с крахом созерцательности в жизни и художественном творчестве, с подъемом рабочих забастовок...


Движение — одна из узловых проблем и решающих начал современного искусства. Кино, это любимое дитя века, открывает и вводит в практику новые формы его образного воплощения, влияющие и на музыку, новые представления о выразительных возможностях темпо-ритма. Спортивность как ощущение «физического наслаждения движением», скоростью (Онеггер о своем «Пасифике») мы часто находим у молодого Онеггера. И Шостакович во Второй и Третьей симфониях, подобно Онеггеру, пользуется эффектами ритмических ускорений через постепенное уменьшение длительностей, моторными и фоническими нагнетаниями; там же, подобно молодому Хиндемиту, он пользуется линейной полифо-

нией как средством моторно-фоническим, ради эффекта «силового наматывания». Но спортивность, присущая раннему Шостаковичу, имеет в себе нечто специфическое, навеянное атмосферой советского общественного быта тех лет, духом жизнерадостной раскованности и молодого задора молодой страны.

Уже Первая симфония обнаружила склонность Шостаковича к моторным и танцевальным ритмам — галопирующим, маршевым, вальсообразным — и к быстрым, захватывающе-стремительным темпам. (Первый его балет, «Золотой век», должен был называться «Динамиада», — так о нем до премьеры оповестила пресса. Знаменательное название!) Жанрово-танцевальные ритмы широко представлены в ранней театральной музыке, в балетах и операх. Войдут они и в зрелые симфонии, «через голову» Второй и Третьей («жанрово-характерные вариации» в разработке I части и в среднем разделе финала Четвертой, Скерцо Пятой, финалы Шестой и Девятой). Вторая симфония, из-за внежанровости материала, их не содержит и основывается на энергетике ритма как таковой, на комбинировании несколько отвлеченных ритмоформул. В Третью, напротив, свободно проникает маршевость.

Ритмика Четвертой необычайно богата, выпукла и разнообразна, здесь уже найдены почти все формулы и приемы, впоследствии излюбленные Шостаковичем. Но использование ритма как важнейшего фактора драматургии, внутреннего стержня формы большого дыхания для объединения целых разделов и частей (а путем ритмических «арок» — и всего цикла), для постепенного выращивания генеральных кульминаций, в сущности, складывается только в Пятой симфонии.

Вспомним такие особенности Пятой, как построение разработки I части в виде нескольких крупных волн, пронизанных варьируемыми ритмическими оstinato и дающих последовательное ускорение темпа вплоть до зоны кульминации; сочетание непрерывности ритмического тока с яркой контрастностью ритмики (между частями, а в Скерцо и финале — и внутри частей); роль

лейtritма (  ) и его вариантов. Все это с успехом послужит композитору в большинстве его будущих симфоний, например в Седьмой, Восьмой и Десятой. Совершенно исключительна выразительная и композиционно-драматургическая нагрузка ритма, притом ритма железного, механически-автоматизированного, в создании образов, разоблачающих бездушную жестокость войны, — в эпизоде нашествия из Седьмой симфонии, в Токкате Восьмой (то же — и в фугато сцены расстрела Одиннадцатой) — или образов лавинного, неудержимого натиска — Скерцо Десятой симфонии, почти весь финал Одиннадцатой. Отметим, что

замедление темпа сонатных первых частей у Шостаковича делает еще более драматургически ответственными моменты активизации темпоритма в разработках (Восьмая, Десятая).

«Комедийность» Девятой симфонии во многом базируется, с одной стороны, на метроритмических нарушениях, перебоях, а с другой — на подчеркнутом обнажении ритмоформул сугубо элементарных, классических, резвых и упруго-танцевальных.

В последних произведениях, например Четырнадцатой и Пятнадцатой симфониях, ритмические образования нередко приобретают самостоятельную тематическую функцию. Явление это (как и у многих других современных авторов) тесно сопряжено с изменением самого понимания темы, а также с эволюцией оркестрового письма как такового. Ведь ударные инструменты становятся теперь вполне равноправными. Действует здесь и общее тяготение к скупости красочной палитры, к извлечению максимальной выразительности из каждого, изолированно взятого средства<sup>2</sup>. В камерном составе Четырнадцатой (и малом оркестре Пятнадцатой) ударная группа не только очень велика, но и очень влиятельна тематически, очень дифференцирована в образном отношении, ее участники персонифицируются, наподобие тембров мелодических. Заметное положение приобретают теперь инструменты специфические, прежде почти не встречавшиеся: кастаньеты, хольцтон, ксилофон, бич. И особенно — колокола (или тембровые сочетания, имитирующие колокольные звучания). В партитуре Двенадцатой симфонии, несмотря на «величальный» дух многих ее страниц, еще нет колокола; начиная с периода Тринадцатой — в кинофильме «Гамлет», в «Казни Степана Разина», даже в камерной Четырнадцатой симфонии — колокол становится и неизменным, и весьма видным участником.

Надо сказать, что Шостакович лишь относительно и лишь в молодости отозвался в своей *оркестровке* на воинствующие антиромантические тенденции. Впоследствии он никогда не отказывается от богатых возможностей струнной группы, как это иной раз делали и делают многие другие современные композиторы. Единственный пример — антракт для одних ударных из оперы «Нос», но в оркестровке этого раннего произведения вообще не-

<sup>2</sup> В пору создания монументальных фресок, где мобилизованы все ресурсы большого оркестра (Одиннадцатая, Двенадцатая, Тринадцатая), это тяготение образовало некую контрлинию. Например, в Первом виолончельном концерте (1959) медь ограничена одной валторной, ударные — литаврами и челестой. Но нагрузка, возложенная на этих единичных представителей медной и ударной групп, исключительно ответственна, валторна конкурирует с виолончелью соло (ей поручена побочная тема в репризе I части и проведение главной темы I части в финале концерта), а челеста излагает основную тему II части в репризе.

мало всяческих экстравагантностей, очень скоро полностью отброшенных. Если в партитуре «Носа» композитор нарочито избегает педалей и заставляет струнные звучать как можно более сухо, колко и непохоже на самих себя, то уже в «Леди Макбет Мценского уезда» оркестровая палитра сочна и разнообразна, здесь широко используются и приемы характерно романтические, наподобие певучих виолончельных соло в высоком регистре.

Не увлекают Шостаковича ни пуантилистическая мелкость штриха, ни разнотембровость мелодии, достаточно распространенные в XX веке. Обычно он придерживается однотембрового (и нередко однофактурного), локального в пределах темы-образа изложения. В этом смысле его можно считать наследником оркестровых традиций Чайковского; оркестровка Прокофьева — не говоря уже о Стравинском или, например, Бартоке — более «дробна» и при всей ее яркости, свежей изобретательности не столь конструктивно действенна. Склонность Шостаковича к закреплению тембра за определенным образом, очевидно, не в последнюю очередь связана с его методом персонификации тембров, с драматургической значимостью тембров-«характеров» и тембровых «ситуаций», а также с приматом длительного, «горизонтального» развертывания темы и самими свойствами тематизма.

Оркестровка симфоний зрелого Шостаковича функциональна и неотделима от общей драматургии формы. Собственно тембровая выразительность в его симфониях, особенно среднего периода, чаще всего обостряется одновременно с обострением и концентрацией выразительности интонационной, в моменты рубежные или итоговые. Так происходит, например, в кодах частей — вспомним о кодах I и II частей Четвертой, I части Пятой, III части Десятой, о переходах от экспозиции к разработке в первых частях той же Четвертой, Пятой и Восьмой; характернейший случай — перелом между окончанием экспозиции и эпизодом нашествия в Седьмой, между окончанием Пассакальи и началом финала Восьмой. (Намечен этот принцип еще в кодах и вступлениях частей Первой симфонии.)

Гармония Шостаковича тоже никогда не выступает на первый план как краска. Любование «красивым» гармоническим колоритом и тональными сопоставлениями ему совершенно чуждо. Но гармоническая выразительность, по сравнению с тембровой, более подчинена, подсобна. Прокофьеву она гораздо дороже, значительнее. И, по-видимому, можно считать, что область гармонии как аккордики не представляет собой существенной области новаторства Шостаковича, в отличие от его ладовой системы, весьма оригинальной и самобытной, — не случайно в обширной теоретической литературе нет исследований, специально посвященных его

гармоническому языку. Ладовая же его система, складывающаяся в средний период, с ее особыми уменьшенными ладами (отчасти связанными с народной песенной практикой, например, явлением тесситурной модуляции и старинным обиходным звукорядом), имеет природу чисто мелодическую и обусловлена свойствами тематизма Шостаковича. Перевод мелодической горизонтали в аккордовую вертикаль, нередко встречающийся в последних сочинениях, вообще достаточно характерен для музыкального искусства наших дней, как и приемы диссонантного «утолщения» звуковых комплексов, и диссонирующие созвучия-пятна (часто — в значении сквозных интонационных элементов: «Казнь Степана Разина», Тринадцатая и Четырнадцатая симфонии). А в ранний период, во Второй и Третьей симфониях, когда еще не выработался оригинальный тематизм и отвечающая ему оригинальная ладовость, Шостакович пользуется гармоническими средствами и элементами атональности примерно такими, как Онеггер и Хиндемит 20-х годов.

Инструментально-симфоническая тема в зрелых произведениях Шостаковича, как правило, обладает большой протяженностью, и прежде всего потому, что в тему должно быть включено и развитие (особенно в сонатных первых и медленных средних частях его симфоний). В принципе это указывает на его связь с традициями симфонизма Чайковского. Но у Шостаковича именно в процессе развития нередко обнажаются наиболее существенные черты темы-образа, развитие, может быть, тематически содержательнее исходного тезиса. Это уже свойство редкое, индивидуальное. Так не бывает, например, у Прокофьева, который сразу излагает главную музыкальную мысль, главную мелодию, причем сфера ее будущих изменений ограничена. Прокофьевские темы структурно завершеннее, компактнее, и первичное экспонирование темы есть показ образа как некой данности, развитие же означает либо высвобождение ритмической энергии, действенного начала, либо возникновение новой «ситуации», то есть контрастного, нового образа. Прокофьев оперирует с «темой — действующим лицом», Шостакович — с «темой-процессом», в ходе развития которой могут возникать новые «эпизодические персонажи», образно неконтрастные, соподчиненные. Уже в экспозиционных разделах тема претерпевает сложные трансформации, чего у Прокофьева обычно не бывает. Схематически это можно определить как перевес аналитического, интегрирующего метода мышления в одном случае (Шостакович) и репрезентативного, живописно-театрализирующего, картинно-наглядного — в другом (Прокофьев).

Метод развития инструментально-симфонической темы, найденный Шостаковичем (полностью откристаллизовался он в Пя-

той симфонии), В. Бобровский назвал методом «тематически концентрированного развертывания» и указал на его источники — синтез принципов русской народной песенности и баховской полифонии<sup>3</sup>. Монотематические связи, начиная с Четвертой и Пятой симфоний, реализуются не только через развитие и контрастное преобразование отдельных тем (последнее типично для разделов разработочных и знаменует точки заострения и обнажения конфликта), но и через неуклонное прорастание — от раздела к разделу, от части к части — исходных «тезисов», через образование новых «тем-побегов». Заметим попутно, что именно благодаря этому симфонии Шостаковича так стройны, целостны и компактны, несмотря на свои редкие для искусства современности размеры, казалось бы, возвращающие к искусству конца XIX — начала XX века, к малеровским гигантским драмам.

Мелос Шостаковича глубоко специфичен. В основе его часто лежат интонации речевые, ораторские и повествовательные. Декламационно-речевое начало (иногда до полного раскрепощения от метра, от метроритмически стабилизирующего аккомпанемента) особенно ярко выступает на первый план в драматургически важных, решающих разделах формы, прежде всего — в послекульминационных монологах. Тематизм экспозиции здесь свободно переинтонируется, насыщается импровизационностью, причем переинтонированию в экспрессивную «речь» нередко подвергаются мелодии, которые поначалу обладали отчетливым песенным характером, то есть жанрово противоположными признаками. Показательнейшие примеры — превращение побочной партии в репризе I части Седьмой симфонии, где речевое добыто как результат конфликтного столкновения антагонистических образов, монолог английского рожка репризы I части Восьмой, построенный на переплавке различных лирико-медитативных интонаций из сферы главной партии экспозиции.

Интересно, что декламационность, повествовательность — столь дорогое ему самому качество! — Шостакович подмечает у Глинки: «Мелодии Глинки не только поют — они рассказывают, они говорят» [116]. История музыки давно доказала правомерность существования эстетически равноценных, но неодинаковых

---

<sup>3</sup> Сущность его В. Бобровский определяет так: «баховский (шире говоря, полифонический) метод „ядро — развертывание“ и в этапе развертывания сохраняет примерно тот же уровень тематической значительности и индивидуализированности, который присущ „ядру“. Иными словами — процесс развертывания совершается примерно так, как он происходит в пределах куплета русской народной песни. Структурная основа этого метода — появление сменяющих друг друга тематически значительных построений, своего рода неоформившихся тем; их можно назвать „темами-эмбрионами“» [16, 27].

по своей природе типов мелодии. Это пытались забыть в годы догматической нивелировки критериев мелодичности, и это послужило в свое время одним из острых моментов критической дискуссии вокруг Десятой симфонии, произведения, где в действительности налицо не только выразительнейшая декламационность, но и яркая, национально окрашенная песенная кантилена<sup>4</sup>.

Разумеется, мелодиям Шостаковича присуща и напевность как таковая — в первую очередь мелодиям лирическим. При анализе симфоний неоднократно упоминались опосредствованные, а порой и непосредственные связи с различными песенными жанрами, жанрами романса и оперного ариозо, с народно-песенной культурой. Связи эти отчетливо обозначаются в произведениях среднего периода (медленная часть Пятой симфонии, побочные партии первых частей Седьмой и Восьмой, II часть Девятой, главная партия I части Десятой) и еще более конкретизируются в симфониях программных (Одиннадцатая!) и синтетических, вокальных Тринадцатой и Четырнадцатой. Но они налицо в ранней Третьей симфонии, «Первомайской». Однако по отношению к симфоническому и вообще инструментальному творчеству Шостаковича следует особо ставить вопрос о «песенности», «напевности». Песенное — как структурно-завершенная мелодия вокального типа — совершенно нехарактерно для симфоний среднего периода и проникает лишь в поздние, программные и синтетические произведения последних лет. Тем более нехарактерно оно для периода раннего, и все-таки, как уже говорилось, «Первомайская» запечатлела песенный быт своего времени. А влияние интонаций приподнято-призывных, ораторских, присущая партитурам Второй и Третьей (потом она скажется в эпиграфах Пятой и Восьмой, во многих страницах Тринадцатой), обусловлена прежде всего содержанием симфоний Шостаковича, их публицистическим и философско-этическим пафосом. Такие интонации — знамение революционной эпохи и молодого советского искусства, их щедро претворила поэзия Маяковского; поэзия и была каналом их проникновения в музыку.

Для поздних произведений Шостаковича типична концентрация тематизма, усиление внутритематической вариантной и прямой повторности кратких узкообъемных мотивов в диапазоне уменьшенной и увеличенной кварты или уменьшенной квинты. Подобные мотивы несут в себе центростремительные импульсы, мелодия постоянно возвращается к опорному звуку и как бы с

<sup>4</sup> Любопытно, между прочим, что в зарубежной критике даже высказывалось мнение о «чрезмерно» национальном характере музыки Десятой как о возможном препятствии для ее популярности на Западе! [130].

трудом преодолевает границы исходной попевки. При этом две группы мотивов, одна — обязанная своим происхождением теме-монограмме *d — es — c — h*, другая — народно-песенным, «былинным» мусоргианским интонациям, переплетаются иногда до полной неразличимости. (Миграциям мотива-монограммы и его метаморфозам можно было бы посвятить особое исследование<sup>5</sup>.)

И точная повторность мотивов, и частое их удержанное высотное положение служат важным конструктивно-организующим средством (ладотональная трактовка мотивов обычно, напротив, изменчива; мотивы узкообъемные, типа мотива-монограммы, легко поддаются разноладовым и разнотональным прочтениям, как это происходит, например, в III части Десятой симфонии или Первом виолончельном концерте). За короткой попевкой закрепляется как бы функция тоничности, поддерживаемая устойчивостью ритма.

Внимание к различного рода «стабилизаторам» музыкальной ткани — лейтритмам, лейтпопевкам, лейтгармониям, лейттемам, единообразной (на больших участках) фактуре — в значительной степени продиктовано специфическим подходом Шостаковича к закономерностям формы и большой временной протяженностью его симфонических произведений.

О *полифонии* Шостаковича и полифоничности как органическом свойстве его мышления писали многие авторы. Влияние Баха и вообще принципов старой полифонической школы на творчество Шостаковича и других композиторов XX века — это одна из интереснейших теоретических и (еще более!) историко-эстетических проблем, стоящих перед современным музыковедением. Несомненно, что Шостакович, особенно во второй половине 30-х годов, в пору создания Пятой — Шестой симфоний (и чуть позднее — квинтета), органически усваивает многие приемы баховского письма. Соприкосновения со стилем Баха можно было подметить и гораздо раньше, но художественный смысл их был иным<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> Интересна также судьба темы «*Dies irae*»: не говоря уже о многочисленных случаях ее цитатного использования (начиная с «Пляски смерти» из «Афоризмов» и до № 3 из «Романсов на слова писем в журнал „Крокодил“»), начальная интонация этой темы в произведениях трагического характера, например в I части Тринадцатой симфонии, порой становится основой остаточной канвы музыкальной ткани. Иногда она неожиданно сближается с вариантами мотива-монограммы благодаря ладовому заострению, введению интервала уменьшенной кварты, чуждого строгой диатонике средневековой мелодии, но естественно при ее «пересадке» в условия ладовой системы Шостаковича.

<sup>6</sup> Еще в молодости, в самый «нелирический» период, нацупывая принцип вытеснения открытой, романтического типа лирики лирикой интеллигентализированной, Шостакович избрал искусство Баха — ориентир, наиболее

К полифоничности изложения Шостакович тяготел уже в Первой симфонии. Во Второй и Третьей полифония используется преимущественно для энергетических нагнетаний, для изображения «организованного хаоса», в опере «Нос» — для пародирования классической техники многоголосных ансамблей. Начиная с трагической пассакальи из оперы «Леди Макбет Мценского уезда» и прелюдии e-moll из соч. 34 полифонические формы осознаются композитором как сфера выражения наиболее глубоких и возвышенных эмоций.

Отсюда их наполнение мелосом, отсюда и яркая индивидуализация языка, все сильнее преломляемого через русскую песенность. Но в зрелый период творчества Шостаковича полифония, полифонические приемы и ассоциирующиеся с Бахом лапидарно-обобщенные мотивы чаще присутствуют на правах фактора выразительности и способа развития, чем отливаются в самостоятельные формы и крупные разделы произведений (если не считать частей, написанных в форме пассакальи и особого случая — цикла прелюдий и фуг). По меткому определению Альфреда Шнитке, «ценнейшим ее (полифонии Шостаковича. — М. С.) качеством является принципиальный антисхематизм. Здесь нет уступок полифонической догме (а ведь этим грешили даже такие крупнейшие мастера, как Танеев и Хиндемит). Каждый полифонический эпизод имеет неповторимое в своей конкретности решение, обусловленное не столько отвлеченной архитектурной идеей, сколько точным тембровым замыслом и индивидуальными особенностями инструментов... Полифоническая ткань музыки у Шостаковича так же изменчива и, следовательно, жива, как у Брамса и Малера — великих полифонистов (хотя и без фуг)» [106, 160—161].

В тех случаях, когда имитационные формы используются в его симфониях на правах внутренних разделов сонатной формы, они, как и у многих других композиторов прошлого и современности, обычно получают строго функциональное композиционно-драматургическое назначение. Таковы фугато в начальных разделах разработок первых частей, простые и двойные каноны на гребне разработочных кульминаций. Те и другие служат действенным средством драматизации, причем в фугато обнажается и накапливается стихийная динамика, тематизм экспозиции подвергается резкому омрачению и искажению, а мощные каноны соот-

приемлемый для него: «Элегия» из тетради фортепианных «Афоризмов» (1927) изложена в духе баховской хоральной прелюдии, «Колыбельная песня» (оттуда же) напоминает медленные части концертов Баха, с их сложно орнаментированной мелодикой. И обе эти пьесы отдаленно предвосхищают Прелюдию из Фортепианного квинтета Шостаковича, написанного тринадцать лет спустя.

ветствуют наивысшим моментам выявления драматического конфликта либо зонам предыкта к репризе.

Другая категория — использование разнообразных приемов полифонизации ткани (вне строгой имитации) как способов изложения и развития темы. Категория эта, по сути дела, всеобъемлюща. К ней надо отнести свободную подголосочность, гетерофонное разветвление мелодии, весьма типичные для среднего и позднего периода (вспомним Largo Пятой симфонии, главную партию I части Десятой, IV и X части Четырнадцатой, романсы блоковского цикла), а также возникновение производных тематических вариантов в разных тембрах, разных пластах оркестровой фактуры (особенно богата в этом смысле Четвертая симфония). Сфера действия таких приемов композиционно не лимитирована; впрочем, в противовес имитационным формам, они менее характерны для сонатных разработок.

Особую группу образуют формы типа пассакальи. Это пристрастие к жанру пассакальи как олицетворенному сочетанию сосредоточенности мысли, эмоциональной экспрессии и железной конструктивной дисциплины Шостакович разделяет с рядом выдающихся композиторов XX века — от Шёнберга, Альбана Берга, Стравинского, Хиндемита, Онеггера и до авторов новейших, зарубежных и советских. Но среди его симфоний только Восьмая имеет настоящую пассакалью, хотя «духом пассакальи» веет, например, и в медленных частях Тринадцатой и Пятнадцатой, и в первой части Четырнадцатой симфонии: здесь перед нами явление созвучия образного тонуса, ассоциативной связи через опознавательные приметы — медленная размеренная поступь, остинатные попевки в басу либо мелодии и т. п.

Остановимся теперь вкратце на нескольких наиболее важных и типических моментах трактовки сонатной формы в симфониях Шостаковича. Как известно, выявление конфликта в сонатных первых частях его симфоний оттягивается, конфликт базируется не на противопоставлении главной и побочной партий, а на противопоставлении экспозиции и разработки. С этим связаны некоторые изменения в структуре главной и побочной партии, способах их взаимного (и внутреннего) контрастирования.

Простейшее следствие — снятие ладового контраста между главной и побочной партиями (в Четвертой, Пятой, Шестой, Восьмой, Десятой обе партии минорны, причем побочная дополнительно углубляет минорность главной сдвигом в тональность, лежащую на малую секунду вверх или вниз; в Седьмой и Девятой обе партии мажорны). Контраст достигается различием тематизма

(более песенного или, вообще, жанрово-окрашенного — для главной, более гомофонно-гармонического — для побочной), принципов развития (более интенсивного, с прорастанием новых мотивов — для главной). А в соответствии с общим складом экспозиции, с необходимостью противопоставить драматической разработке образ цельный, эмоционально единый, лирический, отпадает возможность и необходимость активной драматизации побочной темы.

Отсюда — второе следствие: Шостакович почти всегда отказывается от «прорыва» внутри побочной, приема столь распространенного в классическом и романтическом симфонизме. (Заметим, кстати, что и Чайковскому, у которого также намечается обострение драматического накала разработки, свойственно замыкание побочной в сфере светлых чувств.) Наоборот, контрастно-оттеняющие средние эпизоды побочных партий у Шостаковича тяготеют к пасторальной идилличности, в опосредствованном виде несут намеки на пейзаж, на мир простых и вечных радостей жизни. Они-то наиболее насыщены ассоциациями-метафорами, как бы отсылающими слушателя к хорошо знакомым образцам классической литературы, пейзажной звукописи. Степень прямоты таких цитат-метафор зависит от замысла произведения и содержания I части (яркий пример прямых — Седьмая симфония, опосредствованных — Пятая, Восьмая). В репризах эти эпизоды вытесняются, что естественно объясняется стремлением здесь, на итоговой ступени развития сонатной формы, акцентировать самые существенные черты образа, избежать лишних подробностей: при своем повторном появлении образ уже не требует «фона», ассоциативных дополнений. Тем самым в условиях общей монументальности объемов реализуется и встречная тенденция — к лаконизму.

Поглощение связующей партии главной, а заключительной — побочной, характерное для симфоний Шостаковича, само по себе не редкость для современной музыки. Но у Шостаковича при этом происходит значительное разрастание обоих разделов экспозиции и особенно раздела главной партии, чего не найти у большинства крупнейших современных симфонистов.

Одним из интереснейших драматургических открытий Шостаковича является принцип кристаллизации новых образно-контрастных интонаций на кульминации главной партии экспозиции, интонаций чрезвычайно важных для решающих событий разработки и момента перехода от разработки к репризе (а иногда — и для всего цикла). Вопрос этот сравнительно мало исследован, и здесь имеет смысл дать беглый обзор индивидуальных вариантов воплощения данного принципа.

В Первой симфонии такая «предварительная» кульминация внутри главной партии еще отсутствует, отсутствует и возникновение качественно новых по отношению к основному тематическому составу главной партии интонаций. Причины понятны: подобные интонации рождаются только в условиях «волнового» развития главной партии, только на ее вершине, причем, как правило, контрастируют своим героическим складом с медитативным характером главной. Слабо выражен этот принцип и в Четвертой симфонии, где перед нами случай особый — из-за взрывчатости, предельной драматизации и усложненности строения всего раздела главной партии (три волны, прерываемые тормозящими лирическими эпизодами), сплошного ее насыщения разработочностью. Кульминация здесь как бы рассредоточена, хотя наивысший уровень достигается, как это часто бывает и впоследствии, на подходе к побочной партии, но в мгновенном, срывающемся всплеске энергии. Зато здесь намечается нечто вроде коротенького кульминационного речитатива — правда, не получающего затем подтверждения на своем будущем законном месте, на рубеже разработки и репризы. Форма I части Четвертой симфонии «не устоялась», и многое здесь вздыблено, сдвинуто с места против обычной логики. Как строго логический тот принцип формообразования, о котором идет речь, определяется лишь в Пятой симфонии.

Напомним, что развитие главной партии I части Пятой, включая все составляющие ее темы, направлено к яркой кульминации, где появляются вполне новые в контексте всего раздела интонационные элементы; их новизна подчеркнута и введением тембров меди, и внезапным утверждением мажорного лада. Тут как бы предрекается и момент перехода к репризе, и тематизм финала (фанфарный оборот — возглас труб, в финале развивающийся в «золотой ход»). Между прочим, завоевание интервала восходящей октавы (которая впервые была достигнута на цифре 7 главной партии I части) образует приметный этап в преддверии коды финала — конечного оптимистического вывода симфонии.

В Шестой симфонии мы находим некую инверсию этого принципа. Раздел главной партии по материалу един и выливается в трехфазную конструкцию с динамически экстенсивной средней фазой. Но перед побочной партией есть очень высокая, хотя и сжатая драматическая кульминация, где опять-таки возникают новые интонации: речитативная фраза четырех валторн в унисон (типа трагедийно-героического «резюме») и рыдающие, хроматически нисходящие трели струнных и дерева. С этой предварительной, усеченной трагической кульминацией перекликается следующая, более развернутая кульминация побочной темы — траурного шествия, которое дает толчок открытому и патетическому взрыву

скорби (вот редкий случай «прорыва» в побочной партии). Поскольку отсюда динамическая кривая части идет на спад, а Скерцо и финал не содержат драматических всплесков, эти две точки — важнейшие в симфонии. Их ораторская героико-гражданская экспрессия в силу особенностей концепции цикла Шестой симфонии не предваряет финала и не ведет к нему, как не ведет и к «провозглашению» на рубеже репризы I части из-за отсутствия действенной разработки. Однако тем самым еще отчетливее обозначается их функция вершин драматургического рельефа всего произведения.

В Седьмой симфонии в конце среднего, разработочного раздела главной партии появляется мотив «вызова», отдаленно готовящий тему нашествия — на его роли мы уже специально останавливались, анализируя Седьмую. В Восьмой симфонии налицо три волны развития главной партии, причем на последней, самой высокой, явственно вызревают новые, мужественно-героические интонации. В лирико-эпической Десятой симфонии подъем к мажорной кульминации главной партии совершается замедленно; по однажды завоеванное качество и утверждается более прочно, уверенно. Зона наивысшей кульминации, где, разумеется, тоже есть новый «героический» мотив — мотив валторн, собственно, только фиксирует результаты процесса, поскольку облик главной партии начал исподволь изменяться в сторону мужественной активности, просветления благодаря проращению целой серии мотивов воли. И затухает кульминация не вдруг, а постепенно, как бы избывая свою энергию в связке к лирической побочной теме. Примыкающее к разработке «кульминационное плато» репризы воспроизводит — на более высоком уровне — кульминацию главной партии экспозиции, роль мотива валторн теперь необычайно усиливается; в Скерцо симфонии трансформируются другие «волевые» интонации отсюда же.

Если Десятая симфония дает структуру классически-образцовую по укрупненности и наглядности, то в Двенадцатой сохраняется, пожалуй, лишь один ее признак: включение новых интонаций-стимуляторов в процессе динамизации главной партии (обороты из песни «Смело, товарищи, в ногу»), которые потом будут деятельно участвовать во всех динамических нагнетаниях I части (в том числе — и побочной партии в экспозиции) и финала. Поскольку разработочное развитие главной темы направлено к монументализированному проведению темы вступления, а новые интонации не обладают самостоятельной выразительностью — мелодической, ритмической или темброфактурной, то они и не служат, как в большинстве других симфоний, местным итогом трансформации образа.

Волновая организация главной партии, как известно, типична для симфоний Чайковского, который (как и Бетховен!) вносит в свои главные партии и яркий драматизм, и разработочность. Однако у Шостаковича происходит не столько обострение драматизма, сколько обнаружение неких скрытых потенциальных возможностей образа, нередко противоположных его первоначальному характеру, заданному в экспозиции. Таких возможностей, которые во многом определяют и развитие будущего конфликта, и драматургию произведения в целом. Этот принцип найден, испытан и гибко претворен в различных индивидуализированных вариантах именно Шостаковичем, хотя в общем виде заложен еще романтическим симфонизмом XIX века — листовским монотематизмом, например, с его полярными метаморфозами.

Индивидуализированность композиционно-драматургических решений сказывается на всех компонентах формы, даже в группах симфоний Шостаковича, хронологически и жанрово-стилистически относительно близких друг другу, и даже — как мы попытались показать — в применении некоего принципа, единого по своим предпосылкам.

Различное воплощение и драматургическую нагрузку получают и темы-эпиграфы, столь характерные для симфонических драм Шостаковича. В Четвертой — резкий, тревожащий, вступительный мотив-клич. В Пятой — суровый императивный постулат, пронизывающий все развитие главной партии и торжественно вздымающийся на вершине (и последней стадии) разработки. Эпиграф Восьмой по эмоциональному складу, конструкции, полифонизированному изложению и тембровой окраске близок эпиграфу Пятой, но гораздо более развернут, насыщен напевно-декламационными оборотами; этот эпиграф становится уже сквозным, ведущим образом всего цикла, основным носителем положительной идеи произведения. В Десятой императивный эпиграф уступает место медитативному, глубоко сосредоточенному, структура «ядро — развертывание» заменяется чередованием сумеречных речитативных ходов с хоральными аккордовыми фразами; если его общее драматургическое значение не столь ответственно, как в Восьмой, то, пожалуй, намного выше его значение как интонационного источника симфонии.

Подобную же гибкость, богатство типов (и вариантов единого типа) можно проследить, скажем, на строении симфонических кодов Шостаковича, несмотря на постоянство его любви к кодам экстенсивным, «вопросительным», к реминисценциям-наплывам и контрастно-полифоническим наложениям тем, к сгущению в кодах эффектов пространственно-живописных, театрально и кинематографически наглядных.

В ряде поздних циклических произведений Шостаковича сонатные закономерности, как мы уже не раз говорили, выносятся за пределы одной части и отражаются во взаимоотношении частей, а сами части основываются на синтезе признаков трехчастности, вариантной строфичности и вариационности. Форма рондо для творчества Шостаковича — в отличие от Прокофьева — в целом мало характерна (в среднем периоде она используется лишь в скерцозных частях или жанрово окрашенных финалах, и то обычно в весьма свободном преломлении), поскольку она более отвечает драматургии картинно-повествовательной, эпической, но не драматургии интенсивного развития и преобразования. Однако в последний период, очевидно, благодаря усилению эпического начала, все чаще встречаются рондообразные построения и разновидности формы рондо. Особенно заметна ведущая роль рондообразности в различных ее модификациях, проявляющаяся иногда в приеме объединения частей и всего цикла через большие и малые рефрены, в симфониях с вокалом — Тринадцатой и Четырнадцатой<sup>7</sup>.

Примеры обновленного, так сказать, интегрированного понимания сонатности и цикличности дают Одиннадцатый, Двенадцатый и Тринадцатый квартеты, Четырнадцатая симфония, но их предпосылки возникают и раньше — в Одиннадцатой и Двенадцатой симфониях, Первом и особенно Втором виолончельном концертах. Сложные многочастные циклы допускают различные толкования как с позиций циклической последовательности частей (в Четырнадцатой симфонии — с дублированием, раздвоением функций либо «продолжением на расстоянии»), так и с позиций модифицированной сонатности, где разделы формы обособляются до частей и каждая часть имеет функцию двойственную (по В. Бобровскому — переменную).

Необычность строения цикла может служить известному расширению охвата явлений действительности. Так происходит в Четырнадцатой симфонии Шостаковича. Многочастностью преодолевается устойчивая модель соотношения частей, каждый «блок» традиционной симфонии в условиях полицентрической композиции Четырнадцатой получает как бы несколько вариантов осуществления, а не одно, единичное. Между прочим, стремление к многозначному как вероятностному, открывающему простор для толкования и наполнения образов, к раскрепощению от детерминированности заметно нарастает в современном искусстве (и научном

<sup>7</sup> Это заставляет вспомнить о пристрастии Прокофьева к подобным формам в его операх: непрерывное продвижение текста диктует наполнение новыми образно-тематическими элементами, расширяющими форму и требующими ее скрепления через повторность макро- и микрорефренов.

мышлении), обнаруживая себя в разных направлениях, в том числе — разрушении заданных, основательно отработанных конструктивных схем и связей элементов.

Надо заметить, что во всех подобных случаях сильно повышается коэффициент сквозного тематизма, перетекающего через границы частей, то есть материал цикла рассматривается как единый, хотя драматургия произведения, разумеется, основана на поляризации образных контрастов, на противопоставлении групп интонаций, развиваемых и переосмысливаемых.

Тяготение к компактности формы и более тесному сцеплению частей, к перетекаемости материала — общая черта симфонизма середины XX столетия, причем нередко эти тяготения опираются на воскрешение монотематических форм эпохи барокко (фуга, пассакалья и т. д.), жанров *concerto grosso* и монотематической сюиты. Показательно в этом плане наблюдение Л. Стоковского: «Я почти убежден, что в будущем симфоническая форма станет еще более компактной. Отдельные части симфонии будут по-прежнему сохранять свою форму и контрастировать друг с другом, но в целом она будет более обобщенной, и каждая часть будет как бы вливаться в следующую без перерывов и пауз, а финал будет суммировать содержание всех частей» [92, 87].

Показательно, однако, что после ряда симфоний поисковых в жанровом и композиционном отношении в Пятнадцатой Шостакович восстанавливает конструктивно-драматургические нормы своих прежних «чистых» симфоний, как бы опровергая скороспелый тезис критики об исчерпанности этих норм... Действительно, отпавляясь от великих симфонических традиций XIX века, ему удалось выработать классически совершенные и в то же время новые принципы претворения сонатной формы, отвечающие новому содержанию его симфонизма и характеру конфликтов.

Пессимистические прогнозы, весьма категорично высказывавшиеся в 20-е годы (и вновь зазвучавшие в начале 60-х) о безвозвратном отмирании жанра симфонии, не оправдались. Но процесс интенсивной перестройки, дифференциации внутренних разновидностей с акцентом на разновидности новые, синтетические (симфония вокальная) либо обновленные варианты жанров предклассических бесспорен.

Творчество замечательного советского художника являет собою ценнейший вклад в утверждение и эволюцию *симфонии*.

## СПИСОК ЦИТИРОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алянский С. Встречи с Блоком.— «Новый мир», 1967, № 6.
2. Асафьев Б. Композиторы, поспешите! — «Современная музыка», 1924, № 6 (см. также: Избр. труды, т. 5. М., 1957).
3. Асафьев Б. О творчестве Шостаковича и его опере «Леди Макбет Мценского уезда». — В кн.: Леди Макбет Мценского уезда. Л., 1934.
4. Асафьев Б. Три имени.— «Советская музыка», 1943, № 1.
5. Асафьев Б. Восьмая симфония Шостаковича. М., 1945 (см. также: Избр. труды, т. 5. М., 1957).
6. Асафьев Б. Критические статьи и рецензии. М.—Л., 1967.
7. Асафьев Б. Симфония.— В кн.: Очерки советского музыкального творчества, т. 1. М.—Л., 1947.
8. Асафьев Б. Композитор и действительность.— Избр. труды, т. 5. М., 1957.
9. Асафьев Б. Не заключение, а пролог.— Избр. труды, т. 5. М., 1957.
10. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965.
11. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972.
12. Бескин Э. Гамлет, списанный со счета.— «Литературная газета», 1932, 17 июня.
13. Блок А. Катилина.— Соч. в 2-х т., т. 2. М., 1955.
14. Блок А. Из дневников и записных книжек.— Соч. в 2-х т., т. 2. М., 1955.
15. Блок Ж.-Р. В стране музыки.— «Литература и искусство», 1943, 7 ноября (см. также в кн.: Дмитрий Шостакович. М., 1967, с. 65).
16. Бобровский В. Камерные инструментальные ансамбли Д. Шостаковича. М., 1961.
17. Бобровский В. Претворение жанра пассакальи в сонатно-симфонических циклах Д. Шостаковича.— В кн.: Музыка и современность, вып. 1. М., 1962.
18. Бобровский В. После первого исполнения Четвертой.— «Советская музыка», 1962, № 4.
19. Бобровский В. Программный симфонизм Шостаковича.— В кн.: Музыка и современность, вып. 3. М., 1965.

20. Бобровский В. Программный симфонизм Шостаковича (О Тринадцатой симфонии).— В кн.: Музыка и современность, вып. 5. М., 1967.
21. Бобровский В. О переменности функций музыкальной формы. М., 1970.
22. Богданова А. Сочинения Шостаковича для музыкального театра. Диссертация. М., МГК, 1969. Рукопись.
23. Богданов-Березовский В. Первый концерт в филармонии.— «Ленинградская правда», 1945, 11 ноября.
24. Богданов-Березовский В. Отрочество и юность.— «Советская музыка», 1966, № 9.
25. Боров Ю. О комическом. М., 1957.
26. Вальтер Б. Густав Малер. Портрет.— В кн.: Густав Малер. Письма. Воспоминания. М., 1964.
27. Васина-Гроссман В. Русский классический романс XIX века. М., 1956.
28. Васина-Гроссман В. Заметки о музыкальной драматургии фильма.— В кн.: Вопросы киноискусства, вып. 10. М., 1967.
29. Вершинина И. Ранние балеты Стравинского. М., 1967.
30. Глебов И. Музыка в драме.— «Красная газета», 1927, 30 янв.
31. Григорьева Г. Первая опера Шостаковича.— «Нос».— В кн.: Музыка и современность, вып. 3. М., 1965.
32. Данилевич Л. Д. Шостакович. М., 1958.
33. Дмитриева Н. Изображение и слово. М., 1962.
34. Дмитриев А. Полифония как фактор формообразования. Л., 1962.
35. Дмитриев А., Тигранов Г. Одиннадцатая симфония Д. Шостаковича.— В кн.: 55 советских симфоний. Л., 1961.
36. Днепров В. Музыка в духовном мире современника.— «Советская музыка», 1970, № 7.
37. Друскин М. Первая симфония Дм. Шостаковича. Путеводитель по концертам. Л., 1938.
38. Друскин М. Брамс.— «Советская музыка», 1954, № 12.
39. Друскин М. Пути развития современной зарубежной музыки.— В кн.: Вопросы современной музыки. Л., 1963.
40. Должанский А. Музыка Чайковского (Симфонические произведения). Л., 1960.
41. Должанский А. Краткие замечания об Одиннадцатой симфонии.— В кн.: Черты стиля Д. Шостаковича. М., 1962.
42. Еремин Д. О конфликте в кинокомедии.— «Искусство кино», 1948, № 5.
43. Ермаков И. Очерки по анализу творчества Гоголя. М.—Пг., 1923.
44. Житомирский Д. К изучению стиля Н. Мясковского.— «Советская музыка», 1944, № 4.
45. Житомирский Д. Новые произведения советских композиторов.— «Информационный сборник СССР», 1944, № 5—6.
46. Житомирский Д. Шекспир и Шостакович.— В кн.: Дмитрий Шостакович. М., 1967.
47. Житомирский Д. К изучению западноевропейской музыки XX века.— В кн.: Современное западное искусство. М., 1971.
48. Завадский Ю. Будущее — за музыкальным спектаклем.— «Советская музыка», 1969, № 12.
49. Захава Б. Два сезона.— В кн.: Встречи с Мейерхольдом. М., 1967.
50. Игнбев В. Почти три года.— Избр. произведения, т. 3. М., 1958.
51. Кинословарь, т. 2. М., 1970.
52. Конен В. Театр и симфония. М., 1968.

53. Конен В. Этюд о музыкальном экспрессионизме.— В кн.: Экспрессионизм. М., 1966.
54. Лебединский Л. Революционный фольклор в Одиннадцатой симфонии Д. Шостаковича.— «Советская музыка», 1958, № 1.
55. Левая Т. Девятая симфония Шостаковича.— В кн.: Музыка и современность, вып. 5. М., 1967.
56. Леонов Л. Первые впечатления.— «Литература и искусство», 1943, 7 ноября.
57. Леонтьева О. Спектакли немецких друзей.— «Музыкальная жизнь», 1969, № 4.
58. Лорка Ф. Лирика. М., 1965 (предисловие А. Гелескула).
59. Луначарский А. Октябрь и музыка.— В кн.: В мире музыки. М., 1958.
60. Луначарский А. Восславьте Октябрь.— В кн.: В мире музыки. М., 1958.
61. Мазель Л. Две заметки о взаимовлиянии оперных и симфонических принципов у Чайковского.— «Советская музыка», 1959, № 9.
62. Мазель Л. Симфонии Д. Д. Шостаковича. Путеводитель. М., 1960.
63. Мазель Л. О стиле Шостаковича.— В кн.: Черты стиля Шостаковича. М., 1962.
64. Мазель Л. Два этюда о Бетховене.— «Советская музыка», 1970, № 2.
65. Манн Т. История «Доктора Фаустуса».— Собр. соч., т. 9. М., 1960.
66. Манн Т. Переписка с Бонном.— Собр. соч., т. 9. М., 1960.
67. Мартынов И. Д. Д. Шостакович. М., 1946.
68. Мравинский Е. Тридцать лет с музыкой Шостаковича.— В кн.: Дмитрий Шостакович. М., 1967.
69. Мясковский Н. Автобиографические заметки о творческом пути.— В кн.: Н. Я. Мясковский. Статьи. Письма. Воспоминания, т. 2. М., 1960.
70. Нестьев И. Заметки о творчестве Д. Шостаковича. Несколько мыслей, вызванных Девятой симфонией.— «Культура и жизнь», 1946, 30 сент.
71. Нестьев И. Ганс Эйслер. М., 1962.
72. Нестьев И. Бела Барток. М., 1969.
73. Нестьев И. Жизнь Сергея Прокофьева. М., 1973.
74. Николаева Н. Симфонии Чайковского. М., 1958.
75. Окунь Я. Пламенное искусство.— В кн.: Художники Ленинграда в годы блокады. М., 1965.
76. Орджоникидзе Г. Обнимайтесь, миллионы! — «Музыкальная жизнь», 1970, № 24.
77. Орджоникидзе Г. Гамлет обретает волю.— «Советская музыка», 1966, № 8.
78. Орджоникидзе Г. XIII симфония Д. Шостаковича.— В кн.: Дмитрий Шостакович. М., 1967.
79. Острцов Д. Доклад на дискуссии о советском симфонизме.— «Советская музыка», 1935, № 4.
80. Охлопков Н. [Стенограмма выступления на объединенном занятии режиссеров 31 марта 1963 г.] — «Театр», 1969, № 8.
81. Писаровский А. Празднества 1920 года.— В кн.: За советский театр! Л., 1925.
82. Протопопов В. Вопросы музыкальной формы в произведениях Д. Шостаковича.— В кн.: Черты стиля Д. Шостаковича. М., 1962.
83. Раппопорт Л. О некоторых особенностях оркестровки симфоний Д. Шостаковича.— В кн.: Черты стиля Д. Шостаковича. М., 1962.
84. Реблинг Э. Реалистическая сатира на музыкальной сцене.— «Советская музыка», 1969, № 11.

85. Ройтерштейн М. О единстве сонатного цикла у П. И. Чайковского. Диссертация. М., МГК, 1970. Рукопись.
86. Рудницкий К. Режиссер Мейерхольд. М., 1969.
87. Рыжкин И. Задачи советского симфонизма. Доклад на дискуссии о советском симфонизме.— «Советская музыка», 1935, № 6.
88. Соллертинский И. Проблема симфонизма в советской музыке.— «Жизнь искусства», 1929, 18 ноября.
89. Соллертинский И. Проблема оперного наследия.— «Жизнь искусства», 1929, № 19.
90. Сохор А. Большая правда о маленьком человеке.— В кн.: Дмитрий Шостакович. М., 1967.
91. Сохор А. Воплощая ленинскую тему.— В кн.: Страницы музыкальной Ленинианы. Л., 1970.
92. Стоковский Л. Музыка для всех нас. М., 1959.
93. Стравинский И. Диалоги. Л., 1971.
94. Суздалев П. Советское искусство периода Великой Отечественной войны. М., 1965.
95. Тимофеев Н. Впечатления музыканта.— «Советская музыка», 1946, № 1.
96. Тугендхольд Я. Проблема войны в мировом искусстве. М., 1916.
97. Февральский А. В начале двадцатых годов и позже.— В кн.: Встречи с Мейерхольдом. М., 1967.
98. Федин К. Горький среди нас. М., 1944.
99. Хачатурян А. Поиски совершенного.— «Советская культура», 1958, 24 апр.
100. Хенцова С. Симфония Шостаковича.— «Ленинградская правда», 1966, 14 дек.
101. Холопова В. Несколько наблюдений над ритмикой Шостаковича.— В кн.: Черты стиля Д. Шостаковича. М., 1962.
102. Хубов Г. Жизнь прекрасна и удивительна.— «Правда», 1962, 18 февр.
103. Чудакова М. Михаил Зощенко и герои его книг.— «Новый мир», 1969, № 3.
104. Шагинян М. Одиннадцатая Шостаковича.— «Известия», 1957, 12 ноября.
105. Шнеерсон Г. Творчество Д. Д. Шостаковича в оценках зарубежной критики. М., 1947. Рукопись.
106. Шнитке А. Заметки об оркестровой полифонии в Четвертой симфонии Д. Д. Шостаковича.— В кн.: Музыка и современность, вып. 4. М., 1966.
107. Шокин В. О ладообразовании в русских народных песнях.— В кн.: Очерки по теоретическому музыкознанию, Л., 1959.
108. Пятая симфония Шостаковича.— «Литературная газета», 1938, 12 янв.
109. Шостакович Д. Мой творческий отчет.— «Вечерняя Москва», 1938, 25 янв.
110. Шостакович Д. Партитура оперы.— «Известия», 1941, 1 мая.
111. Шостакович Д. Моя Седьмая симфония.— «Вечерняя Москва», 1941, 8 окт.
112. Шостакович Д. В дни обороны Ленинграда.— «Советское искусство», 1941, 9 окт.
113. Шостакович Д. И. И. Соллертинский (Ко второй годовщине со дня смерти).— «Советская музыка», 1946, № 2—3.
114. Шостакович Д. Наша работа в годы Отечественной войны.— В кн.: Работы композиторов и музыковедов Ленинграда в годы Великой Отечественной войны (информационный обзор). Л., 1946.

115. Шостакович Д. О подлинной и мнимой программности. — «Советская музыка», 1951, № 5.
116. Шостакович Д. Отец русской музыки. — «Советская музыка», 1951, № 6.
117. Д. Шостакович рассказывает о своей работе над Двенадцатой симфонией. — «Музыкальная жизнь», 1960, № 21.
118. Шульгин Л. У истоков советской песни. — «Советская музыка», 1957, № 9.
119. Элик М. Что волнует сегодня? — «Советская музыка», 1963, № 1.
120. Эйхенбаум Б. О прозе. Л., 1969.
121. Эйхенбаум Б. Как сделана «Шинель» Гоголя. — В кн.: О прозе. Л., 1969.
122. Юдин Г. За гранью прошлых лет. — В кн.: Музыкальное наследство, т. 2, ч. 1. М., 1966.
123. Ярустовский Б. Симфонии о войне и мире. М., 1966.
124. Austin W. Music in the 20th century. From Debussy through Richard Strauss. New York, 1966.
125. Collaer P. La musique moderne. Paris — Bruxelles, 1955.
126. Hoffmann R. Dimitri Chostakovitch. Paris, 1963.
127. Rabinovitch D. Dmitry Shostakovitch — composer. Moscow, 1959.
128. Stuckenschmidt H. Musik des 20. Jahrhunderts. München, 1969.
129. Tappolet W. Arthur Honegger. Zürich, 1954.
130. «Journal musical français», 1968, № 172—173.

## КРАТКИЕ СВЕДЕНИЯ О СИМФОНИЯХ ШОСТАКОВИЧА

*Первая симфония.* Соч. 10, фа минор.

Четыре части: I ч.— Allegretto. Allegro non troppo

II ч.— Allegro

III ч.— Lento

IV ч.— Lento. Allegro molto

Закончена в 1925 г.

Первое исполнение — Ленинград, 12 мая 1926 г. Оркестр Государственной академической филармонии, дирижер Н. Малько.

*Вторая симфония* — «Октябрю». Соч. 14, си мажор.

Одночастная, с заключительным хором на слова А. Безыменского.

Написана в 1927 г.

Первое исполнение — Ленинград, 6 ноября 1927 г. Оркестр Государственной академической филармонии, дирижер Н. Малько.

*Третья симфония* — «Первомайская». Соч. 20, ми-бемоль мажор.

Одночастная, с заключительным хором на слова С. Кирсанова.

Написана в 1929 г.

Первое исполнение — Ленинград, 6 ноября 1931 г. Оркестр Ленинградской филармонии, дирижер А. Гаук.

*Четвертая симфония.* Соч. 43, до минор.

Три части: I ч.— Allegretto poco moderato

II ч.— Moderato con moto

III ч.— Largo. Allegretto

Закончена в мае 1936 г.

Первое исполнение — Москва, 30 декабря 1961 г. Оркестр Московской филармонии, дирижер К. Кондрашин.

*Пятая симфония.* Соч. 47, ре минор.

Четыре части: I ч.— Moderato

II ч.— Allegretto

III ч.— Largo

IV ч.— Allegro non troppo

Написана в 1937 г.

Первое исполнение — Ленинград, 21 ноября 1937 г. Оркестр Ленинградской филармонии, дирижер Е. Мравинский.

*Шестая симфония.* Соч. 54, си минор.

Три части: I ч.— Largo

II ч.— Allegro

III ч.— Presto

Написана в 1939 г.

Первое исполнение — Ленинград, 5 ноября 1939 г. Оркестр Ленинградской филармонии, дирижер Е. Мравинский.

*Седьмая симфония.* Посвящается городу Ленинграду. Соч. 60, до мажор.

Четыре части: I ч.— Allegretto

II ч.— Moderato (poco allegretto)

III ч.— Adagio

IV ч.— Allegro non troppo

Написана в 1941 г.

Первое исполнение — Куйбышев, 5 марта 1942 г. Оркестр Большого театра СССР, дирижер С. Самосуд.

*Восьмая симфония.* Посвящается Евгению Александровичу Мравинскому. Соч. 65, до минор.

Пять частей: I ч.— Adagio. Allegro non troppo

II ч.— Allegretto

III ч.— Allegro non troppo

IV ч.— Largo

V ч.— Allegretto

Написана в 1943 г.

Первое исполнение — Москва, 4 ноября 1943 г. Государственный симфонический оркестр СССР, дирижер Е. Мравинский.

*Десятая симфония.* Соч. 70, ми-бемоль мажор.

Пять частей: I ч.— Allegro

II ч.— Moderato

III ч.— Presto

IV ч.— Largo

V ч.— Allegretto

Написана в 1945 г.

Первое исполнение — Ленинград, 3 ноября 1945 г. Оркестр Ленинградской филармонии, дирижер Е. Мравинский.

*Десятая симфония.* Соч. 93, ми минор.

Четыре части: I ч.— Moderato

II ч.— Allegro

III ч.— Allegretto

IV ч.— Andante. Allegro

Написана в 1953 г.

Первое исполнение — Ленинград, 17 декабря 1953 г. Оркестр Ленинградской филармонии, дирижер Е. Мравинский.

*Одиннадцатая симфония* — «1905 год». Соч. 103, соль минор.

Четыре части: I ч.— «Дворцовая площадь». Adagio

II ч.— «9-е января». Allegro. Adagio. Allegro

III ч.— «Вечная память». Adagio

IV ч.— «Набат». Allegro non troppo. Adagio. Allegro

Написана в 1957 г.

Первое исполнение — Москва, 30 октября 1957 г. Государственный симфонический оркестр СССР, дирижер Н. Рахлин.

*Двенадцатая симфония* — «1917 год». Посвящается памяти Владимира Ильича Ленина. Соч. 112, ре минор.

Четыре части (без перерыва): I ч.— Moderato

II ч.— Allegro. Adagio

III ч.— Allegretto

IV ч.— L'istesso tempo

Написана в 1961 г.

Первое исполнение — Москва, 15 октября 1961 г. Государственный симфонический оркестр СССР, дирижер К. Иванов.

*Тринадцатая симфония*. Соч. 113, си-бемоль минор. Для солиста, хора басов и оркестра. Стихи Е. Евтушенко.

Пять частей: I ч.— «Бабий яр». Allegro

II ч.— «Юмор». Allegretto

III ч.— «В магазине». Adagio

IV ч.— «Страхи». Largo

V ч.— «Карьера». Allegretto

Написана в 1962 г.

Первое исполнение — Москва, 18 декабря 1962 г. Солист В. Громадский. Республиканская русская хоровая капелла, самодеятельный хор Института имени Гнесиных, оркестр Московской филармонии, дирижер К. Кондрашин.

*Четырнадцатая симфония*. Посвящается Бенджамену Бриттену. Соч. 135. Для сопрано, баса и камерного оркестра. Слова Ф. Лорки, Г. Аполлинера, В. Кюхельбекера и Р.-М. Рильке.

Одиннадцать частей: I ч.— «De profundis». Adagio

II ч.— «Малагенья». Allegretto

III ч.— «Лорелея». Allegro molto

IV ч.— «Самоубийца». Adagio

V ч.— «Начеку». Allegretto

VI ч.— «Мадам, посмотрите». Adagio

VII ч.— «В тюрьме Санте». Adagio

VIII ч.— «Ответ запорожских казаков константинопольскому султану». Allegro

IX ч.— «О Дельвиг, Дельвиг». Andante

X ч.— «Смерть поэта». Largo

XI ч.— «Заключение». Moderato

Написана в 1969 г.

Первое исполнение — Москва, 6 октября 1969 г. Солисты Г. Вишневецкая и М. Решетин. Московский камерный оркестр, дирижер Р. Баршай.

*Пятнадцатая симфония*. Соч. 141.

Четыре части: I ч.— Allegretto

II ч.— Adagio

III ч.— Allegretto

IV ч.— Adagio

Написана в 1971 г.

Первое исполнение — Москва, 8 января 1972 г. Большой симфонический оркестр Всесоюзного радио и телевидения, дирижер М. Шостакович.

УКАЗАТЕЛЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ  
Д. Д. ШОСТАКОВИЧА \*

- «Афоризмы», Десять пьес для ф-п., соч. 13 — 82, 93, 250, 456, 457
- «Белинский», музыка к кинофильму, соч. 85 — 278, 284, 296, 299, 302, 327, 329, 348
- «Болт», балет, соч. 27 — 72, 84, 91, 92, 247, 268, 271, 287
- «Борис Годунов», инструментовка оперы Мусоргского, соч. 58 — 256
- «Брошенный отец» — см. «Из еврейской народной поэзии»
- «Великий гражданин», музыка к кинофильму, соч. 52 и 55 — 325, 330, 331, 354
- «Возвращение Максима», музыка к кинофильму, соч. 45 — 99, 271, 330, 331, 354
- «Волочаевские дни», музыка к кинофильму, соч. 48 — 99, 327, 357, 358
- «Встреча на Эльбе», соч. 80 — 240, 270, 278, 280, 329
- «Встречный», музыка к кинофильму, соч. 33 — 72, 76, 323
- «Выборгская сторона», музыка к кинофильму, соч. 50 — 324, 331
- «Выстрел», музыка к спектаклю, соч. 24 — 70, 84
- «Гамлет», музыка к спектаклю, соч. 32 — 90, 91, 93, 256, 287, 356, 357, 377, 399, 451
- Два романа на стихи М. Лермонтова, соч. 84 — 278
- Двадцать четыре прелюдии и фуги для ф-п., соч. 87 — 281, 287—290, 293, 297, 329, 342
- «Две басни Крылова» для голоса с оркестром, соч. 4 — 38, 47, 283
- Две песни на слова М. Светлова для голоса и фортепиано, соч. 72 — 278
- «Десять хоровых поэм» для смешанного хора а cappella, соч. 88 — 30, 66, 76, 148, 278, 280, 281, 291, 327, 329, 332, 339
- «Детская тетрадь», Шесть пьес для ф-п., соч. 69 — 241
- «Друзья», музыка к кинофильму, соч. 51 — 325, 330
- «Златые горы», музыка к кинофильму, соч. 30 — 323, 361
- «Золотой век», балет, соч. 22 — 70, 83, 92, 268, 271, 450
- «Зоя», музыка к кинофильму, соч. 64 — 328

\* Указатель составлен Н. Баранской.

- «Из еврейской народной поэзии», вокальный цикл для сопрано, контральто и тенора с ф-п., соч. 79 — 253, 278, 280, 281, 283—287, 289, 293, 295
- «Казнь Степана Разина», поэма, соч. 119 — 29, 30, 105, 300, 348, 366, 393—398, 401, 451, 453
- «Катерина Измайлова» — см. «Леди Макбет Мценского уезда»
- Квартеты:
- Первый, соч. 49 — 26, 144, 145, 155, 243—245, 281
  - Второй, соч. 68 — 159, 144, 245, 252, 284
  - Третий, соч. 73 — 159, 185, 228, 237, 244, 245, 259, 281, 407
  - Четвертый, соч. 83 — 35, 185, 245, 284, 286, 290, 294, 297
  - Пятый, соч. 92 — 280, 294, 296
  - Шестой, соч. 101 — 243
  - Восьмой, соч. 110 — 28, 294
  - Девятый, соч. 117 — 243
  - Одиннадцатый, соч. 122 — 394, 399, 445, 463
  - Двенадцатый, соч. 133 — 463
  - Тринадцатый, соч. 138 — 29, 445, 463
- Квинтет для двух скрипок, альты, виолончели и ф-п., соч. 57 — 35, 130, 155, 216, 243, 280, 287, 297, 327, 382, 392, 456, 457
- «Клоп», музыка к спектаклю, соч. 19 — 70, 81
- Концерты для виолончели:
- Первый, соч. 107 — 451, 456, 463
  - Второй, соч. 126 — 300, 324, 394, 399, 414, 448, 463
- Концерты для скрипки:
- Первый, соч. 35 — 35, 62, 82, 83, 160, 270—273
- «Король Лир», музыка к спектаклю, соч. 58а — 377
- «Королевский поход» — см. Шесть романсов для голоса и ф-п.
- «Леди Макбет Мценского уезда», опера, соч. 29 — 30, 82, 86, 89, 90, 93—99, 106, 159, 216, 252, 260, 269, 271, 277, 280, 283, 284, 286, 287, 290, 408, 414, 420, 452, 457
- «Макферсон перед казнью» — см. Шесть романсов для голоса и ф-п.
- «Мичурин», музыка к кинофильму, соч. 78 — 276, 329, 433
- «Молодая гвардия», музыка к кинофильму, соч. 75 — 278, 290, 297, 325, 327, 330
- «Москва — Черемушки», музыкальная комедия, соч. 105 — 268
- «Над Родиной нашей солнце сияет», кантата для хора мальчиков, смешанного хора и симфонического оркестра, соч. 90 — 278
- «Незабываемый 1919-й», музыка к кинофильму, соч. 89 — 278, 290, 325
- «Новый Вавилон», музыка к кинофильму, соч. 18 — 70
- «Нос», опера, соч. 15 — 70, 83, 84, 85, 87—94, 271, 414, 451, 452, 457
- «Овод», музыка к кинофильму, соч. 97 — 325, 434
- «Одна», музыка к кинофильму, соч. 26 — 323
- «Октябрь», симфоническая поэма, соч. 132 — 355
- «Падение Берлина», музыка к кинофильму, соч. 82 — 240, 278, 280, 284, 299, 325, 327, 328, 352
- «Первый эшелон», музыка к кинофильму, соч. 99 — 329
- «Песнь о лесах», оратория, соч. 81 — 66, 76, 278, 280, 288, 290, 291, 327, 328
- «Песня о нужде» — см. «Из еврейской народной поэзии»
- «Пирогов», музыка к кинофильму, соч. 76 — 278, 284, 329
- «Подруги», музыка к кинофильму, соч. 41 — 325, 331

«Поэма о Родине», соч. 74 — 278

Прелюдии для ф-п., соч. 2 — 38

Прелюдии для ф-п., соч. 34 — 82, 83, 89, 250, 270, 457

Прелюдии и фуги — см. Двадцать четыре прелюдии и фуги

«Простые люди», музыка к кинофильму, соч. 71 — 278

«Пять дней — пять ночей», музыка к кинофильму, соч. 111 — 356

«Пять сатир на слова Саши Черного» для голоса и ф-п., соч. 109 — 268, 369

«Салют, Испания», музыка к спектаклю, соч. 44 — 99

«Светлый ручей», балет, соч. 39 — 84, 99

Симфонии:

Первая, соч. 10 — 23, 33—35, 38—45, 47—55, 59, 61, 63, 73—75, 78, 79, 87, 93, 98, 99, 102, 104, 116, 127, 140, 143, 159, 160, 232, 245, 446, 450, 452, 457, 460

Вторая, «Октябрю», соч. 14 — 18, 55, 58—71, 73, 75—78, 82, 93, 98—100, 107, 143, 158, 320, 354, 361, 364, 366, 446, 449, 450, 453, 455, 457

Третья, «Первомайская», соч. 20 — 18, 55, 58, 59, 69—80, 98—100, 148, 158, 243, 301, 302, 320, 364, 366, 446, 449, 450, 453, 455, 457

Четвертая, соч. 43 — 23, 26, 28, 39, 62, 68, 80, 91, 92, 98—115, 118, 121, 123, 128, 130, 142, 144, 145, 146, 149, 152, 153, 154, 157, 193, 243, 245, 273, 280, 283, 325, 361, 446, 449, 450, 452, 454, 460, 462

Пятая, соч. 47—22, 24, 25, 26, 28, 44, 51, 54, 97, 100—102, 110, 111, 114—143, 144—147, 151, 154, 157, 160, 170, 171, 180, 187, 189, 192, 193, 205, 210—218, 240, 241, 244, 250, 251, 268, 280, 287, 293, 297, 298, 304, 307, 313, 314, 325, 347, 348, 390, 397, 446, 449, 450, 452, 454, 455, 456, 458, 459, 460, 462

Шестая, соч. 54 — 25, 26, 51, 68, 76, 92, 97, 130, 143—157, 170, 189, 211, 224, 240, 241, 245, 268, 273, 281, 297, 298, 302, 325, 449, 450, 456, 458, 460, 461

Седьмая, соч. 60 — 22, 25, 26, 74, 80, 89, 94, 100, 101, 103, 104, 112, 117, 118, 125, 127, 129, 158—200, 202—204, 209, 210, 213, 215—218, 231, 233, 235, 236, 238—240, 243, 245, 250, 251, 253, 258, 260, 266, 284, 290, 292, 298, 304, 307, 313, 314, 318, 320, 385, 406, 423, 425, 440, 446, 450, 454, 455, 458, 459, 461

Восьмая, соч. 65 — 22, 25, 26, 29, 54, 80, 97, 100, 102, 125, 127, 129, 151, 158, 159, 160, 162, 163, 200—236, 240, 245, 251, 256, 258, 259, 262, 281, 297, 298, 301, 302, 304, 341, 346—348, 360, 407, 446, 450—452, 454, 455, 458, 459, 461, 462

Девятая, соч. 70 — 26, 104, 155, 224, 237, 238—267, 269, 270, 271, 273—278, 285, 290, 302, 314, 377, 425, 446, 450, 451, 455, 458

Десятая, соч. 93 — 25, 26, 54, 76, 160, 232, 237, 245, 271, 278—282, 290—315, 330, 342, 346—348, 356, 405—407, 431, 446, 448, 450—452, 455, 456, 458, 461, 462

Одиннадцатая, «1905 год», соч. 103 — 25, 29, 66, 76, 78, 127, 148, 160, 191, 291, 316, 317, 332—347, 349—351, 354—363, 366, 367, 372, 380, 381, 388, 397, 408, 447, 451, 463

Двенадцатая, «1917 год», соч. 112 — 25, 29, 66, 300, 316, 317, 339, 340, 346—348, 350—355, 359—361, 363, 367, 380, 392, 397, 447, 451, 461, 463

Тринадцатая, соч. 113 — 25, 29, 30, 104, 105, 268, 271, 366, 367, 369—393, 395, 396, 398—400, 433, 447, 448, 451, 453, 455, 456, 458, 463

Четырнадцатая, соч. 135 — 18, 25, 26, 28, 29, 30, 318, 377, 382, 399—401, 404—445, 447, 448, 451, 453, 455, 458, 463

Пятнадцатая, соч. 141 — 18, 25—29, 111, 149, 449, 451, 458, 464

Соната для виолончели, соч. 40 — 83

Сонаты для ф-п:

Первая, соч. 12 — 82

Вторая, соч. 61 — 245, 253

«Счастье» — см. «Из еврейской народной поэзии»

Сюита для двух ф-п., соч. 6 — 38, 39

Три фантастических танца для ф-п., соч. 5 — 38

Трио для ф-п., скрипки и виолончели, соч. 67 — 35, 94, 159, 233, 244, 281, 284—  
286

«Условно убитый», музыка к эстрадно-цирковому представлению, соч. 31 —  
83, 84

«Фантастические танцы» — см. Три фантастических танца для ф-п.

«Целнна», музыка к спектаклю, соч. 25 — 70

Цикл романсов на стихи Блока, соч. 127 — 253, 400, 401, 420, 427, 431, 436

«Человек с ружьем», музыка к кинофильму, соч. 53 — 325, 331

Четыре монолога на стихи А. Пушкина, соч. 91 — 278, 280, 436

Шесть романсов для голоса и ф-п., соч. 62 — 243, 277, 374, 433

«Юность Максима», музыка к кинофильму, соч. 41 — 324, 330

## ОГЛАВЛЕНИЕ

|  |     |
|--|-----|
| От автора . . . . .                                | 17  |
| Введение . . . . .                                 | 21  |
| Глава первая.                                      |     |
| НАЧАЛО ПУТИ . . . . .                              | 33  |
| Первая симфония . . . . .                          | 33  |
| Вторая симфония — «Октябрю» . . . . .              | 55  |
| Третья симфония — «Первомайская» . . . . .         | 69  |
| Глава вторая.                                      |     |
| ЗРЕЛОСТЬ ПРИХОДИТ . . . . .                        | 80  |
| Четвертая симфония . . . . .                       | 98  |
| Пятая симфония . . . . .                           | 114 |
| Шестая симфония . . . . .                          | 143 |
| Глава третья.                                      |     |
| ДВЕ СИМФОНИИ ВОЕННЫХ ЛЕТ . . . . .                 | 158 |
| Седьмая симфония . . . . .                         | 161 |
| Восьмая симфония . . . . .                         | 200 |
| Глава четвертая.                                   |     |
| СИМФОНИЯ-СКЕРЦО И СИМФОНИЯ ЛИРОЭПИЧЕСКАЯ . . . . . | 237 |
| Девятая симфония . . . . .                         | 238 |
| Десятая симфония . . . . .                         | 278 |
| Глава пятая.                                       |     |
| ПРОГРАММНАЯ ДИЛОГИЯ . . . . .                      | 316 |
| Кино и симфонизм . . . . .                         | 316 |
| Одиннадцатая симфония — «1905 год» . . . . .       | 332 |
| Двенадцатая симфония — «1917 год» . . . . .        | 346 |
| Глава шестая.                                      |     |
| ВОКАЛЬНЫЕ СИМФОНИИ . . . . .                       | 364 |
| Тринадцатая симфония . . . . .                     | 369 |
| «Казнь Степана Разина» 12. С. . . . .              | 393 |
| Четырнадцатая симфония . . . . .                   | 400 |
| Заключение . . . . .                               | 446 |
| Список цитированной литературы . . . . .           | 465 |
| Краткие сведения о симфониях Шостаковича . . . . . | 470 |
| Указатель произведений Д. Д. Шостаковича . . . . . | 473 |

Сабинина М. Д.

С 12 Шостакович-симфонист. Драматургия, эстетика, стиль. Исследование. М., «Музыка», 1976.

477 с., с нот., 8 л. ил.

В книге исследуется эволюция стиля и драматургических принципов одного из крупнейших композиторов современности. Автор анализирует симфонии Д. Д. Шостаковича в их связях со смежными жанрами, а также с другими видами искусства и важнейшими тенденциями эпохи.

Книга адресуется музыковедам, композиторам, исполнителям и студентам музыкальных вузов.

С 90103-298  
026 (01)-76 626-76

78С2

© Издательство «Музыка», 1976 г.

Сабинина Марина Дмитриевна  
*ШОСТАКОВИЧ-СИМФОНИСТ*

Редактор  
В. Ерохин

Оформление  
и художественное редактирование  
Ю. Зеленков

Технический редактор  
В. Кичоровская

Корректор  
Н. Гершкова

Подписано к печати 13/V 1976 г.

Форм. бум. 60×84<sup>1</sup>/<sub>16</sub>.

Печ. л.— 30,0.

Усл. п. л.—27,9.

Уч. изд. л.—29,61  
(включая иллюстрации)

Тираж 9350 экз. Изд. № 8947

Т. п. 1976, № 626. Заказ 3449

Цена 2 р. 52 к. на бумаге № 1

Издательство «Музыка»  
Москва, Неглинная, 14

Ордена Трудового Красного  
Знамени Первая Образцовая  
типография имени А. А. Жданова  
Союзполиграфпрома при  
Государственном комитете Со-  
вета Министров СССР по делам  
издательств, полиграфии и  
книжной торговли. Москва,  
М-54, Валовая, 28