

Глава 1

НА ПЕРЕДНЕМ КРАЕ МОДЕРНИЗМА: ДВАДЦАТЫЕ ГОДЫ

Дмитрий Шостакович родился в Санкт-Петербурге в 1906 году.

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

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

Возможно, исследователям когда-нибудь удастся со всей убедительностью, на основе строгих аналитических методов, показать, что это последнее изречение справедливо по отношению не только к поэтам, но и к представителям других искусств — в частности, по отношению к Стравинскому, Прокофьеву, Шостаковичу. Речь идет о проблеме объективного существования некоей гипотетической целостности, которую можно было бы назвать «петербургским текстом» русской музыки. Мы используем данный термин по аналогии с термином «петербургский текст русской литературы», авторство которого принадлежит академику В. Н. Топорову³.

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

¹ [Стравинский 1971: 15].

² [Уваров 1993: 125].

³ См. в особенности [Топоров 1993].

«петербургского текста» русской музыки, то он все еще по-настоящему не стал предметом исследовательского внимания¹. Интуитивно мы, пожалуй, ощущаем принадлежность Стравинского, Прокофьева, Шостаковича — особенно ранних — к некоей единой субкультуре, которая достаточно отчетливо отличается, скажем, от субкультуры, развивавшейся в последние десятилетия XIX и в первые десятилетия XX века в Москве. Но мы едва ли умеем формулировать суть различий между этими субкультурами на уровне отдельных дифференциальных признаков (если не считать в лучшем случае некоторых не самых важных частных).

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

Характер петербургского метафизического пространства, запечатленного в литературных произведениях соответствующей традиции, изначально детерминирован обстоятельствами возникновения этого города — идеально выверенной в своем роде структуры, «гигантского воплощения совершенного порядка вещей»² — «из ничего, из болотных туманов»³, «на костях рабов, гниющих в болоте»⁴. Отсюда — исключительная насыщенность этого пространства в высшей степени напряженными, неразрешимыми, трагическими антиномиями. Свое концентрированное выражение петербургский *genius loci* нашел в знаменитых строках: «Город пышный, город бедный, // Дух неволи, стройный вид, // Свод небес зелено-бледный, // Скука, холод и гранит...»; можно сказать, что строки эти задали тему, развитию которой была посвящена едва ли не вся дальнейшая история «петербургского текста».

¹ Проблема целостности корпуса текстов, восходящих к мифологии Петербурга (на материале опер советских композиторов по Гоголю и Достоевскому) затронута в [Баева 1996: 48 и след.].

² [Бродский 1992: 37].

³ [Бердяев 1918: 36].

⁴ [Набоков 1996: 38].

Тема Петербурга <...> характеризуется особой антитетической напряженностью и взрывчатостью, некоей максималистской установкой как на разгадку самых важных вопросов русской истории, культуры, национального самосознания, так и на <...> вовлечение в свой круг тех, кто ищет ответы на эти вопросы. <...> Петербург — центр зла и преступления, где страдание превысило меру и необратимо отложилось в народном сознании; Петербург — бездна, «иное» царство, смерть; но Петербург и то место, где национальное самосознание и самопознание достигло <...> предела, за которым открываются новые горизонты жизни, где русская культура справляла лучшие из своих триумфов, так же необратимо изменившие русского человека. Внутренний смысл Петербурга именно в этой несводимой к единству антитетичности и антиномичности, которая самое смерть кладет в основу новой жизни, понимаемой как ответ смерти и как ее искупление, как достижение более высокого уровня духовности. Бесчеловечность Петербурга оканчивается органически связанной с тем высшим для России и почти религиозным типом человечности, который только и может осознать бесчеловечность, навсегда запомнить ее и на этом знании и памяти строить новый духовный идеал¹.

Характерные предикаты города — с одной стороны, «продуманность», «умышленность» и другие синонимы того, что условно можно было бы обозначить как структурность («самый умышленный город в мире» — Достоевский), и, с другой стороны, «эфемерность», «фантомность» и другие синонимы бесструктурности («А что как разлетится этот туман и уйдет кверху, не уйдет ли с ним вместе и весь этот гнилой, склизлый город, подыметса с туманом и исчезнет как дым, и останется прежнее финское болото?» — он же). «Петербург как великий город оказывается не результатом победы, полного торжества культуры над природой, а местом, где воплощается, разыгрывается, реализуется *двоевластие* природы и культуры. <...> Природа тяготеет к *горизонтальной* плоскости, к разным видам аморфности, кривизны и косвенности, к связи с *низом* (земля и вода), культура — к *вертикали*, четкой оформленности, прямызне, устремленности *вверх* (к небу, к солнцу)»². В рамках петербургского текста природа воплощена в образах *воды, болота, ветра, тумана,*

¹ [Топоров 1993: 203–205].

² [Топоров 1993: 216].

мути, сырости, мглы, мрака, ночи, тьмы и т. п., а культура — в образах *шпиля, шпица, иглы, купола, линии проспекта, площади, набережной, дворца, крепости*¹.

Вместе с тем и природа, и культура сами полярны. Внутри *природы* вода (холодная, гнилая, затхлая, вонючая, грязная, стоячая), дождь, слякоть, мокрота, муть, туман, мгла, ночь, холод, духота противопоставлены солнцу, закату, глади воды, взморью, зелени, прохладе, свежести. Когда приобретают силу элементы первого ряда, наступает беспросветность, безнадежность, тоска (зрительно — *ничего не видно* и не различимо; событийно — дурная повторяемость, ориентация на прошлое, отсутствие выхода, безверие). Когда же появляются элементы второго природного ряда, становится *видно* во все концы, с души спадает бремя <...> наступает эйфорическое состояние, новая жизнь, чему <...> на более глубоком и внутреннем уровне соответствуют экзотатические *видения будущего*, счастливый выход, вера. В этих условиях ход событий ускоряется, они являются так, как от них этого ожидают, или же в самых причудливых и неожиданных конфигурациях (все, что хочешь, может случиться). <...> Внутри *культуры* — жилище неправильной формы и невзрачного или отталкивающего вида, комната-гроб, жалкая каморка, грязная лестница, колодец двора, дом — «Ноев ковчег», шумный переулок, канава, вонь, известка, пыль, крики, хохот, духота противопоставлены проспекту, площади, набережной, острову, даче, шпилю, куполу. И здесь, как и внутри природы, в одном случае ничего не видно и душно <...> а в другом — открывается простор зрению, все заполняется свежим воздухом, мысль получает возможность для развития. <...> Из этого соотношения противопоставляемых частей внутри природы и культуры и возникают типичные петербургские ситуации: с одной стороны, *хаос*, в котором ничего не видно, где сущее и не-сущее меняются местами <...> с другой стороны, *космос* как идеальное единство природы и культуры, характеризующийся логичностью, гармоничностью, предельной видимостью (ясностью) — вплоть до ясновидения и провиденциальных откровений².

Шостаковичу было суждено родиться и прожить без малого сорок лет именно в этом «городе полусумасшедших», где душа человека подвергается самым «мрачным, резким и странным влияниям» и где

¹ [Топоров 1993: 216]

² [Топоров 1993: 217–218].

медики, юристы и философы могли бы осуществить свои «драгоценнейшие исследования» (Достоевский), где «вторжение потусторонней силы в обыденную жизнь человека» (Ходасевич) оказывается чем-то почти естественным. Более того, началу его сознательной жизни суждено было совпасть с историческим моментом, как нельзя лучше подтвердившим глубинную истину петербургского мифа на эмпирически-событийном уровне, — когда зловещие гомункулы, подобные воскресшим из небытия теням рабов, на чьих костях был некогда построен Петербург, учинили мстительную расправу над изнеженным потомством грозного демиурга. Нет ничего удивительного в том, что мифотворящее сознание воспринимало события первых лет революции как происходящие в некоем потустороннем пространстве, внешнем по отношению к живой жизни: «Мертвецы палят по мертвецам. Так что, кто победит — безразлично. Кстати... вам не страшно? И мне не страшно. Ничуть. И это в порядке вещей. Страшно будет потом... живым»¹. По существу аналогичный тип восприятия действительности — по ту сторону всякого гуманизма — был присущ ровесникам Шостаковича, поэтам группы ОБЭРИУ, и сам композитор воздал ему должное, особенно в раннем творчестве. Подробно, на конкретных примерах, это будет показано ниже.

Помимо этого полюса «фантомности» и, значит, повышенной энтропии (где может случиться «все, что хочешь»), у петербургского мифа есть и другой, «конструктивный» полюс, на котором преимущественно сосредоточена культурная составляющая петербургского мифа. Если поэтика, соответствующая первому полюсу, нашла свое выражение главным образом в той линии петербургского текста, которая ведет от Гоголя через Достоевского и Андрея Белого к обэриутам, то противоположный ей и дополняющий ее поэтический мир, сосредоточенный вблизи второго полюса, включает такой характерный именно для петербургской традиции литературно-исторический феномен, как акмеизм. Напомним, что Мандельштам определял акмеизм как «тоску по мировой культуре». Иными словами, акмеизм — «это, в известном смысле, русская версия эллинизма»²,

¹ Слова Блока, переданные Георгием Ивановым в «Петербургских зимах» [Иванов 1989: 384]. Диалог, из которого они извлечены, происходил в марте 1921 года, в дни Кронштадтского восстания.

² [Бродский 1992: 36].

которая естественным образом возникла именно на перенасыщенной культурными знаками почве Петербурга, восприняв и развив изначально свойственную петербургскому тексту установку «на отсылку к уже описанному прецеденту, к цитате, аллюзии, пародии <...> к сложным композициям центонного типа» и т. д.¹ Неслучайно строки о том, что, «может быть, поэзия сама — / Одна великолепная цитата», вышли из-под пера поэта, чья творческая биография начиналась под знаком акмеизма. Неслучайно также, что автор романа «Дар» — писатель, формально к этому течению не принадлежавший, но реализовавший принцип «цитатности» полнее и разнообразнее, чем кто-либо в русской литературе до и после него, — также генетически представляет петербургскую литературную традицию.

Впрочем, поэтика акмеизма далеко не ограничивается принципом «цитатности», даже в самом широком понимании. Здесь не место подробно распространяться о ее сущности; ограничимся красноречивой выдержкой из Мандельштама: «Мы (то есть поэты-акмеисты. — Л. А.) не летаем, мы поднимаемся только на те башни, какие сами можем построить. <...> Средневековые дорого нам потому, что обладало в высокой степени чувством граней и перегородок. Оно никогда не смешивало различных планов и к потустороннему относилось с огромной сдержанностью. Благородная смесь рассудочности и мистики и ощущение мира как живого равновесия роднит нас с этой эпохой»². С точки зрения «петербургского текста» важно, что акмеизм, в противоположность гоголевско-достоевско-символистской линии (одним из позднейших ответвлений которой можно считать причудливый, специфически «советский» психологический комплекс, о котором говорилось во Введении к настоящей книге), сосредоточен прежде всего на «бытии самости» вещей³, избегает нарочито «темных», чрезмерно глубокомысленных, неоднозначно интерпретируемых высказываний и излишне тесных отношений со сферой трансцендентного. Об акмеизме, видимо, можно говорить и в применении к музыкальной состав-

¹ [Топоров 1993: 215].

² [Мандельштам 1990: 144–145] (из статьи «Утро акмеизма», 1912 или 1913).

³ Иначе говоря, на том, что в немецкой философской традиции принято обозначать термином *Selbstsein*. О философском «обосновании» акмеизма см., в частности, [Аверинцев 1990: 17–18].

ляющей «петербургского текста». Прежде всего, это относится, конечно, к Стравинскому (тема «Стравинский и акмеизм» нашла проницательного исследователя в лице С. И. Савенко¹); элементы акмеизма, думается, были присущи и Прокофьеву. Они не чужды и музыке Шостаковича, изобилующей отсылками «к цитате, аллюзии, пародии», в целом не склонной к чувствительности, надрыву и расплывчатости, к *rubato* и *estatico*, тяготеющей к архитектурной уравновешенности и концептуальной ясности, к разумной экономии средств. Начиная со второй половины тридцатых годов, уже пройдя через первые серьезные жизненные испытания, Шостакович не раз изменял «акмеистской» сдержанности, и далеко не все его крупные зрелые партитуры передают «ощущение мира как живого равновесия», но любовь к цитате, аллюзии и пародии, верность классическим принципам организации архитектуры, избегание метроритмической неопределенности и бьющей через край эмоциональности и «тоска по мировой культуре» остались атрибутами его искусства до самого конца.

От первых опытов к Первой симфонии и пьесам для октета

Первые сохранившиеся опусы Шостаковича-студента, сочиненные между 1919-м и 1923 годами, наделены наивной привлекательностью, обычной для ранних работ больших художников; вместе с тем в некоторых из них уже содержатся моменты, знакомые по зрелому творчеству композитора и достаточно значимые для его зрелого стиля.

Самая крупная из его партитур, предшествовавших Первой симфонии, Тема с вариациями для оркестра В-dur соч. 3 (1921–1922), таких моментов, пожалуй, почти не содержит — важным ориентиром для этого цикла, состоящего из мелодически, гармонически и ритмически простой, аккуратно расчерченной на четырехтакты темы, одиннадцати разнохарактерных вариаций и масштабного финала, похоже, явились брамсовские Вариации на тему Гайдна, — зато автор

¹ [Савенко 2001: 292 и след.].

демонстрирует здесь абсолютно уверенное владение оркестром и развитое мастерство контрапункта. В контексте целостного «феномена Шостаковича» не слишком показательна и самая репертуарная работа того же периода, Три фантастических танца для фортепиано соч. 5 (конец 1920–1922). Но в более раннем, уже вполне умело инструментованном оркестровом Скерцо *fis-moll* соч. 1 (1920[?]¹) обращает на себя внимание прием, впоследствии с несравненно большим эффектом использованный в первой части Первой симфонии и предвосхитивший некоторые важные особенности более позднего творчества. В третьем разделе, вместо ожидаемой (по условиям жанра скерцо) репризы первого, объединяются темы обоих предшествующих разделов: скерцозная первая тема в размере 4/4 и лирическая тема трио, изначально трехдольная, но теперь искусственно введенная в рамки четырехдольного такта. В данном случае соединение контрастных тем не приводит к серьезным драматическим осложнениям, но уже в Первой симфонии результат, как мы убедимся, будет совсем другим. Несколько лет спустя из-под пера Шостаковича вышло еще одно оркестровое Скерцо, *Es-dur* соч. 7 (1923–1924), с развитой партией солирующего фортепиано — подступ ко второй части Первой симфонии. В миниатюре «Осел и соловей» — втором номере обаятельного диптиха «Две басни И. Крылова» для меццо-сопрано и унисона меццо-сопрано с оркестром соч. 4 (1922) — Шостакович «заглядывает» значительно дальше: от ее несколько разухабистой концовки тянутся нити к кодам финалов Шестой и Десятой симфоний. Важным для Шостаковича мотивом открывается Прелюдия из посвященной памяти отца четырехчастной Сюиты для двух фортепиано *fis-moll* соч. 6 (1922) — пример 1.1. Эта последовательность нисходящих кварт² возвращается в кульминациях третьей и четвертой частей Сюиты (соответственно Ноктюрна и Финала); Шостакович будет время от времени вспоминать ее в других произведениях, а в финале его предсмертной Сонаты для альта и фортепиано она, как и в Сюите, выполнит функцию рефрена.

¹ В авторском списке сочинений, составленном в 1932 году, Скерцо *fis-moll* датировано 1919-м годом [Шостакович 2000: 486]. Убедительные аргументы в пользу того, что пьеса была написана позднее, скорее всего в конце 1920-го или в начале 1921 года, см. [Дигонская 2013б].

² При желании ее истоки можно усмотреть в репризе Фуги (с темой в обращении) из фортепианной Сонаты *As-dur* соч. 110 Бетховена.



Пример 1.1 — Сюита для двух фортепиано соч. 6, часть 1

Остановимся подробнее на одночастном Фортепианном трио *c-moll* соч. 8. Его биографический фон — роман семнадцатилетнего Шостаковича с Татьяной Гливенко, которой посвящена партитура. Молодые люди познакомились летом 1923 года в Гаспре (Крым). Трио было начато там же в августе, после отъезда Гливенко, и завершено осенью уже в Петрограде¹.

Тематический состав Трио в значительной мере определяется начальным нисходящим хроматическим мотивом из трех нот — пример 1.2а. Мотив этот живейшим образом напоминает начало романса Гуго Вольфа на стихи Эдуарда Мёрике «*Lebe wohl!*» («Прощай!») — ср. пример 1.2б. В этой реминисценции — имея в виду обстоятельства, при которых было сочинено произведение, — легко усмотреть автобиографический смысл. Сюда же — начало раннего романса Рахманинова «Утро» (соч. 4 № 2) со словами «Люблю тебя!» — пример 1.2в. На определенные размышления может навести сходство мотива, которым открывается романс Вольфа, с начальной идеей медленной части («Прощание») Сонаты *Es-dur* соч. 81а Бетховена. Мотив песни Вольфа — не что иное, как хроматическая версия мотива сонаты Бетховена; соответственно ассоциативное поле начального

¹ См. [Хентова 1985: 130–131], [Нулме 2010: 14]. Эти книги, а также [Хентова 1986], [Летопись 2016] и [Дигонская, Копытова 2016], и далее служат основными источниками информации о хронологии создания и первых исполнений. Публичная премьера Трио соч. 8 состоялась в Малом зале Московской консерватории 20 марта 1925 года (исполнители — Лев Оборин, Николай Федоров, Анатолий Егоров). Между 1926-м и 1981 годом произведение не звучало. Партитура, подготовленная к печати учеником Шостаковича Борисом Тищенко (он дописал пропущенную в рукописи часть коды — 22 такта фортепианной партии), впервые увидела свет в 37-м томе Собрания сочинений Шостаковича (М.: Музыка, 1983).

Violino *Andante* [♩=92] *p espress.*

Violoncello *p espress.*

Piano *pp*

The score is for a Trio in G major, Op. 8 by Maurice Ravel. It features three staves: Violino (Violin), Violoncello (Cello), and Piano. The tempo is marked 'Andante' with a metronome marking of quarter note = 92. The key signature has one flat (F major/D minor). The Violino part has a melodic line with a 'p espress.' marking. The Violoncello part has a similar melodic line, also marked 'p espress.'. The Piano part provides a harmonic accompaniment with chords and arpeggiated figures, starting with a 'pp' (pianissimo) dynamic.

Пример 1.2а — Трио соч. 8

Sehr langsam, innig und leidenschaftlich

„Le - be wohl!“ — Du füh - lest nicht, —

pp cresc.

The score is for the song 'Lebe wohl!' by Gustav Mahler. It features a voice line and piano accompaniment. The tempo is marked 'Sehr langsam, innig und leidenschaftlich'. The key signature has three flats (E-flat major/B-flat minor). The voice line has the lyrics '„Le - be wohl!“ — Du füh - lest nicht, —'. The piano accompaniment starts with a 'pp' (pianissimo) dynamic and includes a 'cresc.' (crescendo) marking.

Пример 1.2б — Г. Вольф, «Lebe wohl!»

Moderato

f „Лю - лю те - бя!“

pp mf ppp

The score is for the song 'Morning' (Утро) by Sergei Rachmaninoff. It features a voice line and piano accompaniment. The tempo is marked 'Moderato'. The key signature has two flats (B-flat major/F minor). The voice line has the lyrics '„Лю - лю те - бя!“'. The piano accompaniment starts with a 'pp' (pianissimo) dynamic, followed by 'mf' (mezzo-forte) and 'ppp' (pianississimo) markings. There are triplets in both the voice and piano parts.

Пример 1.2в — С. Рахманинов, «Утро»

мотива Трио Шостаковича простирается достаточно далеко вглубь истории европейской музыки.

Первый большой раздел главной партии экспозиции (до ц. 3) посвящен интенсивному развитию начальной тематической идеи — назовем ее условно «мотивом “Lebe wohl!”», — в ходе которого она постепенно утрачивает свои исходные выразительные качества: по окончании первого периода, выдержанного в достаточно традиционной романтически-балладной манере (весь этот тонально «вязкий» девятитакт, на протяжении которого «титulusный» с-moll всячески избегается, вполне мог бы принадлежать если не прямо Г. Вольфу, то кому-нибудь из второстепенных романтиков его поколения), повторы «мотива “Lebe wohl!”» — теперь уже в уменьшении, и не только в прямом виде, но и в обращении, — приобретают более механический характер и очень скоро (эпизод *Molto più mosso* между ц. 1 и 3) перерождаются в общие формы движения, лишенные сколько-нибудь определенного тематического профиля. Весь этот эпизод предстает гротескной карикатурой того, что ему предшествовало.

Здесь мы впервые сталкиваемся с композиционным приемом (или, скорее, пока еще с зародышем приема), который впоследствии займет важнейшее место в арсенале Шостаковича. Суть приема — в трансформации музыки спокойной, мягкой и не конфликтной, беззаботной или веселой в гротескную, тяжеловесную, зловещую или мрачную. Прием, о котором идет речь, родственен так называемой экстраполяции выразительных качеств (термин Михаила Гнесина) — своеобразному феномену, получившему широкое распространение в музыкальном фольклоре евреев-ашкенази. Термином «экстраполяция выразительных качеств», по Гнесину, обозначается перенесение исходных выразительных свойств мотива в новую плоскость: моменты веселья доводятся до экстатического автоматизма, моменты меланхолии — до унылого, безжизненного оцепенения и т. п.¹ Это достигается путем варьирования ритмических и/или интонационных признаков мотива, в результате чего последнему сообщается специфическая характерность — как правило, с оттенком некоторой театральной преувеличенности и одновременно механистичности, —

¹ Об «экстраполяции выразительных качеств» в еврейской музыке см. [Гнесин 1961: 201] (из статьи, датированной 1927 годом). О том же в связи с вокальным циклом Шостаковича «Из еврейской народной поэзии» см. [Braun 1984].

отсутствующая в его исходном варианте. Часто экстраполяция (возможно, точнее было бы сказать трансформация¹) выразительных качеств сочетается с приемом остинато; тогда сдвиги в исходных характеристиках нарастают более или менее пропорционально числу варьированных повторений первоначальной конфигурации (наглядная иллюстрация известного диалектического закона перехода количества в качество).

Позволю себе несколько расширить границы применения гнесинского термина. Представляется, что он вполне адекватно описывает эффект, к которому зрелый Шостакович неоднократно прибегал не только в произведениях, представляющих «еврейскую» линию его творчества (например, в финалах Фортепианного трио соч. 67 и Четвертого струнного квартета): достаточно вспомнить хотя бы финалы Шестой и Девятой симфонии или «эпизод нашествия» из Седьмой симфонии, где этот прием представлен, можно сказать, в максимально наглядном варианте. Разумеется, в смысле технической изобретательности Шостакович значительно превосходит фольклорных или полупрофессиональных музыкантов, у которых технический аспект сводился в основном к более или менее спонтанному варьированию исходных конфигураций, часто на фоне более или менее нарочитого остинато. С нашей точки зрения важен именно ярко выраженный эффект переакцентировки, специфического «искривления» исходных структур, приводящий к возникновению нового качества экспрессии; в наиболее обычных для Шостаковича случаях исходная лирическая выразительность (как в юношеском Трио), безмятежность или жизнерадостность перерождается в механическую повторяемость, карикатуру, мрачный и неумолимый натиск. Как видим, склонность к этому композиционному приему проявилась у Шостаковича с самых первых самостоятельных шагов.

Группа тем главной партии, в составе которых существенную роль играет нисходящая по секундам фигура из трех нот, дополняется

¹ Напомним, что слово «экстраполяция» в современном научном обиходе означает продление числового ряда путем введения нового члена, подчиняющегося закону, на котором основывается данный ряд, или установление характеристик одной из частей явления на основании результатов, полученных при исследовании других частей данного явления. Фигуральное использование этого слова Гнесиным, быть может, не вполне соответствует современной языковой норме, но зато отличается выразительностью.

Пример 1.3 – Трио соч. 6

Пример 1.4 – Трио соч. 6

строго квадратной темой Allegro (ц. 4), из которой спустя немного времени вырастет одна из основных тематических идей Первой симфонии – пример 1.3 (в симфонию войдет фигура в тактах 3–4)¹. Что касается побочной партии (пример 1.4), то в ней Шостакович отдает дань стилистике русского лирического романса. Возможно, появление темы с таким ассоциативным полем обусловлено тем же автобиографическим контекстом, что и реминисценция песни Г. Вольфа в начале пьесы.

Нельзя сказать, чтобы Трио соч. 8 свидетельствовало о полноценной технической оснащенности юного автора. Так, музыкальный

¹ На сходство этих тем обращено внимание в [Богданова 1979: 16].

материал в первой половине разработки (такты 137–150, до эпизода *Prestissimo, fantastico*, возвращающего к гротескному эпизоду главной партии) скорее малоинтересен; фактура фортепианной партии в некоторых местах (особенно в тактах 89–92, 182–188, 276–281) примитивна; скрипка и виолончель, пожалуй, слишком много играют в октаву; отдельные тематические элементы, промелькнув, отбрасываются, не получив развития; реприза, будучи очищена от гротескно-карикатурного элемента, производит впечатление конспективной. Явно подражателен — в духе финалов фортепианных концертов Грига, Чайковского и Рахманинова — заключительный мажорный апофеоз пьесы, где «романсовая» побочная тема подается в помпезном ключе. Как бы то ни было, юношеское Трио Шостаковича являет собой образец того, что можно было бы назвать «нулевой ступенью письма»¹ в контексте творчества композитора.

* * *

Принципиальным шагом, в результате которого одни из элементов складывавшейся стилистики Шостаковича высветились ярче, а иные отошли на второй план, стала дипломная работа композитора — Первая симфония *f-moll* соч. 10. Задуманная, возможно, в период сочинения Трио или почти сразу после его завершения, она была начата осенью 1924 года. Раньше остальных, в октябре, была готова вторая часть, *Allegro* (условно — скерцо²). Остальные части создавались в «правильном» порядке; партитура была завершена в первых числах июля 1925 года (но уже после премьеры, летом 1926-го, композитор внес в инструментовку незначительные

¹ Термин заимствован из классической работы по семиотике [Barthes 1971]. Ее автор различает «стиль» как внутреннее, исконное, почти физиологическое свойство художника, и «письмо» как такое свойство, которое поддается осознанному и целенаправленному развитию и совершенствованию.

² Строго говоря, ни в одной из симфоний Шостаковича нет части, которая носила бы название «скерцо». Все случаи использования этого термина по отношению к симфониям нужно воспринимать как условность. Прежде всего это касается таких «скерцо», где господствует четный размер (тогда как жанр скерцо традиционно предполагает трехдольный метр). Вторая часть Первой симфонии, как и упомянутые выше два ранних Скерцо для оркестра, — примеры именно такого рода.

коррективы). Публичная премьера симфонии состоялась 12 мая 1926 года в Большом зале Ленинградской филармонии под управлением главного дирижера филармонического оркестра Николая Малько. Успех был настолько большим, что вторую часть пришлось бисировать.

Чтобы оценить значение Первой симфонии Шостаковича, вспомним о том, каков был ее культурно-исторический фон. К середине 1920-х годов в эмиграции оказались крупнейшие русские композиторы, представляющие все цвета стилистического спектра — от Рахманинова и Николая Метнера до Прокофьева, Ивана Вышнеградского, Николая Обухова и Артура Лурье. Те же, кто оставался в СССР, были существенным образом ограничены в своих возможностях. Так, до 1924-го — года смерти Ленина — в Советской России практически остановился процесс создания новых опер; одной из причин этого была, очевидно, личная неприязнь Ленина к театрам вообще («все театры советую положить в гроб»¹) и оперному жанру в частности, которая в какой-то момент едва не привела к закрытию оперных театров². Едва ли не до нуля упала продуктивность композиторов и в крупных кантатно-ораториальных формах, равно как и в жанре инструментального концерта. На все это накладывалась ситуация идеологической неопределенности. Громко звучали призывы создавать музыку, соответствующую эстетическим потребностям строящегося общества³, однако обязательная для этого эстетическая доктрина все еще не была сформулирована (напомним, что термин «социалистический реализм» появился только в 1932 году), а художественные пристрастия высших руководителей культуры все еще бывали неисповедимы. Так, главный официальный авторитет по вопросам искусства нарком Анатолий Луначарский был склонен поддерживать, прежде всего, художественные течения, основанные на утопической вере в преобразующую силу искусства — то есть, в широком смысле, символизм и футуризм.

¹ Из послания наркому просвещения А. Луначарскому от ноября 1921 года; цитирую по «Моей маленькой Лениниане» Венедикта Ерофеева.

² Стыдливые упоминания о желании Ленина упразднить оперное искусство (со ссылками на Луначарского) можно найти и в советской историографии; см., в частности, [Гюзенпуд 1963: 22–28].

³ Характерен заголовок программной статьи: «Композиторы, поспешите!» [Асафьев 1924].

Неудивительно, что одним из подходящих ориентиров для молодой советской музыки считался Скрябин, в чьем творчестве — особенно позднем — усматривался некий пророчески-революционный пафос¹. Возможно, дополнительные «очки» Скрябину принесло то обстоятельство, что он не работал в идеологически подозрительных жанрах оперы и оратории. Последователи, подражатели, эпигоны Скрябина играли весьма заметную роль в том кругу, который в конце 1923 года оформился как Ассоциация современной музыки (АСМ). Достаточно назвать друживших со Скрябиным Александра Крейна и Леонида Сабанеева, Николая Рославца с его восходящей к скрябинскому «Прометею» идеей «синтетаккорда», Самуила Фейнберга с его эсхатологической Шестой фортепианной сонатой 1922 года, вдохновленной трактатом Освальда Шпенглера «Закат Европы», плодовитого автора романсов, фортепианных миниатюр и сонат Анатолия Александрова, будущего классика украинской музыки и лидера АСМ этой республики Бориса Лятошинского, забытых ныне Дмитрия Мелких, Сергея Протопопова и Анатолия Дроздова и известного главным образом с совершенно иной стороны Льва Книппера. Мало сказать, что в глазах многих музыкантов Скрябин выглядел не столько декадентом, сколько вполне приемлемым образцом революционности, адекватно отражающим дух эпохи²; его искусство сделалось своего рода знаменем, символом противостояния бесцеремонному натиску «пролетарского» вульгаризма, поборники которого — представители конкурировавшей с АСМ Российской (впоследствии Всесоюзной) ассоциации пролетарских музыкантов (РАПМ/ВАПМ) — придумали для своей программы-максимум термин столь же выразительный, сколь и пугающий: «одемянивание» музыки³.

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

¹ См., в частности, [Луначарский 1958: 142–144].

² Утверждая, что «в России преобладающее влияние, до последнего времени принадлежавшее *Скрябину*, теперь видимо начинает переходить к *Прокофьеву*» [Жиляев 1923: 19], авторитетный критик не столько констатировал реальное положение дел, сколько выдавал желаемое за действительное. Его слова сбылись тремя или четырьмя годами позднее.

³ [Крылова и др. 1924]. Имеется в виду адаптация музыкального творчества в духе «агиток» любимца Ленина, «пролетарского» поэта-сатирика Демьяна Бедного (1883–1945).

музыки (во всяком случае, музыки, культивировавшейся в рамках АСМ, в которую входил и молодой Шостакович¹) на некоторое время стала фортепианная соната, а ведущим языком — изысканная гармоническая идиома пятидесятых — семидесятых опусов Скрябина с более или менее существенными индивидуальными вариациями². Сама по себе эта ситуация — имея в виду пафос героико-эпического творчества, захвативший в то время поэзию, прозу, изобразительные искусства, театр и направленный на формирование новой мифологии, которой предстояло стать идейной основой социалистического реализма, — с современной точки зрения выглядит парадоксально; но нам еще предстоит убедиться в том, что для истории музыки советской эпохи такое отступление от тенденций развития советского искусства и культуры в целом отнюдь не являлось чем-то исключительным.

Как бы то ни было, на фоне скрябинистского «бума» первой половины двадцатых годов образовался совершенно отчетливый дефицит многих других родов музыки, в том числе и такого, который мог бы восприниматься общественным сознанием как воплощение здоровой стилистической нормы, надежно укорененное в традиции более давней и цельной, чем традиция, возводящая себя к позднему творчеству Скрябина (Шестая и Седьмая симфонии Мясковского, впервые прозвучавшие в 1924–1925 годах, равно как и небезынтересная, но откровенно старомодная Третья симфония А. Гедике, датированная 1923 годом, мало что меняли в этом отношении)³. Сенсационный успех Первой симфонии Шостаковича можно, вероятно, объяснить

¹ Об участии Шостаковича в деятельности ленинградского отделения АСМ см. [Фэй 1996], [Ковнацкая 1996].

² Из этой схемы отчасти выпадают четыре сохранившиеся фортепианные сонаты молодого любимца АСМ А. Мосолова (1924–1925). Их гармонический язык, при всей его грубоватой анархичности, довольно оригинален и мог бы стать предметом отдельного исследования. На некоторых стилистических особенностях этих произведений мы конспективно остановимся ниже.

³ Здесь уместно напомнить слова композитора, представлявшего в то время «передний край» советской идеологии: «Для неокрепшей, не успевшей пустить глубокие корни русской музыкальной культуры Октябрь был настоящим и полным разгромом. Вихрь революции разметал <...> питавшую его среду — <...> культурно-музыкальный слой русского общества. <...> У нас у всех на памяти это “чистое место”, оставшееся от русской музыки в результате ее столкновения с революцией» [Рославец 1924: 182]. Хотя советские музыкальные критики не уставали опровергать эти слова в течение нескольких десятков лет, за ними можно признать определенную справедливость.

отчасти тем, что она ответила этой потребности. Об этом косвенно свидетельствует один из самых ранних критических отзывов на Первую симфонию, опубликованный еще до того, как это произведение стало известно публике: «В Шостаковиче меня больше всего подкупает <...> свежесть и цельность музыкальной мысли. <...> В Шостаковиче нет и тени упадочности, столь часто характеризующей рахитичных юношей, ищущих остроты звуковых ощущений, их одуряющей, гипнотизирующей пряности»¹. Хотя автор заметки не называет этих «рахитичных юношей» по именам, ясно, о каком именно направлении в музыке 1920-х годов идет речь.

В Первой симфонии мы сталкиваемся с приемом, для которого британский музыкальный критик, автор более чем спорной книги о Шостаковиче, придумал удачное обозначение: «эффект Четвертой Малера» («Mahler Fourth trick»²). Речь идет о распространенных у Шостаковича случаях, когда музыкальное целое начинается с простого, непритязательного, иногда безобидно-юмористического материала, а в его развитии возникают неожиданные, драматические осложнения³. Трудно сказать, в какой степени склонность Шостаковича к этому эффекту обусловлена прямым влиянием Малера⁴. По существу он родственен описанному выше приему экстраполяции / трансформации выразительных качеств. Разница состоит в том, что «экстраполируются» выразительные качества отдельно взятого повторяемого и видоизменяемого элемента (мотива или темы), тогда как «эффект Четвертой Малера» предполагает столкновение разных элементов. Но побудительный импульс в обоих случаях один и тот же — непременно внести в музыку элемент неоднозначности, внутренней противоречивости, эмоционального и психологического дискомфорта. Органическая неспособность воздерживаться от осложнений, создающих такой дискомфорт, — кардинальное, неотъемлемое свойство творческого облика

¹ [Малков 1925].

² [Мак-Доналд 1990: 127 и след.].

³ Наглядный пример, на который Мак-Доналд обращает особое внимание, — первая часть Третьего струнного квартета соч. 73 (1946).

⁴ В сезонах 1922/1923 и 1924/1925 Шостакович имел возможность слышать в Ленинграде Пятую симфонию и «Песни об умерших детях» Малера (ср. [Соллертинский 1978: 244]) — произведения с данной точки зрения не показательные. Если верить позднему автобиографическому наброску, Шостакович «заболел» Малером позднее, в 1927 году [Шостакович 1956б: 11].

The image shows a musical score for Example 1.5, which is the first part of the first symphony. It features two main parts: Flute (Fl.) and Archi (Archi). The Flute part begins with a measure marked with a box containing the number 6, followed by the tempo marking 'Allegretto' and a quarter note with the number 152. The Archi part consists of four staves (Violins I, Violins II, Violas, and Cellos/Double Basses) with various dynamics like 'f' and 'pp'.

Пример 1.5 – Симфония № 1, часть 1

Шостаковича. Если бы перед нами стояла задача описать «феномен Шостаковича» одной лаконичной, понятной для непосвященных фразой, указания на это свойство, думается, было бы достаточно.

Яркий образец «эффекта Четвертой Малера» — первая часть симфонии, Allegretto–Allegro non troppo. Вступительный раздел подобен выходу персонажей перед неким воображаемым театральным представлением; он складывается из нескольких сжатых, резко очерченных, экономно инструментованных тем. Одна из них, наделенная несколько загадочным обликом, включает вариант «мотива “Lebe wohl!”», знакомого нам по Трио соч. 8 — пример 1.5, с Allegretto (ц. 6). Этой хроматической теме предстоит играть существенную роль не только в первой, но и в третьей и четвертой частях симфонии; более того, во многих опусах зрелого Шостаковича мы встретимся с похожими хроматическими конфигурациями, наделенными аналогичной, несколько таинственной семантической аурой.

Далее наступает экспозиция сонатного allegro, в которой автор аккуратнейшим образом следует жанровому канону. Многообещающий дипломник Ленинградской консерватории явно видит свою задачу в том, чтобы, не отказывая себе в кое-каких проявлениях здорового юношеского озорства, тем не менее продемонстрировать свою абсолютную стилистическую добропорядочность. Обе темы экспозиции легки, изящны, жанрово определены (главная — марш, побочная — вальс), прозрачно инструментованы и, что особенно показательно,

8 Allegro non troppo ♩ = 160

Пример 1.6 — Симфония № 1, часть 1

Пример 1.7 — Симфония № 1, часть 1

идеально укладываются в структуру периода повторного строения из двух равновеликих предложений с полукадансом на доминанте и кадансом на тонике — примеры 1.6 и 1.7 (показаны только мелодические линии обеих тем). Заметим, что зерно главной темы уже встречалось нам в теме Allegro из Трио (ср. первый такт примера 1.6 с третьим тактом примера 1.3), которая также бросается в глаза своей образцовой квадратностью. Тенденция чередовать натуральные и пониженные варианты II, IV и V ступеней минора, проявившаяся в структуре темы из примера 1.6, предвосхищает одну из важных констант зрелого стиля Шостаковича — склонность к так называемому

усугубленному минору (термин Л. А. Мазеля), то есть минорному ладу с дополнительными пониженными ступенями¹.

Итак, экспозиция сонатного *allegro* первой части обещает нам очередное воплощение архетипа юношеской классической симфонии, нечто вроде модернизированного варианта Симфонии Бизе. Но это обещание нарушается вследствие «эффекта Четвертой Малера», на котором построена разработка. Она начинается с нескольких подряд проведений хроматической темы, знакомой по вступительному разделу. Здесь эта тема впервые утверждается в функции предвестницы новых событий, выходящих за рамки той структуры ожиданий, которая обусловлена стандартной формальной схемой, характером исходного тематического материала и ходом предшествующего развития. Первый такой неожиданный поворот наступает чуть ниже, в ц. 24. Марш главной темы сталкивается здесь с вальсом побочной — теперь уже насильственно втиснутым в четырехчетвертной размер — в контрапункте, мера драматической насыщенности которого совершенно несопоставима с исходным скромным обликом обеих тем. Полученный результат можно уподобить внезапному взрыву или электрическому разряду, происходящему от соприкосновения двух компонентов, по отдельности совершенно безвредных. Дебютант показывает свои львиные когти, чтобы почти сразу втянуть их обратно и в репризе возвратиться в надежную стихию классической схемы, где вальс (побочная тема) кадансирует, как и следовало ожидать, уже не в параллельном, а в одноименном мажоре. Но «эффект Четвертой Малера» из разработки повторяется перед тихой кодой части (каковая одновременно служит сокращенной репризой вступления), почти сразу вслед за очередным проведением загадочной хроматической темы (ц. 39).

Вторая часть, *Allegro*, сочиненная раньше остальных, до известной степени выпадает из контекста симфонии, ибо один из сквозных лейтмотивов симфонии — начальное тематическое зерно марша главной партии (нисходящий тритон плюс восходящая чистая кварта) — в ней вообще не представлен, а другой лейтмотив — хроматический — малозаметен. Характер использования фортепиано в этом «скерцо» восходит к юношескому Скерцо соч. 7 (см. выше) и выдает влияние

¹ См. [Мазель 1967: 321 и след.]. Основной разновидностью усугубленного минора у Шостаковича Л. А. Мазель считает фригийский лад с пониженной IV ступенью. Характерные для Шостаковича ладовые структуры подробно рассматриваются, в частности, в книге [Федосова 1980].



Пример 1.8 — Симфония № 1, часть 2

Пример 1.9 — Симфония № 1, часть 3

Стравинского периода «Петрушки». Исследователи специально отмечают тему среднего раздела (*Meno mosso*) как одну из счастливых мелодических находок молодого Шостаковича¹, воскрешающую в памяти лучшие лирические, «колыбельные» страницы Лядова и молодого Прокофьева² — пример 1.8. Перед кодой (после ц. 21) эта тема проходит в контрапункте с оживленной («скерцозной») главной темой части, что технически мало отличается от обоих «взрывов» первой части, хотя и значительно уступает им по степени драматизма.

Начальная «бесконечная мелодия» третьей части, *Lento* — ее начало см. в примере 1.9 — построена на разнообразном обыгрывании нисходящего секундового «мотива “Lebe wohl!”» в партии солирующего гобоя. После ц. 1 в развитие этой темы вмешивается вариант хроматической темы, которая на протяжении первой части уже дважды нарушала плавное, следовавшее в фарватере испытанной

¹ [Мейер 1998: 46].

² [Сабина 1976: 44].

схемы, течение музыки. На этот раз выход за рамки установившейся было системы ожиданий принимает облик апокалиптического трубного гласа, звуковысотная конфигурация которого выводится из «мотива “Lebe wohl!”», тогда как весь комплекс тембровых, ритмических, фактурных условий включения этой новой тематической идеи в текст подчеркивает ее принадлежность к совершенно иной, по сравнению с исходной темой гобоя, семантической сфере. Можно сказать, что здесь мы тоже имеем дело со своеобразным случаем «эффекта Четвертой Малера». Вторжение этого «виденья гробового» (которое до конца части останется одним из ее лейтмотивов), вместе с готовящим его преддыктом, схематически показано в примере 1.10. Обращает на себя внимание то, что начало партии виолончели в слегка деформированном виде воспроизводит мотивную конфигурацию первых тактов Вступления к «Тристану и Изольде».

Тема среднего раздела части, *Largo*, – пример 1.11 – устанавливает ассоциативную связь с темой марша из первой части

Example 1.10 is a musical score snippet. It features three staves. The top staff is labeled 'V-c solo' and contains a melodic line with a *mp* dynamic marking. The middle staff is labeled 'V-ni I fl.' and contains a more complex, rhythmic melodic line. The bottom staff is labeled 'Tr-be' and shows a triplet of notes with a *mf* dynamic marking. The key signature has three flats, and the time signature is 4/4.

Пример 1.10 – Симфония № 1, часть 3

(*Largo* ♩ = 69)

Example 1.11 is a musical score snippet for the Oboe (Ob.). It shows a single staff with a melodic line starting with a circled number '9'. The dynamic marking is *pp*. The key signature has three flats, and the time signature is 4/4.

Пример 1.11 – Симфония № 1, часть 3

(ср. мотив в тактах 3–4 нашего примера). К. Мейер сравнивает ее с доносящимися издали звуками траурного марша¹; при желании в ней можно усмотреть отголосок начальной темы арии Макса из «Вольного стрелка». То обстоятельство, что при своем первом проведении она поручена тому же инструменту, что и начальная тема части, выглядит драматургическим просчетом (для позднейшего симфонического творчества Шостаковича такого рода тембровые «тавтологии» не характерны).

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

Финал симфонии, *Allegro molto*, предваряемый интерлюдией, наступает *attacca*. В его начальной теме — пример 1.12 — объединяются элементы обоих знакомых нам сквозных лейтмотивов: извилистой хроматической фигуры и марша из первой части.

Пример 1.12 — Симфония № 1, часть 4

¹ [Мейер 1998: 47].



Пример 1.13 — Симфония № 1, часть 4

Ниже (с ц. 18, а более внятно — в эпизоде *Meno mosso*, ц. 20) вводится новая идея, включающая, между прочим, известную романтическую интонацию вопроса — пример 1.13 (еще одна ассоциация с «Вольным стрелком»?).

Заметим, что в перипетиях ее развития — см. хотя бы четыре такта перед ц. 22 — как раз достаточно отчетливо слышны отголоски музыки Скрябина, в особенности «Божественной поэмы». Остальной тематический материал финала представляет собой по преимуществу результат переосмысления идей, легших в основу медленной части симфонии; кроме того, благодаря развитой партии фортепиано в быстрых эпизодах устанавливается ассоциативная связь со второй частью. В целом это прочно укорененный в XIX веке образец обобщающего финала минорной симфонии с мажорной кодой; композитор аккуратно воспроизводит здесь традиционную драматургическую модель ‘*per aspera ad astra*’, которую в своих зрелых циклах он будет трактовать далеко не столь однозначно. Одна из самых интересных деталей финала — появление хроматического лейтмотива, звучащего на этот раз в полный голос (*fff*) у унисона трех тромбонов, перед генеральной кульминацией части (ц. 34). Согласно привычной закономерности, за этим должен последовать кардинальный поворот, своего рода модуляция в развертывании «интонационной фабулы»¹ финала; и действительно, сразу после кульминационной генеральной

¹ Термин И. А. Барсовой [Барсова 1975: 377 и след.], введенный для обозначения основного формообразующего принципа симфоний Малера. Уяснить смысл этого термина помогает, в частности, следующее высказывание Малера: «Из самого характера музыки легко понять, что за отдельными темами, при всем их разнообразии, перед моим взором, так сказать, драматически разыгрывалось некое реальное событие». Согласно И. А. Барсовой, «интонационная фабула Малера — не отражение литературного сюжета <...> но решение общечеловеческой проблемы средствами музыки, найденное в процессе ее создания, продиктованное ею самой» [Барсова 1975: 378]. Ясно, что сказанное в весьма значительной степени применимо и к музыке Шостаковича.



Пример 1.14 — Симфония № 1, часть 4

паузы (ц. 35) у литавр звучит мотив «виденья гробового», данный уже не в основном виде, а в обращении, — пример 1.14.

Чуть ниже начинается фаза генерального *accelerando* и *crescendo*, ведущая к стремительной коде (*Presto*, ц. 44). Обращенный вариант мотива «виденья гробового» — его уместно было бы назвать мотивом «возвращения к жизни» или как-нибудь еще в аналогичном роде — играет в последних тактах произведения доминирующую роль. Такая более чем наглядная смысловая трансформация «виденья гробового» живейшим образом напоминает о финале бетховенского Квартета F-dur соч. 135 с его дуализмом мотивов-символов *Muss es sein? — Es muss sein!*¹.

Выше мы сравнили Первую симфонию Шостаковича с таким совершенным в своем роде воплощением архетипа юношеской симфонии, как Симфония C-dur Бизе. Логично было бы вспомнить в связи с ней и другой аналогичный образец — «Классическую симфонию» двадцатилетнего Прокофьева (1917). Метод работы Шостаковича с жанровым каноном поучительно сопоставить с методом Прокофьева, который откровенно признавался в том, что одним из побудительных мотивов сочинить симфонию в духе Гайдна было для него желание «подразнить гусей»². Смолоду Прокофьев выработал свой способ «дразнить гусей»; на примере начала Гавота из «Классической симфонии» американский исследователь У. Остин наглядно показал, что за эмпирическим прокофьевским периодом кроется гипотетическая «правильная» мелодико-гармоническая схема, которую Прокофьев лишь слегка варьирует, сообщая ей тщательно отмеренную дозу экстравагантности³. Технику «прокофьевизации» традиционных жанровых норм несложно продемонстрировать и на примерах из других частей

¹ Ср. [Сабина 1976: 53].

² [Прокофьев 1961: 159].

³ [Austin 1966: 452–454]. О прокофьевской технике работы с парадигмами музыки прошлого см. также [Волков 1986].

той же симфонии, равно как и из некоторых более поздних произведений (один из наиболее ярких образцов — «менуэт» *Andante sognando* из Восьмой фортепианной сонаты, 1939–1944); в самых характерных случаях за реальным прокофьевским текстом со всей отчетливостью просматривается некий оригинал, соответствующий нормам музыки XVIII–XIX веков. Шостакович же в своей «классической симфонии» если и «дразнит гусей», то совершенно иным способом (такую мелочь, как рискованное гармоническое последование в самом начале симфонии, не понравившееся Глазунову, который рекомендовал его переделать, — о чем мы знаем из опубликованных много лет спустя воспоминаний Шостаковича¹, — в данном случае вполне можно не принимать во внимание). Стилистическое и эстетическое фрондерство, столь естественное для художника воспитания Шостаковича (и, как мы знаем, отнюдь не чуждое его артистической природе), в Первой симфонии почти никак не проявляет себя; если в симфонии есть что-либо способное смутить консервативный вкус, то это прежде всего ощущение эмоционального дискомфорта, обусловленное «эффектом Четвертой Малера» — приемом, абсолютно чуждым всему складу прокофьевского дарования.

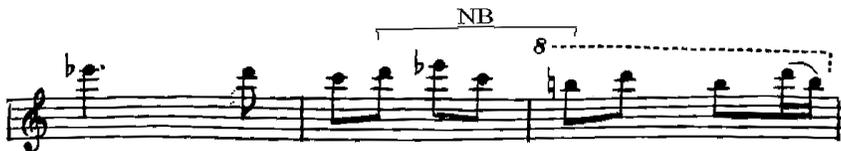
Нам не имело бы никакого смысла останавливаться здесь на сопоставлении Первых симфоний Шостаковича и Прокофьева — ибо в этом сопоставлении, как и во всяком другом, есть нечто от игры без правил, — если бы несходство проявившихся в них композиторских установок не было внешним симптомом более глубокого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

* * *

Консерваторский период биографии Шостаковича завершают Две пьесы для струнного октета соч. 11 — Прелюдия *d-moll* и Скерцо *g-moll*. Они сочинялись одновременно с Первой симфонией (Прелюдия в декабре 1924 года, Скерцо — в июле 1925-го²), но по материалу не имеют

¹ [Шостакович 1962: 103–104].

² Первое публичное исполнение — 9 января 1927 года, Москва, Квартеты имени Глиэра и имени Страдиварюса.



Пример 1.15 — Скерцо из Двух пьес для струнного октета

с ней ничего общего. С точки зрения музыкального языка медленная Прелюдия заметно традиционнее, чем напористое, преимущественно громкое Скерцо (в размере 2/4) с его причудливо изломанными линиями, местами образующими густую (вплоть до восьми самостоятельных голосов) остродиссонантную полифонию, гаммообразными пассажами в параллельных квинтах и секундах, движением по неоктавным звуко-рядам. Несколько раз на страницах Скерцо появляется мотив, которому много позднее суждено будет сыграть роль знака-индекса личности композитора: D–Es–C–H (согласно немецкой системе обозначения нот — D[mitrij] Sch[ostakowitsch]). Одно из его вхождений (в партии первой скрипки) показано в нотном примере 1.15. Маловероятно, чтобы Шостакович уже тогда имел в виду личностный смысл мотива D–Es–C–H — в данном случае речь, скорее всего, должна идти о случайном совпадении¹. Важно, что этот и другие мотивы, содержащие уменьшенную кварту, рассыпаны по тексту Скерцо в большом количестве; отныне уменьшенная кварта становится своего рода привилегированным интервалом в системе музыкального языка Шостаковича.

Первая соната и «Афоризмы»

По признанию самого Шостаковича, в год окончания консерватории, то есть сразу после завершения Первой симфония и диптиха для октета, он пережил кратковременный, но глубокий творческий кризис². Можно предполагать, что одной из причин этого кризиса

¹ Впрочем, исследование некоторых ранних автографов Шостаковича показывает, что он уже в ранней юности задумывался о собственной музыкальной монограмме [Дигонская 2013в].

² [Шостакович 1956б: 14].

стало ощущение истощенности сложившейся к тому времени манеры письма.

Здесь следует отметить, что за те два года, пока Шостакович писал свою Первую симфонию и готовился к ее премьере, атмосфера музыкальной жизни в СССР — по меньшей мере в Москве и Ленинграде — претерпела значительные изменения, не в последнюю очередь обусловленные политическими причинами. Сразу после смерти Ленина и принятия первой Конституции СССР (31 января 1924 года) были установлены дипломатические отношения с большинством европейских демократий (до этого Советская Россия поддерживала отношения только с Германией). В итоге страна вышла из политической и, следовательно, культурной изоляции. АСМ получила возможность установить регулярные контакты с западными коллегами и, таким образом, удовлетворить интерес «большого мира» к музыкальным новинкам из таинственной страны большевиков. В 1925 году был заключен договор о сотрудничестве между Музсектором Госиздата и известным венским издательством Universal Edition¹. Произведения советских композиторов начали появляться в программах фестивалей Международного общества современной музыки. Западные издатели и импресарио явно рассчитывали на то, что музыканты из страны победившей революции будут снабжать их образцами искусства революционного, авангардного толка; можно предполагать, что это оказало существенное стимулирующее влияние на советских композиторов молодого поколения — благо власти пока не чинили им особых препятствий². Одновременно происходило и движение в противоположном направлении. Помимо исполнителей, включавших в свои программы современную музыку, из Европы в СССР потянулись известные композиторы; так, только в течение 1925–1926 годов СССР посетили Франц Шрекер, Дариус Мийо, Альфредо Казелла.

Особенно живо эта волна обновления должна была ощущаться в Ленинграде, где влияние пресловутой РАПМ и вырождающегося

¹ История сотрудничества этих двух издательств детально описана в фундаментальном труде [Бобрик 2011]. Первыми произведениями Шостаковича, выпущенными Universal Edition, стали Первая симфония и Две пьесы для струнного октета (1927–1928).

² О восприятии ранней советской музыки на Западе см. [Акопян 2017].

второсортного постскрябинизма играло не слишком значительную роль; недаром некоторые историки советской музыки считают именно Ленинград (но не Москву) двадцатых годов одним из важнейших мировых центров музыкального модернизма¹. На этом фоне — да еще перед лицом относительно прохладной реакции АСМовских кругов на Первую симфонию² — Шостакович, действительно, имел основания задуматься об обновлении своего стиля. Момент преодоления кризиса датируется осенью 1926 года — временем, когда была сочинена одночастная Первая фортепианная соната соч. 12³.

Это небольшое по объему (длительностью немногим больше десяти минут) произведение до недавнего времени исполнялось редко. Было принято считать, что в нем сказалось сильное влияние Прокофьева. Так, знаменитый польский писатель Ярослав Ивашкевич, слышавший сонату во время польских гастролей Шостаковича в 1927 году, назвал ее «машиной в прокофьевском стиле»⁴. Такие чисто внешние признаки, как одночастность и преобладание быстрых темпов, казались в свое время достаточным основанием для сближения этого произведения с Третьей сонатой Прокофьева (1917)⁵. Более интересными представляются связи этого произведения с другим феноменом музыки 1920-х годов — фортепианным творчеством А. Мосолова.

¹ См. [Schwarz 1983: 52].

² См. [Шостакович 1956б: 14]. Читая между строк этого текста, нетрудно прийти к выводу, что прохладная реакция АСМ произвела на Шостаковича не меньшее впечатление, чем успех симфонии у широкой публики и среди большинства музыкантов. Судя по письмам Болеславу Яворскому и Сергею Протопопову от 13 мая 1926 года, Шостакович был чрезвычайно задет тем, что на премьере, будто бы из-за расхождений с тогдашним руководством АСМ, не явился влиятельный представитель ленинградского «современничества», будущий академик Борис Асафьев [Шостакович 2000: 65, 135].

³ Соната была впервые исполнена автором в концерте АСМ 12 декабря 1926 года (Ленинград, Малый зал филармонии).

⁴ Цит. по [Мейер 1998: 80].

⁵ См. [Кабалевский 1967: 89]. Впрочем, обыкновение проводить параллель между Третьей сонатой Прокофьева и Первой Шостаковича имеет значительно более давнюю историю; см. [Друскин 1935: 56]. Здесь же читаем: «[В Сонате Шостаковича] свалены в кучу и ганонообразные прокофьевские ходы <...> и скрябинские колокольные звоны <...> и листовские речитативы <...> и “ударные” аккордовые вертикали Стравинского с перемежающимися ритмическими акцентами».

Московский композитор Александр Мосолов старше Шостаковича на шесть лет (родился в 1900 году). К середине двадцатых, едва успев окончить Московскую консерваторию по классу композиции Мясковского, он сделался признанным радикалом и «экстремистом», любимцем АСМ. О личных и творческих контактах Шостаковича и Мосолова известно мало. Из доступных источников удалось извлечь следующее. В 1928–1929 годах Мосолов и Шостакович входили в авторский коллектив, которому Большой театр заказал балет «Четыре Москвы» (Шостакович должен был сочинить третий акт этого балета, а Мосолов — четвертый, но из-за враждебной позиции РАПМ этот проект так и не был осуществлен)¹. В 1930 году Шостакович выступил в Ленинградском Академическом театре оперы и балета на обсуждении оперы Мосолова «Плотина» с защитой этого произведения, которое, тем не менее, было признано идейно порочным и отвергнуто художественным советом театра². Исключение Мосолова из Союза композиторов в феврале 1936 года вызвало следующую реакцию: «Жалею Шурку Мосолова, но все-таки поделом наказан. Вел он себя отвратительно»³. На смерть Мосолова Шостакович откликнулся в письме Исааку Гликману от 17 июля 1973 года: «Дней пять тому [назад] скончался композитор А. В. Мосолов. Может быть, ты его помнишь»⁴. Чтобы оценить последнее замечание, надо иметь в виду, что Мосолов, не выдержав давления «пролетарских» начетчиков, в начале тридцатых годов полностью переключился на производство стандартной для того времени стилистически невыразительной продукции и кончил свои дни мало кому интересным аранжировщиком народных песен для архангельского Северного русского хора. Время для возрождения его раннего творчества наступило только на рубеже 1970–1980-х годов⁵.

¹ См. [Римский 1986: 19]; [Барсова 1997а: 175].

² См. об этом [Кильчевский 1931: 34].

³ Из письма Шостаковича к Л. Атовмьяну от 18 февраля 1936 года, цит. по [Шостакович 1997б: 74]. Поводом для исключения Мосолова стал дебош, учиненный им в общественном месте (см. [Аноним 1936д]). Впрочем, вскоре членство композитора в Союзе было восстановлено.

⁴ [Шостакович–Гликман 1993: 293].

⁵ Наиболее значительные на сегодняшний день публикации о жизни и творчестве Мосолова — сборник статей [Мосолов 1986] и монография [Воробьев 2006].

Как бы то ни было, трудно отрешиться от мысли, что в течение какого-то времени Шостакович находился в известной творческой зависимости от своего старшего коллеги. Можно догадываться, что отголоски этой зависимости дают о себе знать в следующем фрагменте из письма композитору Андрею Баланчивадзе, написанного Шостаковичем в конце 1920-х годов и, судя по всему, предназначенного для обнаружения:

Предположим, два композитора, Иванов и Петров, взяли каждый для своего произведения тему «Завод». Иванов идет на завод и видит машины, станки, движение, верчение, слышит грохот, лязги и т. п. Иванов приходит домой и старается добросовестно, с большим мастерством передать все эти движения и шумы. Петров тоже идет на завод и слышит те же шумы, лязги, грохот. Но, кроме того, Петров замечает и что-то другое. Например, он замечает пафос социалистического труда, энтузиазм, динамику творческих сил рабочего класса, его трагедию при неудачах и радость в успехах перевыполнения плана. Придя домой, Петров с таким же мастерством, как Иванов, передает шум завода, но главным образом то, что его взволновало, то, чего не захотел или не смог заметить Иванов. Вот мы получили два произведения на одну тему «Завод». Которое же из них нам ближе? Ясно — Петрова. Таким образом, отношение композитора к предмету, который он отображает своим творчеством, определяет его идеологию¹.

Похоже, основной смысл этого курьезного текста заключается в попытке «оправдания» таких своих произведений, как Вторая симфония («Октябрю»), перед лицом нашумевшего мосоловского «Завода» — небольшой по объему симфонической пьесы, на короткое время ставшей чем-то вроде эталонного образца искусства новой, революционной эпохи, прославляющего социалистический труд². В пользу того, что речь в процитированном письме идет

¹ [Баланчивадзе 1967: 97]. См. также [Хентова 1985: 244].

² Прочитруем отзыв современника о «Заводе» Мосолова, красноречиво характеризующий идеологическую атмосферу «прекрасной эпохи» двадцатых, когда верность пролетарской идеологии еще удавалось совмещать с новациями в области музыкального языка и выразительных средств: «Автор не ограничил своей задачи созданием простой “натуралистической” картины. Он идет дальше и глубже. Не изменяя основной музыкальной темы, но напряженно проводя линию постепенного нарастания,

именно об этих двух произведениях, косвенно свидетельствует тот исторический факт, что в конце 1927 года как симфония «Октябрю», так и «Завод» были включены в программу знаменитого праздничного (в честь десятилетия Октябрьской революции) концерта новорожденной советской симфонической школы на правах ее самых выдающихся достижений¹ и, следовательно, могли восприниматься достаточно широкой аудиторией как две более или менее равноценные и конкурирующие стороны некоего единого культурного феномена.

Впрочем, как уже было сказано, репутация Мосолова как подлинного революционера в музыке сложилась за несколько лет до «Завода», то есть еще тогда, когда его композиторский багаж состоял главным образом из фортепианных сонат. О первой же его сонате, сочиненной в 1924-м и опубликованной в 1926 году, другой видный радикал Николай Рославец писал: «[Это] настоящая библия модернизма, в которой сконцентрированы все гармонические трюки в духе предерзостных нахмурений Прокофьева, Стравинского, западных политоналистов»². Вполне возможно, что Шостакович знал эту «библию».

Фортепианный стиль раннего Мосолова (вообще говоря, мало чем обязанный Прокофьеву, а тем более Стравинскому) — одна из характерных и неповторимых реалий советской музыки двадцатых. «Модернизм» этого композитора по существу стихичен и анархичен. Его сонаты практически не поддаются анализу на предмет обнаружения того, что принято называть «диастематической субстанцией» (К. Дальхауз) или «центральным элементом

автор, приближаясь к кульминационному пункту, выходит за пределы “картинности”. Его мощные музыкально-ритмические фигуры начинают звучать победой и пафосом. <...> Тогда эта яркая увертюра, ничего не теряя в своей изобразительности, переходит в мощный гимн машинному труду» [Корев 1928: 147].

¹ Этому концерту, состоявшемуся в Колонном зале Дома Союзов 4 декабря 1927 года под управлением дирижеров Константина Сараджева и Бориса Хайкина (в нем, помимо произведений Мосолова и Шостаковича, прозвучали симфонический «Пролог» Леонида Половинкина и кантата «Октябрь» Николая Рославца, впоследствии утерянная), был посвящен специальный выпуск АСМовского журнала «Современная музыка» (1927, 24). См. также [Дроздов 1927б], [Иванов-Борецкий 1928], [Корев 1928: 135–149].

² [Рославец 1927: 15], цит. по [Римский 1986: 13].

системы» (Ю. Н. Холопов). Тем не менее очевидно предпочтение, которое он оказывает аккордовым структурам с уменьшенной октавой или большой септимой (типа 3–3–5, 3–4–4, 3–5–3 и др., где цифрами обозначено число полутонов в интервале). Его ритмы часто бывают подчеркнута метричными, квадратными; он явно склонен злоупотреблять приемом попарной группировки тактов. Важная особенность фортепианного стиля раннего Мосолова заключается в том, что в относительно медленных эпизодах он охотно прибегает к эффектам, проистекающим из обильного употребления педали при сопоставлении удаленных друг от друга звуковых плоскостей, что сообщает его фактуре импрессионистский колорит.

Мосолов, несомненно, обладал сильной индивидуальностью, и его ранние лавры вполне могли не оставить молодого Шостаковича равнодушным. Конечно, степень сходства между Сонатой соч. 12 Шостаковича и сонатами Мосолова (каковых Шостакович мог знать четыре — одночастные Первую и Четвертую, трехчастную, наименее «авангардную» из всех Вторую и четырехчастную Пятую¹; все они в течение 1924–1926 годов исполнялись публично) не следует преувеличивать. В противоположность «непричесанной», скорее рапсодической форме одночастных сонат Мосолова,opus Шостаковича построен как достаточно крепкое рондо. Вот его формальная схема²:

Такты 1–37 рефрен	Такты 38–82 связующий (квази-разрабо- точный) эпизод	Такты 83–147 1-й контраст- ный эпизод	Такты 148–174 связую- щий ход	Такты 175–189 вариация рефрена
12/8	[12/8]	4/4	[4/4]	12/8
Allegro	a tempo	Meno mosso– Adagio (где возни- кает «ть» темы-рефрена)	Allegro	[Allegro]

¹ Третья соната Мосолова утеряна. См. [Барсова 1986: 118].

² В своей основе эта схема взята из работы [Никитина 1995а: 236].

Первая соната и «Афоризмы»

Такты 190–209 связующий ход	Такты 210–244 2-й контрастный эпизод	Такты 246–273 вариация рефрена	Такты 274–288 кода
3/4	5/4, затем (с т. 228, где появля- ется еще одна «ть» рефрена) — 4/4	[4/4]	12/8
Poco meno mosso	Lento	Allegro	Meno mosso– Moderato– Allegro

Основная тема (рефрен) в своем исходном виде — нотный пример 1.16 — также ничем не напоминает Мосолова, чьей фортепианной фактуре подобное экономное двухголосие, вообще говоря, чуждо. В конфигурации верхнего голоса, начиная со второй доли, угадывается деформированная версия темы главной партии первой части Первой симфонии (ср. с примером 1.6).

Сходство с музыкой Мосолова обнаруживается прежде всего в кульминациях, где эффект концентрированного силового, чуть ли не физиологического натиска достигается при помощи, в общем, тех же элементарных средств, что и в аналогичных местах сонат Мосолова. Некоторые из таких моментов показаны в примерах

Allegro $\text{♩} = 10.$

ff legato

von Ped.

Пример 1.16 — Соната для фортепиано № 1

1.17а–в, где «а» — кульминация рефрена в тактах 31–33, «б» — кульминация квази-разработочной связки в тактах 60–62, «в» — отрывок из коды, такты 283–285.

Пример 1.17а — Соната для фортепиано № 1

Пример 1.17б — Соната для фортепиано № 1

Пример 1.17в — Соната для фортепиано № 1

Для сравнения – несколько фрагментов, играющих сходную драматургическую роль в Первой, Четвертой и Пятой сонатах Мосолова – примеры 1.18а–в. В таких отрывках из сонат обоих молодых

Example 1.18a is a musical score for piano, consisting of two staves. The tempo/mood is marked 'Estatico'. The dynamics are 'ff' (fortissimo) and 'fff' (fortississimo). The score includes the instruction 'accelerando, crescendo possibile' (accelerando, possible crescendo). The music features dense, rhythmic patterns with many beamed notes and slurs.

Пример 1.18а – А. Мосолов, Соната для фортепиано № 1

Example 1.18b is a musical score for piano, consisting of two staves. The tempo/mood is marked 'Prestissimo'. The dynamics are 'fff' (fortississimo). The score includes the instruction 'ritenuto' (ritardando). The music features dense, rhythmic patterns with many beamed notes and slurs.

Пример 1.18б – А. Мосолов, Соната для фортепиано № 4

Example 1.18c is a musical score for piano, consisting of two staves. The tempo/mood is marked 'molto ritenuto' and 'Patetico'. The dynamics are 'ff' (fortissimo). The score includes the instruction 'molto ritenuto'. The music features dense, rhythmic patterns with many beamed notes and slurs.

Example 1.18v is a musical score for piano, consisting of two staves. The tempo/mood is marked 'feroce e grave, molto ritenuto'. The dynamics are 'ff' (fortissimo) and 'fff' (fortississimo). The score includes the instruction 'marcato'. The music features dense, rhythmic patterns with many beamed notes and slurs.

Пример 1.18в – А. Мосолов, Соната для фортепиано № 5, часть 1



Пример 1.19 — Соната для фортепиано № 1



Пример 1.20 — Соната для фортепиано № 1

«модернистов» особенно отчетливо ощущается излучение Скрябина с его идеей «высшей грандиозности», столь впечатляюще воплощенной в кульминациях его Четвертой и Пятой сонат¹.

¹ Примечательно, что в анкете, датированной 16 июня 1926 года, Шостакович признался в своей величайшей антипатии к Скрябину: «Резко отрицательное отношение к Скрябину (на 1-м месте! Было всегда!)»: Шостакович 2000: 475.

Некоторое стилистическое родство с Мосоловым наблюдается и в обоих относительно медленных эпизодах. В примере 1.19 показан фрагмент первого из этих эпизодов, *Meno mosso* (такты 112–119), особенно примечательный обилием созвучий с уменьшенной октавой.

Еще более своеобразен второй эпизод — *Lento* (с такта 210); его начало приведено в примере 1.20. Это едва ли не единственный во всем фортепианном творчестве Шостаковича отрывок, где можно усмотреть следы своеобразно понятого «импрессионизма». Фактура эпизода, основанная на сопоставлении разведенных в пространстве плоскостей и предполагающая густую педализацию, в высшей степени нехарактерна для того Шостаковича, которого мы хорошо знаем, но зато принадлежит к числу средств, занимавших устойчивое место в арсенале молодого Мосолова¹.

* * *

Для фортепиано предназначен и следующий по счету опус Шостаковича — «Афоризмы» соч. 13: десять миниатюр, сочиненных между 25 февраля и 7 апреля 1927 года². Заглавие предложил выдающийся музыковед-теоретик Болеслав Яворский, чей авторитет

¹ Согласно некоторым комментаторам, данный фрагмент обнаруживает все еще не изжитое влияние Скрябина [Дельсон 1971: 34]. Между тем гармонические структуры Шостаковича здесь лишены скрябинской изысканности, зато родственны незамысловатым гармониям Мосолова. В другой работе о фортепианном творчестве Шостаковича отмечается, что на стиль сонаты могло повлиять знакомство композитора с фортепианными пьесами Генри Кауэлла (1897–1965), изобретателя кластеров [Stevenson 1982: 90]. В 1929 году Кауэлл первым из американских композиторов посетил СССР; вопрос о том, когда Шостакович и Мосолов (в чьей фортепианной музыке также встречаются кластеры) познакомились с творчеством Кауэлла, остается открытым.

² Напомним, что в период между Первой сонатой и «Афоризмами», с середины января до середины февраля 1927 года, Шостакович принял участие в международном пианистическом конкурсе имени Шопена в Варшаве, где удостоился почетного диплома, и вместе с победителем конкурса Львом Обориним гастролировал в Германии как пианист. Перед Шостаковичем открывалась перспектива серьезной исполнительской карьеры, и одним из стимулов для сочинения фортепианной музыки, очевидно, была необходимость пополнить свой репертуар.

для Шостаковича всегда был непрерываем¹. Всего «Афоризмов» десять: 1. «Речитатив»; 2. «Серенада»; 3. «Ноктюрн»; 4. «Элегия»; 5. «Похоронный марш»; 6. «Этюд»; 7. «Пляска смерти»; 8. «Канон»; 9. «Легенда»; 10. «Колыбельная песня». Исполнение цикла не превышает двенадцати — тринадцати минут, причем почти четверть этого времени занимает последняя, десятая часть.

По первому впечатлению идея «Афоризмов» достаточно элементарна и заключается в том, чтобы под видом серии «дайджестов» известных жанров предложить слушателю либо нечто, самым радикальным образом противоречащее структуре его ожиданий (крайние случаи — «Похоронный марш» в темпе $\text{♩}=152$, начинающийся и завершающийся в *C-dur*, и «Легенда», похожая скорее на какофоническое *perpetuum mobile*), либо набор донельзя стертых формул (крайний случай — «Этюд»: нарочито неловкое подражание ученическим упражнениям). Не все пьесы равноценны по художественному качеству. Некоторые из них, похоже, обязаны своим возникновением одному только желанию композитора специально перевернуть все с ног на голову; понятно, что такая работа на сплошных минус-приемах сама по себе способна породить только слишком легкие, поверхностные эффекты. В этой разновидности «пустосмещения»² легко усмотреть своеобразную инверсию любимого приема Эрика Сати, снабжавшего смешными, экстравагантными заголовками стилистически вполне добропорядочные, даже невинные пьесы.

Впрочем, едва ли стоит все упоминать имя Сати, о котором в период создания «Афоризмов» Шостакович, вероятнее всего, не имел никакого понятия. Возможно, он ориентировался на совсем другой образец. Позволю себе предположить, что в «Афоризмах» Шостакович продолжил творческое соревнование с Мосоловым, годом раньше создавшим свой шедевр «пустосмещения» — «Газетные объявления». Это четыре коротких, поистине афористических романса для голоса и фортепиано на тексты частных объявлений из газеты «Известия»³.

¹ Об отношениях Шостаковича и Яворского см. [Дигонская 2013а].

² О «нашем русском пустосмеществе» см. во Введении к этой книге.

³ Близкий аналог мосоловского цикла — «Газетные вырезки» (*Zeitungsausschnitte*) Ганса Айслера для сопрано и фортепиано, также созданные в 1926 году и впервые исполненные в Берлине 11 декабря 1927-го [Klemm 1995: 4], то есть уже после появления произведения Мосолова. Вопрос о взаимном влиянии композиторов остается открытым, но стилистическое сходство между обоими циклами несомненно. Вместе

За отсутствием подходящих терминов и категорий благожелательная критика охотно квалифицировала «Газетные объявления» как «сатиру», высмеивающую глупость и ограниченность обывателей эпохи НЭП¹. Но если трактовать понятие сатиры в более или менее общепринятых терминах — то есть как облеченную в юмористическую форму критику и разоблачение социально значимых недостатков, отрицательно влияющих на жизнь общества, — то в вокальном цикле Мосолова мы не обнаружим ровным счетом ничего сатирического. Считалось, что в романах Мосолова фигурируют гротескные маски, за каждой из которых вырисовывается абрис какого-то ничтожного и одновременно эгоцентричного персонажа, и именно это малосимпатичное и к тому же общественно опасное сочетание духовного убожества и эгоцентризма служит здесь мишенью сатирических инвектив. Такое прочтение мосоловского замысла кажется весьма натянутым, поскольку оно исходит из предрассудка о принципиально низменном, аморальном, социально вредном характере частнособственнической (нэпманской) психологии² и из слабо обоснованной уверенности в том, что достойный и здравомыслящий художник может относиться к этой психологии только с чувством отчужденного презрения.

В действительности природа мосоловского юмора совершенно иная. Юмор «Газетных объявлений», как всякий истинный юмор, действительно тенденциозен, у него действительно есть некая мишень,

с тем тексты, использованные Айслером, — не простые объявления; в большинстве случаев они достаточно развернуты, иногда не лишены лиризма и могут даже содержать некую «мораль». Соответственно миниатюры Айслера (всего их десять) ближе к традиционной Lied.

¹ См., например, [Барсова 1986: 84]. Ср. также: «[Мосолов] разоблачал обывательские уродливые маски — символы жизни прошедшей и текущей, с которыми так мастерски боролся, например, Зощенко» [Никитина 1995б: 260]. Сравнение Мосолова с Зощенко работает, вопреки воле автора, против версии о разоблачительно-сатирической природе «Газетных объявлений» — ибо, как показано рядом современных комментаторов, отношение писателя к «обывательским уродливым маскам» было далеко не однозначным и ни в коем случае не сводилось к простому стремлению высмеять и обличить. По этому поводу см. содержательную работу [Сарнов 1993].

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

которая, однако, далеко не тождественна отрицательным явлениям реальной жизни. По существу эта мишень представляет собой нечто глубинное, трудноуловимое, лежащее по ту сторону моральных оценок и в своих отдаленных аспектах соприкасающееся с важными и часто неразрешимыми философскими проблемами — такими, как проблема различения истинного и мнимого в устройстве мироздания, проблема преодоления стереотипов здравого смысла, проблема адекватной интерпретации знаков культуры и т. п. Соответственно тип юмора, представленный в «Газетных объявлениях», наделен некоторыми важными мировоззренческими, эстетическими, метафизическими коннотациями, которые простой социальной сатире — жанру, по природе своей скорее двумерному, — в принципе не свойственны.

Здесь не место анализировать эти коннотации в связи с произведением Мосолова. Ограничимся фиксацией следующего обстоятельства: в истории русской музыки Мосолов оказался едва ли не первым, кто задался целью добиться юмористического эффекта путем соединения нарочито «приземленных» (и к тому же вовсе не смешных) текстов с музыкальными конфигурациями, ассоциативное поле которых обнаруживает лишь отдельные, иногда почти случайные точки соприкосновения с семантикой слов. Характерны такие неожиданные и потому особенно комичные музыкальные «метонимии», как ритм траурного марша в объявлении об услугах по уничтожению мышей и крыс или островок чистейшего ностальгического d-moll в коде той части цикла, где некий гражданин Заика объявляет о перемене своей фамилии на Носенко¹.

В самых живых и забавных пьесах цикла «Афоризмы» Шостаковичу удалось достичь во многом аналогичного эффекта, ибо он также использовал отдельные характерные музыкальные знаки в функции своего рода метонимий, отсылающих уже не к тем или иным смысловым обертонам словесного текста, а к жанровому

¹ Здесь следовало бы подчеркнуть, что такой тип юмора качественно отличается от более «обыкновенной» разновидности, которая в русской традиции представлена, в частности, «Прибаутками» Стравинского (на которые «Газетные объявления» Мосолова похожи по некоторым внешним признакам), «Райком» Мусоргского и некоторыми другими образцами. Присущий этим произведениям юмор мы называем «обыкновенным» потому, что комизм музыки в них прямо обусловлен комизмом словесного текста. Иными словами, в качестве источника комических эффектов в них используется не столько прием метонимии, сколько приемы символизации и звукоизобразительности.



Пример 1.21 — «Афоризмы», № 7, «Пляска смерти»



Пример 1.22 — «Афоризмы», № 8, «Канон»

прототипу, обозначенному в заголовке соответствующего «афоризма». В «Серенаде» (№ 2) такую функцию выполняет подражание гитарным переборам в сочетании с упорно повторяющимся, также «гитарным» по своему облику аккордом $h-d^1-f^1-c^2$, в «Пляске смерти» (№ 7) — соединение мотива *Dies irae* (знака «смерти») в правой руке с вальсовым аккомпанементом (метонимией «пляски») в левой (пример 1.21; заметим в скобках, что это соединение пародирует Вальс соч. 42 Шопена), в «Каноне» (№ 8) — формальное соблюдение принципа канонической имитации темы, которая сама по себе выглядит как абсолютно неупорядоченный набор высот и длительностей (пример 1.22 — отсюда тянутся нити к еще более нелепому октету

дворников из оперы «Нос»). Последняя, самая обширная по объему пьеса цикла, почти целиком белоклавишная «Колыбельная», отмечена неожиданной серьезностью. Стилистически она ассоциируется, пожалуй, не столько с традиционным представлением о колыбельных песнях, сколько с медленными клавирными пьесами эпохи барокко. В контексте целого «Колыбельная» выполняет роль своеобразного эквивалента шумановского «*der Dichter spricht*», оттеняющего и оправдывающего «пустосмещение» остальных частей¹.

«Праздничные» симфонии

Первоначально Шостакович назвал свою Первую сонату «Октябрьской», но спустя немного времени снял этот заголовок, так как в его портфеле появилась работа, по своему содержанию более непосредственно связанная с мифом о Великом Октябре. Речь идет о Второй симфонии («Октябрю») *h-moll* соч. 14 с заключительным хором на текст Александра Безыменского — в то время одного из лидеров Российской ассоциации пролетарских писателей (РАПП). Симфония была заказана Отделом агитации и пропаганды Музсектора Госиздата специально к десятилетию Октябрьской революции; заказ был получен в конце марта 1927 года, симфония сочинялась в апреле-июне, ее первое исполнение, приуроченное к юбилейной дате², удостоилось благосклонного отношения лидера ленинградской парторганизации Сергея Кирова и других присутствовавших на премьере

¹ Попутно стоит отметить, что примерно тогда же экстравагантностью в духе «Афоризмов» блеснул Алексей Животов (1904–1964), создатель превосходного цикла «Фрагментов для нонета» — девяти очень коротких (общей длительностью не более 7–8 минут) пьес для флейты, кларнета, фагота, трубы, фортепиано и струнных. Впервые «Фрагменты» были исполнены на одном из концертов ленинградского отделения АСМ весной 1929 года и снискали шумный успех. Они свидетельствуют о том, насколько значителен был творческий потенциал их автора, впоследствии повторившего судьбу Рославца, Дешевова, Половинкина, Мосолова, Г. Попова и других ранних советских «модернистов», которых обстоятельства вынудили, что называется, «наступить на горло собственной песне».

² 5 ноября 1927 года, Большой зал Ленинградской филармонии, Симфонический оркестр Ленинградской филармонии, хор Ленинградской академической капеллы, дирижер Николай Малько.

высокопоставленных партийцев. Спустя месяц официальный успех симфонии был подтвержден ее включением в программу упомянутого праздничного концерта в Москве, где она прозвучала под управлением Константина Сараджева. Тогда же Шостакович получил за нее премию на юбилейном композиторском конкурсе¹. Не в последнюю очередь благодаря Второй симфонии молодой Шостакович удостоился лавров «идеологически наиболее советского» из всех композиторов его времени² (эти лавры были у него отобраны только в 1936 году, после публикации пресловутой статьи «Сумбур вместо музыки»). Репутация Второй симфонии как произведения малоудачного была создана советской критикой второй половины 1930-х — 1950-х годов (порицавшей ее, в сущности, за несоответствие той парадигме социалистического реализма, которая была кодифицирована спустя почти десятилетие после ее создания) и освящена авторитетом самого композитора, который уже на склоне лет объявил Вторую и Третью симфонии «совсем неудовлетворительными»³. Улучшению репутации этого произведения не способствовала и одиозная известность поэта Безыменского — твердолобого сталиниста и литературного доносчика. В СССР симфония не звучала до середины 1960-х годов (к концертной жизни ее вернул украинский дирижер Игорь Блажков, работавший в то время в Ленинградской филармонии). Наряду с Третьей симфонией, также посвященной советскому празднику, она прочно занимает позицию в самой нижней части рейтинга популярности симфоний Шостаковича.

Между тем симфония «Октябрю» заслуживает к себе самого серьезного отношения хотя бы потому, что среди памятников музыкального искусства первого послереволюционного десятилетия мы, пожалуй, не найдем иного образца, столь же достойно воплотившего фундаментальную мифологическую схему эпохи. По существу, именно эта мифологическая схема стала исходной основой

¹ Стоит отметить, что первая премия присуждена не была, тогда как вторую жюри разделило между симфонией Шостаковича и «Трагической поэмой» известного дирижера Владимира Дранишникова (1893–1939), скрывшегося под псевдонимом Я. Фихер. Шостакович, которого «все больше охватывало <...> стремление быть всегда самым лучшим», был раздосадован результатом [Мейер 1998: 110].

² [Шостакович 1930: 11] (эту характеристику Шостаковичу, от имени редакции журнала «Рабочий и театр», дал влиятельный критик Николай Малков).

³ [Шостакович–Гликман 1993: 278]. Ср. также [Шостакович 1955: 17].

для позднейшего социалистического реализма. Если эмпирическая художественная практика соцреализма, как мы хорошо знаем, всецело зависела от политической и идеологической конъюнктуры и очень скоро выродилась в циничное искусство восхваления вождей на понятном им языке, то мифология соцреализма — рожденная, как и всякая мифология, в иррациональном пространстве коллективного бессознательного, не зависящая от директив сверху и не подлежащая суду с точки зрения «человеческих, слишком человеческих» ценностных категорий, — сохраняла свою действенность на протяжении многих десятилетий. В течение двадцатых годов она нашла свое воплощение в ряде классических в своем роде произведений, которые имеют все шансы остаться в истории литературы. Среди них — поэма Владимира Маяковского «Владимир Ильич Ленин», роман Александра Фадеева «Разгром», повесть Бориса Лавренева «Сорок первый», повесть Всеволода Иванова «Броненосец 14–69», поэма Эдуарда Багрицкого «Дума про Опанаса». К этому списку можно добавить достижения в других искусствах: картины Исаака Бродского («Расстрел двадцати шести комиссаров»), Александра Дейнеки («Оборона Петрограда»), Бориса Кустодиева («Большевик»), Кузьмы Петрова-Водкина («Смерть комиссара»), плакаты Дмитрия Моора, скульптуры Ивана Шадра, фильмы Сергея Эйзенштейна и Всеволода Пудовкина. Эти произведения не осквернены плоской помпезностью, неотъемлемой от тоталитарного искусства. Во всех перечисленных образцах литературы и искусства первых полутора десятилетий советской власти людоедская философия классовой борьбы предстает в этически облагороженной форме, как проявление архетипа непримиримой борьбы с отжившим миром, в конечном счете победоносной, но сопровождающейся тяжелыми потрясениями, трагическими неудачами и гибелью безупречных героев.

Итак, еще до введения «социалистического реализма» в общеобязательный обиход для него была готова подходящая почва, и плоды, выросшие на этой почве, были не самого дурного сорта; их не стыдно было предъявить окружающему миру в доказательство жизнеспособности литературы и искусства при новом строе. По причинам скорее субъективным, чем объективным, музыка двадцатых годов в этом отношении развивалась медленнее других искусств (что впоследствии, уже после 1932 года, неоднократно давало повод теоретикам соцреализма пенять на пассивность композиторов, неспособных

или не желающих быть на уровне требований времени¹). Понятно, что до середины десятилетия, в условиях фактической невозможности культивировать оригинальные крупные вокально-хоровые формы, иначе и не могло быть. Насколько можно судить по сохранившимся свидетельствам, в функции жанра, реализующего основную мифологическую схему эпохи, опера, оратория и кантата оказались вытеснены особым рода театрализованной «мистерией» — широко распространенным элементом первомайских, октябрьских и прочих официальных торжеств первых лет революции. Музыкальное сопровождение в этих мистериях представляло собой эклектичное смешение подходящих к случаю образцов из классики, фольклора, развлекательной музыки, специальным образом организованного шума.

Стоит процитировать описание одного из таких представлений — «Мистерии освобожденного труда», поставленной при участии известных художников Юрия Анненкова, Мстислава Добужинского и Владимира Щуко и разыгранной в Петрограде 1 мая 1920 года²: «Звучат фанфары, затем приглушенная грустная мелодия траурного марша Шопена. <...> Шествие рабов. Бичи надсмотрщиков свистят у них над головами. <...> В центре садится на трон буржуй. <...> Этого властелина мира обступают сотня прихвостней. Они скачут вокруг него в балетной пляске <...> танцуют вокруг трона буржуя раболопный канкан. <...> Слышна музыка вагнеровского “Лоэнгринга”. “Рабы”

¹ Так, во время пресловутой дискуссии 1936 года вокруг «Леди Макбет Мценского уезда» бывший РАПМовец Лев Лебединский имел все основания для того, чтобы заявить: «Мы (музыканты, сохраняющие верность советской идеологии. — Л.А.) бесконечно отстаем от литературы, у нас нет “Железного потока”, нет “Разгрома”, нет “Тихого Дона” и “Брусков» [Дискуссия 1936а: 22]. Впрочем, тенденция к хроническому идеологическому отставанию советской музыки от других искусств отмечалась и десятилетием раньше; см., например, статью видного идеолога того времени [Пельше 1927].

² В тот же период по всей стране ставились аналогичные «мистерии» с другими названиями: «К мировой революции» (Петроград), «Пантомима Великой Революции» (Москва), «Восхваление Революции» (Воронеж), «Апофеоз труда» (Самара) и т. д. См. [Сабинина 1976: 59]. Исторически последними образцами жанра были, по-видимому, «Героическое действо» и «Штурм Перекопа», поставленные к десятилетию Октябрьской революции соответственно в Москве и Ленинграде; музыку к первому из этих спектаклей сочинил (или скомпилировал) будущий известный дирижер Василий Небольсин, тогда как ко второму — Юрий Шапорин. Любопытно, что много лет спустя знаменитый авангардист и упрямый коммунист Луиджи Ноно квалифицировал эти «действия» как «подлинно авангардный театр» и одновременно новейшую версию старинных «священных представлений» [Кириллина 1995: 39].

начинают роптать. Вверх по лестнице вбегают “римские гладиаторы”, затем восставшие крестьяне Стеньки Разина. <...> “Властители” <...> прячутся, катятся по ступенькам, исчезают. <...> Оркестр играет “Высота, высота поднебесная” из “Садко”. Восставшие рабы пляшут вокруг “дерева Свободы”. Над Невой вспыхивает фейерверк. Четыре больших оркестра начинают играть “Интернационал”, который поют четыре тысячи участвующих на сцене»¹.

В этом сценарии отразился ряд фундаментальных констант архаического мифотворчества, прежде всего сюжетная схема так называемого сотериологического мифа о чудесном спасении мира, погрязшего в несчастьях и грехе (от греческого σωτηρία — «спасение»). Здесь, пожалуй, нет смысла вдаваться в мифологический анализ (заметим только, что один из центральных, неотъемлемых мотивов сотериологического мифа — мотив богоявления — символизируется здесь всего лишь музыкой из «Лоэнгрин»; очевидно, в 1920 году еще не наступило время для отождествления явившегося в мир спасителя с Лениным). Важнейшие мотивы этой и подобных ей революционных «мистерий», в той или иной мере сохраняя свои мифологические коннотации, впоследствии перешли в советские оперы, балеты, кантаты, оратории середины и второй половины 1920-х годов. Так, «языческий» канкан вокруг трона буржуа — это прямое предвосхищение «буржуазных танцев» в балете Шостаковича «Золотой век» (отсюда тянутся нити к танцам на пиру у Красса из «Спартака» Хачатуряна; характерно, что в обоих балетах именно эти пляски вокруг золотого тельца оказались самыми живыми, вдохновенными эпизодами). Торжественным парадом бунтарей разных времен и народов увенчана опера Александра Крейна «Загмук» (1930, Москва) на сюжет о восстании вавилонских рабов. Почти та же модель финального апофеоза, что и в «Мистерии освобожденного труда», использована в операх «Лед и сталь» Владимира Дешевова (о Кронштадтском восстании 1921 года, 1930, Ленинград) и «Северный ветер» Льва Книппера (о расстреле бакинских комиссаров, 1930, Москва). Сюжетная схема, в общем плане аналогичная сценарию «мистерий», использована в «Пути Октября» — коллективной оратории, созданной силами Производственного коллектива студентов научно-композиторского факультета Московской консерватории (вошедшего в историю

¹ Цит. по [Лензон 1987: 27–28].

под аббревиатурой ПРОКОЛЛ) в том же юбилейном 1927 году, что и Вторая симфония Шостаковича¹. На более высоком художественном уровне и в более сжатой форме эта схема реализована в «Симфоническом монументе 1905–1917» Михаила Гнесина (кстати, впервые исполненном в Ленинграде в тот же вечер 5 ноября 1927 года, что и Вторая симфония Шостаковича), где за относительно большим по объему, сложным по языку оркестровым разделом следует короткий финальный апофеоз на текст Сергея Есенина (по правде говоря, совершенно кощунственный с точки зрения современного восприятия). Один из рецензентов пояснял программу «Монумента» в следующих характерных терминах: «Сочинение это <...> развертывает перед слушателем как бы музыкальную схему революционного процесса от “подневольного труда” к радостному торжеству освобожденного народа»². Трагический, жертвенный момент, присущий сотериологическому мифу, особенно подчеркнут в интересной партитуре А. Крейна — «Траурной оде» памяти Ленина для оркестра и хора, поющего без слов (1926). Скорбь здесь передана с помощью хроматизмов и политональных наложений, тогда как в финальном катарсисе утверждается чистый H-dur. Как у Гнесина, так и у Крейна в оркестровую ткань вплетены более или менее узнаваемые цитаты из революционных песен.

Единый формообразующий канон, основанный на фундаментальной сюжетной схеме сотериологического мифа, сохранял свою действенность до конца 1920-х годов. Позднее потребности режима изменились, и когда в 1937 году Прокофьев предложил сталинским идеологическим службам созданную на основе того же канона Кантату к двадцатилетию Октября — несомненно самое выдающееся из всех музыкальных произведений, когда-либо созданных во славу коммунистической идеологии, — его приношение было отвергнуто. Впрочем, это уже другая тема, которой мы коснемся в соответствующем месте.

На первый взгляд, Вторая симфония Шостаковича почти беззащитна перед критикой, усматривающей в ее композиции не более

¹ Об этом произведении и его авторах Александре Давиденко, Борисе Шехтере, Мариане Ковале, Заре Левиной и других см. [Выгодский 1928], [Веприк 1929], [Рязов 1949].

² [Дроздов 1927а: 17].

чем цепь «взаимно обособленных фрагментов, иллюстрирующих сюжет»¹, каковой складывается из уже известных нам канонических моментов: «...вначале — темный хаос, символизирующий беспросветное прошлое, затем — пробуждение протеста, созревание революционной сознательности и, наконец, прославление Октября»². Первый из составляющих форму симфонии «взаимно обособленных фрагментов» — картина «темного хаоса» — занимает начальные 43 такта (до ц. 13) и выдержана в темпе Largo. Второй фрагмент — картина «пробуждения протеста» в более оживленном темпе марша — занимает такты с 44 по 91 (до ц. 25). Затем, после короткой интерлюдии (такты с 88 по 106, до ц. 29), наступает третий фрагмент — картина, рисующая не столько «созревание революционной сознательности», сколько неуклонно нарастающее брожение (темп $\text{♩}=152$, такты 107–197, ниже, в кульминационной зоне между тактами 198 и 209, до ц. 56, темп возрастает до $\text{♩}=168$). Еще одна относительно большая по объему интерлюдия (Meno mosso–Moderato, такты 210–260, до ц. 69) подводит к четвертому фрагменту — «прославлению Октября». Здесь к оркестру присоединяется смешанный хор, поющий текст Безыменского; данный фрагмент, самый обширный из всех (и, кстати сказать, единственный, где выставлены ключевые знаки), занимает такты с 261-го по 402-й. Исполнение симфонии длится семнадцать — девятнадцать минут, из них заключительный хор занимает около шести с половиной — семи.

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

¹ [Сабина 1976: 60].

² [Сабина 1976: 59].

Стилистически особо отмечены два момента симфонии — картина хаоса в начале и картина нарастающего брожения в середине (между ц. 29 и 48); оба они вошли в анналы истории новой музыки как прообразы некоторых открытий 1950–1960-х годов, в частности микрополифонии Дьёрдя Лигети и сонористики Кшиштофа Пендерецкого¹. Кроме того, в связи с первой из этих картин, где засурдиненные струнные с разной скоростью (единица движения варьирует от 1/4 у контрабасов до 1/16 в триолях у первых скрипок) интонируют тонально неопределенные гаммообразные пассажи на педали большого барабана², вспоминаются столь же провидческие «Звуковые пути» Чарлза Айвза. Что касается второй из упомянутых картин, где вступающие одна за другой тринадцать партий струнных и деревянных духовых, каждая со своей собственной темой, формируют совершенно невообразимую для музыки двадцатых годов квази-алеаторическую звуковую магму, то она, помимо всего прочего, предвосхищает некоторые пассажи из произведений Оливье Мессиана, особенно оркестровые tutti из фортепианного концерта «Пробуждение птиц» (1953) и знаменитый «Эпод» для восемнадцати скрипок из оркестровой пьесы «Хронохромия»,

¹ См. [Gojowy 1983: 43]. Характерно, что в то время как видный немецкий исследователь концентрирует свое внимание, прежде всего, на новаторских, даже визионерских моментах симфонии, некоторые советские авторы в своем умеренном стремлении принизить значимость этого произведения всячески подчеркивали зависимость молодого автора от современных ему западных образцов. Ср.: «Оркестровое оформление симфонии обнаруживает явные следы усвоения приемов новой музыки. Шумовой принцип оркестровки с чисто тембровыми столкновениями инструментов был заимствован у Хиндемита, Онеггера, Мийо. <...> Приоритет ритмических взаимосвязей по отношению к мелодическим (??? — Л.А.) также вытекает из уже опробованного тогда зарубежными и некоторыми советскими композиторами» [Хентова 1985: 187]. Прочитываемое суждение не соответствует действительности. В том, что С. М. Хентова называет «оркестровым оформлением симфонии», нет ровным счетом ничего ни от Хиндемита, ни от Онеггера, ни от Мийо, ни тем более от не названных по именам «некоторых советских композиторов». Здесь Шостакович абсолютно самостоятелен и независим. Более того, по степени реальной «авангардности» оркестрового письма он опережает, пожалуй, всех своих современников — за исключением разве что Чарлза Айвза и Эдгара Вареза, чья музыка была ему в 1927 году заведомо незнакома.

² Эту деталь инструментовки можно рассматривать как своеобразный pendant к другому известному из истории музыки символу изначального хаоса — педальной ноте контрафагота из вступления к «Золоту Рейна» Вагнера.



Пример 1.23 – Симфония № 2

вызвавший бурную реакцию слушателей на премьере этого произведения в 1960 году¹.

Помимо этих случаев предвосхищения чужого будущего, в исторической ретроспективе весьма заметных, но для развития самого Шостаковича имевших лишь частное значение, в симфонии есть и другие художественные открытия² — быть может, не такие броские, но с точки зрения стилистической эволюции композитора не менее примечательные. Весьма оригинальной находкой следует признать «бесконечную мелодию», появляющуюся на фоне квази-хаотического движения струнных у засурдиненной трубы в ц. 6, а в ц. 10 переходящую к флейтам; вся эта мелодическая линия представлена в примере 1.23. Гипотеза, согласно которой здесь (во втором такте нашего примера) Шостакович осознанно цитирует мотив ‘Happy birthday to you’, скорее всего, фантастична, но, по-видимому, неслучайно в этой интонационно аморфной теме — очевидно, призванной символизировать блуждание во тьме изначального хаоса — дважды фигурирует романтический «мотив вопроса».

Вся картина «хаоса» в начале симфонии, где тянущиеся вверх и опадающие мелодические фразы духовых словно выкристаллизовываются из бесструктурной магмы струнных, чтобы потом вновь

¹ К соответствующему фрагменту Второй симфонии в полной мере применим комментарий Мессиана по поводу «Эпода»: «Здесь нет похожих контрапунктов или ритмов, равно как и гармонического контроля. Стоит кому-либо из исполнителей сбиться, как он уже не сможет исправить свою ошибку, так как будет слышать вокруг себя один только беспорядочный гомон» [Samuel 1967: 155]. Сходный опыт создания квази-алеаторического эффекта в рамках строгого метра, но в динамике *piano*, был осуществлен Стравинским в оркестровых Вариациях памяти Олдоса Хаксли (1963).

² Термин Л. А. Мазеля.



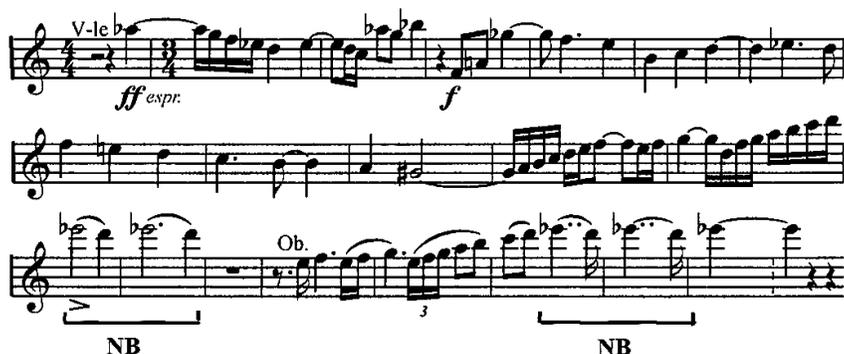
Пример 1.24 – Симфония № 2

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

В марше из второго фрагмента, по условиям программы являющего собой «картину пробуждения протеста», легко узнается автор Первой симфонии – см. пример 1.24, второе проведение темы, ц. 16.

Более глубокий аспект индивидуальности Шостаковича проявляется в медленной интерлюдии между внушительным кульминационным tutti в конце «картины нарастающего брожения» и фортиссимо заводского гудка in Fis, которым открывается финальное «прославление Октября» – ц. 56–69. Этот отрывок сообщает реализации программной схемы необходимую полноту: ведь сюжетная канва сотериологического мифа в качестве одного из обязательных мотивов предполагает мотив трагической жертвы¹. Здесь тоже есть

¹ Этому отрывку симфонии Шостакович предпослал, по его собственному выражению, «неофициальное заглавие» «смерть младенца»; см. его письмо Б. Яворскому от 12 июня 1927 года [Шостакович 1997а: 40]. Очевидно, имеется в виду эпизод, свидетелем которого Шостакович был в февральские дни 1917 года, когда в ходе уличных стычек казак зарубил мальчика. Впервые сообщение об этом факте биографии Шостаковича, причем именно в связи со Второй симфонией, появилось в статье [Гринберг 1927: 17].



Пример 1.25 – Симфония № 2

своя «бесконечная мелодия», на этот раз порученная в основном альтам и лишь под конец переходящая к гобоям — пример 1.25. Отдельные моменты этой мелодической линии (в частности, включения «интонации вопроса») ассоциируются с мелодией из начального фрагмента произведения, показанной в примере 1.23 — при том, что здесь они помещены уже не в аморфно-атональную среду, а в среду достаточно ясной тональности *c-moll*. Самым же показательным моментом новой «бесконечной мелодии» оказывается дважды включенная в нее фигура качания (в терминах традиционной музыкальной риторики — *oscillatio*). Здесь она решена в форме пары идентичных нисходящих секунд в хореическом ритме, что придает интонации отчетливо «ламентозный» оттенок. Ее наиболее очевидный прецедент в русской музыке — соло Юродивого из «Бориса Годунова» Мусоргского. Среди других прецедентов — лейтмотив нибелунгов («детей тумана») из вагнеровского «Кольца нибелунга» и трагическая Шестая симфония Мясковского, где жалоба Юродивого цитируется в ряду других мотивов-символов с исторически сложившейся семантикой (см. Введение к этой книге), а также (хотя и в ином ритмическом оформлении) момент смерти Петрушки в одноименном балете Стравинского, снабженный ремаркой «Петрушка жалобно умирает». Отныне этот мотив ярко выраженной минорной окраски, по существу не меняясь (разве что иногда между первой и второй нисходящими секундами могут вклиниваться вспомогательные звуки), будет играть в творчестве Шостаковича роль устойчивого

символа с ассоциативным полем, наделенным, как и у предшественников, семантикой жалобы, оплакивания, бессильного протеста¹; нам предстоит встретиться с ним бесчисленное число раз. Любители статистики могут самостоятельно убедиться в том, что «мотив жалобы» встречается по меньшей мере в четырнадцати из пятнадцати струнных квартетов Шостаковича и как минимум в двенадцати из его пятнадцати симфоний. И при этом он, как правило, особым образом выделен и подчеркнут.

Попутно замечу, что хотя лейтмотив Юродивого имел для Шостаковича важнейшее значение, сам Шостакович ни в коей мере не был юродивым. Характеристика Шостаковича как «юродивого», состоящего при дворе «царя» Сталина и в силу своего статуса имеющего право говорить вещи, за которые любой другой человек поплатился бы головой, была высказана в предисловии к посмертной публикации его мемуаров и получила развитие в последующих писаниях С. Волкова и в некоторых работах других авторов. Эта характеристика не выдерживает критики, свидетельствуя о полном непонимании сути религиозного феномена юродства: ведь всякий настоящий юродивый — это, во-первых, социальный маргинал и, во-вторых, чисто инстинктивная, не рефлексирующая личность. Ясно, что к Шостаковичу все это не имеет ни малейшего отношения.

В целом вся инструментальная часть симфонии, предшествующая финалу-апофеозу, заслуживает высокой оценки. Чередование контрастных эпизодов подчинено в ней внятной логике, формы лаконичны и внутренне дифференцированы, тематические и «атематические» конфигурации равно выразительны, инструментовка изобретательна и оригинальна². В опровержение позднейшей самокритической оценки композитора скажем, что две трети Второй симфонии, без всякой скидки на обстоятельства ее создания, равно как и на возраст автора, смело могут быть причислены к художественным удачам. Конечно, финал на стихи Безыменского портит общее впечатление, но и здесь критики достойно качество не столько музыки, сколько текста. Ради соблюдения историографической полноты приведем этот текст целиком:

¹ См. также [Feuchtner 1986: 192–194].

² Впрочем, придирчивый взгляд, возможно, усмотрит известную неловкость инструментовки в отрывке второго, маршеобразного эпизода между ц. 20 и 24, где с выключением низких регистров в *ff* звучание становится бесхарактерным.

Мы шли, мы просили работы и хлеба.
Сердца были сжаты тисками тоски¹.
Заводские трубы тянулись к небу,
Как руки, бессильные сжать кулаки.
 Страшно было имя наших тенет:
 Молчанье, страданье, гнет.

Но громче орудий ворвались в молчанье
Слова нашей скорби, слова наших мук.
О, Ленин! Ты выковал 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.

То обстоятельство, что, сочиняя музыку на эти абсолютно безликие (можно сказать, безликие по принципиальным соображениям²) вирши — не столько стихи, сколько рифмованный и кое-как втиснутый в ритм четырехстопного амфибрахия набор лозунговых штампов, приуроченных к злобе дня и ранжированных согласно

¹ Обратим внимание на эту аллитерацию — едва ли не единственную во всем стихотворении.

² Эти «принципиальные соображения» примерно в те же годы были выражены поэтом-комсомольцем в следующих словах: «Если бы Безыменский не было моей фамилией, я избрал бы это слово своим псевдонимом», цит. по [Паперный 1996: 183].

схеме сотериологического мифа¹, — композитор всячески стремился уйти от стандартных решений, само по себе должно быть отмечено добрым словом. Шостакович благополучно избежал соблазна «одемянить» симфонию, превратив ее концовку в помпезную массовую песню². Формальный остов гимна составляет последовательность метроритмически, динамически и фактурно выделенных «ноэм»³ — преимущественно мажорных трезвучий, мажорных секстаккордов, унисонов, — совмещаемых по ходу развертывания текста с некоторыми его ключевыми словами и таким образом образующих цепь местных кульминаций. Важно отметить, что каждое последующее звено этой цепи, по сравнению с предыдущим, характеризуется более высокой степенью фактурной, динамической, метроритмической выделенности на фоне окружающей музыки. Перечислим основные «ноэмы»: (а) секстаккорд C-dur на слове «молчанье» (такт 283) — (б) секстаккорд Des-dur на слове «О [Ленин!]» (такт 300) — (в) унисон «си» на слове «борьба» (такт 317; за этой местной кульминацией следует большая — до такта 336 — оркестровая интерлюдия, где идея беспорядочной «беготни» духовых и струнных, реализованная выше в эпизоде «брожения», вновь напоминает о себе, но теперь уже в контексте чистой E-dur'ной диатоники) — (г) трезвучие Fis-dur на слове «Октябрь» (такты 357–359; обстоятельства подготовки и «подачи»

¹ Заметим, что в стихотворении, в полном соответствии с законом архаического мифотворчества, центральное значение придается акту именованной сущности (каковыми здесь последовательно выступают: «тенета», «судьба», «победа» и «живые поколения»).

² Насколько можно судить по хоровому фрагменту Октябрьской симфонии, Шостакович был солидарен с той критикой «одемяненной» музыки — то есть творчества Д. Васильева-Буглая, Б. Красина, Г. Лобачева, Л. Шульгина (стоит заметить, что последний, будучи одним из руководителей Музсектора Госиздата, был, по существу, главным заказчиком «Октябрьской симфонии») и других композиторов, примыкавших к Пролеткульту, а также их РАПМовских эпигонов, — с которой годом раньше выступили его старшие коллеги по АСМ Н. Рославец и Л. Сабанеев. Первый из них выделил во всем корпусе этой музыки три источника: «примитивы в духе военных маршей», элементы стиля «рюсс» и элементы импрессионистской гармонии [Рославец 1926: 187 и след.], тогда как второй отозвался о ней в следующих словах: «Громадное большинство [массовых песен] осуществляет идею бодрости духа в примитивном маршевом ритме, а все напевы отзываются перепевами из б. царской “военной музыки”, которая в свою очередь — увы! — сама имеет генезис из... оперетки» [Сабанеев 1926: 29].

³ Напомним, что согласно номенклатуре музыкально-риторических фигур эпохи барокко «ноэма» (греч. νόημα — «мысль») означает специально выделенный островок аккордовой фактуры в потоке полифонического развертывания.

этого трезвучия до такой степени похожи на завершающие такты «Прометей» Скрябина, что невольно возникает мысль об осознанном подражании или даже пародии) — (д) трезвучие C-dur на слове «станков» (такты 385–387). Последние две строки текста уже не поются, а декламируются хором, после чего наступает чисто оркестровая кода, где итоговый H-dur вводится не в виде простой ноэмы, а в виде разбегающихся в разные стороны и с разной скоростью диатонических гамм. Эта стихия мажорной диатоники, символизируя, очевидно, некий эквивалент чудесно обретенных «новой земли и нового неба», составляет оправданный мифологической схемой pendant к тонально неопределенным гаммообразным пассажам, открывавшим картину вселенского хаоса в начале произведения. Смысловая арка, переброшенная таким образом к началу симфонии, логически замыкает форму и, наряду с некоторыми другими деталями, позволяет в значительной мере скорректировать процитированное выше утверждение о том, что композиция произведения представляет собой всего лишь цепь взаимно обособленных фрагментов иллюстративного характера.

Прежде чем перейти к рассмотрению следующей симфонии Шостаковича, в которой он также ответил на запросы идеологических служб правящего режима — и притом, как и в «Посвящении Октябрю», сделал это с поистине обескураживающим энтузиазмом, — остановимся на вопросе, вокруг которого, судя по всему, еще долго будут громоздиться всякого рода спекуляции: как и почему Шостакович — законнейший наследник богатой культурной традиции, безусловно знавший толк в высокой литературе и с первых же своих шагов на композиторском поприще обнаруживший вкус и тонкость душевной организации в сочетании с ироническим складом ума — опустил до того, чтобы вступить в творческий контакт с такой сомнительной поэзией? Слишком легко отмахнуться от этого вопроса простым указанием на то обстоятельство, что музыка на заведомо неприятный Шостаковичу текст Безыменского¹ сочинялась по официальному заказу, надлежащее и своевременное выполнение которого обещало немалую материальную выгоду. Не следует упускать из виду, что Третья симфония с текстом Семена Кирсанова, по поэтическим достоинствам и идеологической направленности мало чем отлича-

¹ Отрицательное отношение к этому тексту он со всей откровенностью выразил, в частности, в процитированном выше письме Б. Яворскому от 12 июня 1927 года.

ющимся от стихов Безыменского, была написана не по заказу официальных инстанций, а по личной инициативе самого композитора.

Вероятно, один из подспудных, не до конца осознанных мотивов, побудивших Шостаковича заключить творческий альянс с безыменскими (позволю себе употребить эту фамилию на правах собирательного термина, ибо, как мы уже убедились, такое отношение к себе поэт мог бы только приветствовать), заключался в инстинктивном признании за ними некоей стихийной правоты, исконно присущей мифотворящему коллективному бессознательному. Социально близкий Шостаковичу Михаил Зощенко выразил это ощущение чужой и чуждой правоты в следующих словах: «Как я могу не признать [пролетарскую поэзию], когда я читаю книги и слышу песни, — и они новые, несомненно новые, и в них часто не испытанные еще в поэзии слова и мысли. <...> Я признаю, что существует такая <...> поэзия и отнюдь не психологические трюки, а непременно героический эпос с примитивом во всем, с элементарнейшими чувствами (наслаждение и опасность, восхищение и сожаление), с высокой волей к жизни и со здоровым звериным инстинктом, — это и есть новая поэзия, это поэзия “Варваров”, любезная им поэзия»¹. Очевидно, поэзия «безыменских» сама по себе не могла служить для Шостаковича эстетическим ориентиром, но в связанном с нею «примитиве», в выражаемых ею «элементарнейших чувствах», «воле к жизни» и «здоровых инстинктах» он, возможно, находил нечто весьма для себя существенное. Важный, многозначительный парадокс феномена Шостаковича заключается в том, что для воплощения этого «примитива», «элементарнейших чувств» и «здоровых инстинктов» он разработал сложный, оригинальный, почти эзотерический музыкальный язык, которым никогда не пользовался впоследствии, когда в его искусстве возобладали интеллигентские «психологические трюки».

* * *

Третью, «Первомайскую» симфонию Es-dur соч. 20 с заключительным хором на стихи Семена Кирсанова, сочиненную во второй половине 1929 года и впервые исполненную в Ленинграде 21 января

¹ Цит. по [Сарнов 1993: 15].

1930 года под управлением Александра Гаука, принято рассматривать в единстве со Второй как некую совокупную и безусловную неудачу. Между тем Вторая и Третья симфонии в некоторых важных отношениях существенно различаются. Объединяет их главным образом то, что обе они посвящены государственным праздникам, обе одночастны, в обеих хоровые фрагменты выступают в функции финального апофеоза (впрочем, если во Второй симфонии хоровой финал составляет свыше одной трети общего объема, то в Третьей его удельный вес меньше: четыре с половиной — пять минут музыки из тридцати — тридцати трех).

Что касается различий, то одно из самых существенных обозначил в свое время сам композитор: «[Если] в “Октябре” самодовлеющую роль играет борьба, то в “Майской симфонии” <...> настроение праздника мирного строительства»¹. Соответственно Первомайская симфония, по сравнению со своей старшей сестрой, задумана и выполнена как произведение более монохромное, не столь богатое контрастами. В полном соответствии с ожиданиями, обусловленными программой симфонии, на больших пространствах партитуры безраздельно царит мажор — или, лучше сказать, идея мажорности, воплощенная в самоценных звучаниях мажорных трезвучий и отрезков мажорных гамм (время от времени этот эмблематический мажор оттеняется столь же обобщенно-знаковым минором). В качестве своего рода центрального элемента системы звуковысотных отношений в Третьей симфонии выделяется дуализм Es-dur и C-dur, на каждом шагу порождающий столь характерные для Шостаковича эффекты практически одновременного и равноправного присутствия натуральных и пониженных разновидностей одних и тех же ступеней, а иногда и эффекты «мутации» в область лидийского и миксолидийского ладов. Некоторые случаи проявления этого дуализма в вертикальной и горизонтальной плоскостях приводятся в нотных примерах 1.26а–ж. Число примеров можно было бы многократно умножить; ограничимся несколькими самыми наглядными. Много лет спустя на оппозиции этих же двух мажорных тональностей будет основана гармоническая канва первой части Седьмой симфонии.

¹ Цитата из аспирантского отчета Шостаковича за 1929 год приводится по предисловию к партитуре: *Шостакович Д.Д.* Собрание сочинений. Т. 2. М.: Музыка, 1982. [С. 1].



Пример 1.26а — Симфония № 3,
такты перед и после ц. 10



Пример 1.26б — Симфония № 3,
такты перед и после ц. 22



Пример 1.26в — Симфония № 3, такты перед ц. 32



Пример 1.26г — Симфония № 3, такты после ц. 51



Пример 1.26д – Симфония № 3, такты после ц. 65



Пример 1.26е – Симфония № 3, такты перед ц. 92



Пример 1.26ж – Симфония № 3,
кульминация заключительного хора после ц. 113

Другая важная особенность Первوماйской симфонии – ее формальная идея, единственная в своем роде не только у Шостаковича, но и, пожалуй, во всей симфонической музыке того времени. По воспоминаниям дружившего с Шостаковичем Виссариона Шебалина, композитор был увлечен задачей «написать симфонию, где бы ни одна тема не повторялась»¹. Очевидно, принцип постоянного обновления тематического материала как нельзя лучше подходил для того, чтобы

¹ [Шебалин 1975: 41].

передать дионисийский дух, с которым идея первомайского праздника связана в своем самом отдаленном генезисе.

Форма Третьей симфонии, взятая в крупном плане, складывается из следующих эпизодов:

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

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

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

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

(5) *Andante* (до ц. 98);

(6) финальный хор, *Moderato*.

Во всех эпизодах, за исключением финального хорового гимна, принцип неповторения тем проводится довольно последовательно. Тематические идеи — по большей части бодрые и лапидарные — вводятся одна за другой и, не получив сколько-нибудь существенного развития, сменяются другими, столь же бодрыми и лапидарными; не вижу особого смысла в том, чтобы показывать судьбу отдельных идей на нотных примерах. Замечу только, что особенно разрозненную картину являет собой первый большой массив быстрой музыки. Среди входящих в его состав мелких фрагментов особенно примечательны невесть откуда взявшаяся начальная тема «Песни о земле», изложенная в ц. 6 на той же высоте и в той же инструментовке (валторны), что и у Малера¹, отрывок *Meno mosso* после ц. 23, тема которого была бы вполне уместна в сцене масленичного гуляния из «Петрушки» Стравинского — см. пример 1.27, где обращает на себя внимание многократно повторяющийся «мотив жалобы» в среднем голосе, — и эпизод между ц. 37 и 39 — унисон валторн в сопровождении малого барабана, несколько тактов спустя переходящий в двухголосие валторн и трубы; начало эпизода показано в примере 1.28. В этой неприятной юмористической стилизации пионерского марша

¹ Отсюда протягиваются нити к одной из важных, наделенных символическим смыслом тем третьей части Десятой симфонии. Об этой теме и ее семантической ауре будет сказано в соответствующем месте настоящей работы.

отчетливо просматривается прототип зловещих воинственных страниц Седьмой и Восьмой симфоний¹. Программный замысел калейдоскопа фрагментов, образующих первый большой массив быстрой музыки, прочитывается без особого труда: это картина



Пример 1.27 – Симфония № 3

Пример 1.28 – Симфония № 3

¹ Можно предполагать, что именно этот фрагмент прежде всего имел в виду известный британский специалист по русской музыке, с некоторым недоумением заметивший по поводу Первоймайской симфонии: «Невозможно отрешиться от мысли, что композитор лицедействует. По природе он шутник (или юморист), а из шутника едва ли может выйти хороший одописец. Он пытается быть марксистом, но в его музыке то и дело прорывается причудливый гоголевский юмор» [Abraham 1943: 18].

приближающегося и удаляющегося шествия — так сказать, «Первое мая от зари до полудня».

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

Примечателен эпизод *Andante*, непосредственно предшествующий финальному хору: театрализованный речитатив медных духовых, где на громогласные фразы, произносимые протагонистами (вначале солирует туба, затем ее сменяют тромбоны, играющие в унисон, с эпизодическим включением трубы), отвечают унисонные реплики «хора» струнных. Здесь можно усмотреть символическую реминисценцию инструментального «респонсория» из вступления к хоровому финалу Девятой симфонии Бетховена.

Что касается хорового финала, то если в симфонии «Октябрю» он, безотносительно к художественному качеству поэтического текста, выступал в качестве естественной развязки, продиктованной логикой сотериологического мифа, то в случае «Первомайской» он производит впечатление искусственного довеска. Дионисийская, анархическая сущность веселого общенародного праздника¹, столь точно угаданная в инструментальной части симфонии, переводится здесь в плоскость довольно примитивной, почти официозной гимнодии. Стихи Семена Кирсанова — этого эпигона футуристов, обладавшего, впрочем, определенной техникой и изобретательностью, —

¹ Здесь уместно вспомнить, что, согласно реконструкции современного исследователя, основными признаками праздничного ритуала в архаических сообществах — в отличие от большинства ритуалов, отправляемых на относительно высоких уровнях развития цивилизации, — являлись общенародность и веселая оргиастичность [Абрамян 1983]. Ясно, что из всех официальных праздников советской эпохи только «праздник весны и труда» был генетически по-настоящему близок к этой исконной общечеловеческой модели.

не превосходят текст Безыменского по качеству версификации, но более маньеристичны и, соответственно, менее вразумительны. Не комментируя, приведем несколько фрагментов:

В первое Первое мая
Брошен в былое блеск.
Искру в огонь раздувая,
Пламя покрыло леса.
Ухом поникших елок
Вслушивались леса
В юных еще маевок
Шорохи, голоса.
Шорохи, голоса —
Первая полоса
Мая, огнями бьющего
Будущему в глаза.

...

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

...

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

...

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

Резюмируя, можно сказать, что известная монохромность целого и неорганичность хорового финала (а также — добавим в скобках — такие специфические, не чуждые и более позднему Шостаковичу недо-

статки, как злоупотребление двухголосием¹ и монотонно напористыми «токкатными» ритмами) делают Третью симфонию, по сравнению со Второй, произведением эстетически более уязвимым. Тем не менее эти дефекты искупаются особым рода мифологической первозданностью, которая свойственна «Первомайской» симфонии почти в той же мере, что и «Октябрьской». Впрочем, для советской действительности рубежа 1920–1930-х годов это качество оказалось уже излишним: если радикальная по языку Вторая симфония была благосклонно встречена не только критикой, но и официальными инстанциями, то сочиненная спустя каких-нибудь два с половиной года более умеренная Третья не снискала особых лавров и после двух исполнений незаметно исчезла из репертуара советских оркестров на три с лишним десятилетия (как и Вторую, ее в середине 1960-х «воскресил» Игорь Блажков).

«Нос»

Объединив «Октябрьскую» и «Первомайскую» симфонии в диптих и рассмотрев их одну за другой, мы допустили нарушение хронологии: симфонии разделены двумя годами, в течение которых Шостакович дебютировал как композитор прикладной музыки (музыка к немому фильму Григория Козинцева и Леонида Трауберга «Новый Вавилон»², музыка к феерической комедии Маяковского «Клоп» в постановке Театра имени Мейерхольда³) и, главное, как оперный композитор.

Первая опера Шостаковича «Нос», соч. 15, по одноименной «петербургской повести» Гоголя, состоит из трех актов с эпилогом, 10 картин, 16 условных, неравноценных по значимости «номеров». Композиция оперы, в общем плане, выглядит следующим образом:

¹ На этот недостаток в свое время обратил внимание Прокофьев, услышавший Третью симфонию в 1932 году в Нью-Йорке под управлением Леопольда Стоковского [Прокофьев — Мясковский 1977: 396]. Стоит заметить, что Стоковский исполнял симфонию без хоровой партии; вскоре его примеру последовал другой видный американский дирижер Фредерик Сток.

² Под «новым Вавилоном» имеется в виду Париж периода Коммуны (1871). Премьера фильма состоялась в Ленинграде 18 марта 1929 года. Музыка Шостаковича исполнялась только при первых показах фильма, после чего оркестр кинотеатра отказался ее играть ввиду сложности партитуры.

³ Премьера — 13 февраля 1929 года.

АКТ 1

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

Картина 1

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

Картина 2

3. Набережная (Иван Яковлевич, прохожие, Квартальный)

4. Антракт для ударных

Картина 3

5. Спальня Ковалева (Ковалев и его слуга Иван)

6. Галоп (оркестр)

Картина 4

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

АКТ 2

8. Вступление (Ковалев, привратник полицмейстера, извозчик)

Картина 5

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

10. Антракт (оркестр)

Картина 6

11. Квартира Ковалева (Иван, Ковалев)

АКТ 3

Картина 7

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

Картина 8

13. Квартира Ковалева и квартира Подточиной (Квартальный, Ковалев, Доктор, Ярыжкин, мать и дочь Подточиной)

14. Интермедия (толпы, рыщущие по Петербургу в поисках Носа)

Эпилог

Картина 9

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

Картина 10

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

«Нос» создавался в качестве аспирантского задания по классу композиции Максимилиана Штейнберга в Ленинградской консерватории. Работа над оперой была начата летом 1927 года: Шостакович приступил к сочинению музыки еще до завершения Второй симфонии. Замысел «Носа» впервые упоминается в письме Б. Яворскому от 12 июня: «Как только кончу симфоническую поэму (будущую Вторую симфонию. — Л. А.), принимаюсь за оперу. Сюжетом послужит повесть Гоголя “Нос”. Либретто буду делать я сам. В затруднительных случаях буду советоваться с [театральным режиссером Сергеем] Радловым. Уже почти сочинил увертюру»¹. В письме тому же адресату от 2 июля читаем: «Слухи насчет писанья мной оперы не лишены основания. Я действительно собираюсь писать оперу на повесть Гоголя “Нос”. Сочинил Увертюру и некоторые моменты самой оперы. Но, увы, не могу ей отдаться целиком, так как моя “Октябрина” (та же Вторая симфония. — Л. А.) еще не готова»². Работа была продолжена после некоторого перерыва и частично проходила в московской квартире Вс. Мейерхольда: в начале 1928-го Шостакович работал пианистом и заведующим музыкальной частью Театра имени Мейерхольда и жил под одной крышей с режиссером и его семьей³. В письме Яворскому от 10 мая того же года отмечено, что второй акт был завершен 1 мая⁴. Затем последовал еще один перерыв, и летом 1928 года (более точная дата неизвестна) работа над оперой подошла к концу. Позднее Шостакович представил хронологию сочинения «Носа» следующим образом: «Первый акт написан в месяц, второй, после небольшого перерыва, — в две недели, третий — опять после перерыва в три недели»⁵. На основании этого описания невозможно установить, делал ли Шостакович перерывы в процессе сочинения отдельных

¹ [Шостакович 2000: 116].

² [Шостакович 2000: 116–117].

³ См. позднюю автобиографическую заметку [Шостакович 1956б: 11]. Готовая к тому времени часть партитуры едва не была уничтожена случившимся в доме Мейерхольда пожаром [Хентова 1985: 200], [Учитель 2013: 112].

⁴ [Шостакович 2000: 121]. В публикации дата письма указана ошибочно: 10 октября (к тому времени прошло уже несколько месяцев с момента завершения всей оперы).

⁵ Стенограмма выступления Шостаковича на дискуссии об опере «Нос» 14 января 1930 года в Московско-Нарвском доме культуры (Ленинград) цит. по [Хентова 1985: 200].

актов или каждый акт создавался в едином порыве; неясно также, учитывается ли в этой хронологии также и инструментовка.

Первоначально Шостакович заказал либретто маститому Евгению Замятину (1884–1937)¹, автору знаменитой антиутопии «Мы» (1920), чья инсценировка «Блохи» Лескова в оформлении Бориса Кустодиева и с музыкой Юрия Шапорина явилась важным событием ленинградской театральной жизни середины 1920-х годов². Позднее к работе над текстом «Носа» были привлечены молодые литераторы Георгий Ионин (1907?–1929) и Александр Прейс (1906–1942), будущий либреттист оперы «Леди Макбет Мценского уезда». Есть основания предполагать, что в разработке концепции оперы участвовал Иван Соллертинский — ближайший друг Шостаковича с середины 1927 года, — однако это не может быть подтверждено документами³. Так или иначе, главным либреттистом «Носа» был, несомненно, сам Шостакович. Незадолго до сценической премьеры оперы он заявил в печати: «Либретто 1-го акта сделано мной целиком за исключением сцены пробуждения Ковалева, которую сделал Е. Замятин. Либретто 2-го акта сделано мною целиком»⁴. Ионин и Прейс сотрудничали с Шостаковичем при составлении текста 3-го акта. В своем либретто Шостакович, по его собственным словам, старался сохранить «неизменный гоголевский текст», но в случае «необходимости введения той или иной реплики, не имеющейся в “Носе” [Гоголя]», он «брал таковые из других сочинений Гоголя, дабы не нарушать единства гоголевского стиля»⁵. Из таких вставок практически полностью скомпилирован текст двух самых многолюдных эпизодов 3-го акта — сцены поимки Носа в 7-й картине и интермедии между 8-й и 9-й картинами (оба эпизода у Гоголя отсутствуют: они выросли из отдельных мимолетных фраз гоголевской повести). Для хора городских в 7-й картине использован отрывок из поэмы Ивана Котляревского «Энеида», процитированный Гоголем в качестве эпиграфа к VIII главе «Сорочинской ярмарки», а для песни слуги Ивана (акт 2, картина 6) — «романс» Смердякова из «Братьев Карамазовых» Достоевского. Отдельные

¹ [Хентова 1985: 196], [Учитель 2013: 112].

² Премьера — 1926, Большой драматический театр.

³ [Wilson 2006: 83].

⁴ [Шостакович 1929: 12].

⁵ [Шостакович 1929: 12].

фразы, придуманные самими либреттистами, вставлены в текст явно из озорства. Таков обмен репликами между Доктором и Ковалевым — акт 3, картина 8 (перед и после ц. 406): «А у вас все, что ни есть, на своем месте? А? — А вам какое дело, что у меня есть?».

Выбор литературной основы композитор объяснил *post factum* в статье, опубликованной сразу после премьеры оперы в начале 1930 года. Обращение к классике, по словам Шостаковича, было вызвано отсутствием подходящего материала в современной советской литературе и нежеланием современных литераторов сотрудничать с ним в деле «развития советского оперного искусства»¹. Убеденный, что «в наше время опера на классический сюжет <...> наиболее актуальна при сатирическом характере сюжета», Шостакович «стал искать сюжет у трех “китов” русской сатиры, — Гоголя, Салтыкова-Щедрина и Чехова» и «в конце концов остановился на “Носе” Гоголя»².

В той же статье Шостакович систематизировал главные достоинства гоголевского «Носа» как основы для оперы:

«Достаточно перечитать эту повесть, чтобы убедиться, что “Нос”, как сатира на эпоху Николая I, сильнее всех других повестей Гоголя.

Во-вторых, мне показалось, что эту повесть мне, как не профессионалу-литератору, легче переделать для оперы <...>.

В-третьих, текст “Носа” по языку ярче, выразительнее прочих “петербургских повестей” Гоголя, ставит много интересных задач в смысле “омузыкаления” этого текста.

В-четвертых, дает много интересных сценических положений»³.

С перспективы прошедших десятилетий ясно, что опера Шостаковича — произведение далеко не только сатирическое; более того, сатира как высмеивание социальных пороков составляет лишь самый поверхностный слой ее содержания. То же самое относится, естественно, и к Гоголю: именовать его в наше время «сатириком» по меньшей мере нелепо. В своей первой опере молодой Шостакович оказался поистине конгениален Гоголю-художнику, у которого «там и сям в самом невинном описании то или иное слово, иногда просто наречие или частица <...> вписано так, что самая безвредная фраза вдруг взрывается кошмарным фейерверком; или же период,

¹ [Шостакович 1930: 11].

² [Шостакович 1930: 11].

³ [Шостакович 1930: 11].

который начинается в несвязной, разговорной манере, вдруг сходит с рельсов и сворачивает в нечто иррациональное, где ему, в сущности, и место; или так же внезапно распаивается дверь, и в нее врывается могучий пенящийся вал поэзии, чтобы тут же пойти на снижение, или обратиться в самопародию, или прорваться фразой, похожей на скороговорку фокусника. <...> Это создает ощущение чего-то смехотворного и в то же время нездешнего, постоянно таящегося где-то рядом, и тут уместно вспомнить, что разница между комической стороной вещей и их космической стороной зависит от одной свистящей согласной»¹. Обратившись к эталонному образцу петербургской традиции русской литературы, Шостакович создал одну из самых загадочных опер в истории музыки, в равной мере отражающую как комическую, так и космическую сторону вещей и с исключительной полнотой, на совершенно новом — даже по сравнению с гоголевским оригиналом — уровне воплощающую свойства петербургского метафизического пространства, о которых говорилось выше.

В основе концепции повести Гоголя и оперы Шостаковича лежит взгляд на северную столицу империи как на некое заколдованное или даже проклятое место, где на фоне заданной свыше жесткой структуры, абсолютно детерминированной во всех деталях, возможны сколь угодно ирреальные, фантастические, абсурдные вещи. Такой взгляд — напомним об этом еще раз — является одной из важнейших констант всего петербургского текста русской культуры. Приведу еще одну выразительную цитату: «Главный город России был выстроен гениальным деспотом на болоте и на костях рабов, гниющих в этом болоте: тут-то и корень его странности — и его изначальный порок. <...> Петербург: смазанное отражение в зеркале, призрачная неразбериха предметов, используемых не по назначению; вещи, тем безудержнее несущиеся вспять, чем быстрее они движутся вперед; бледно-серые ночи вместо положенных черных, и черные дни — например, “черный день” обтрепанного чиновника. Только тут может отвориться дверь особняка и оттуда запросто выйти свинья². Только тут человек садится в экипаж, но это вовсе не тучный, хитроватый,

¹ [Набоков 1996: 125–126].

² Это последнее замечание отсылает к фразе из «Шинели»: «Обыкновенный взрослый поросенок, кинувшись из какого-то частного дома, сшиб его с ног...».

задастый мужчина, а ваш Нос...»¹. В повести «Нос» за фарсовым сюжетом об исчезновении носа у некоего чиновника средней руки и о превращении этого носа в чиновника более высокого ранга, служащего по научной части (даже такой ненавистник психоанализа, как Набоков, согласен, что «нос» в этом контексте выглядит как эвфемизм другого органа), обнаруживается картина мира, тронутого процессом дезинтеграции, картина тотального распада привычных, нормальных связей. Характерный для Гоголя элемент «пустосмешества» заключается в том, что трещина, рассекающая мир, проходит не через сердце поэта, как у романтического Генриха Гейне, а через переносицу чиновника.

Традиция подобного видения мира нашла свое естественное развитие на петербургской (теперь уже ленинградской) почве в 1920-х годах, вскоре после революции, поставившей своей целью строительство тоталитарной диктатуры высшего типа, по исходному замыслу заведомо превосходящей даже самые жесткие иерархические структуры петровского государства. «Изначальный порок» этого проекта был очень скоро оценен художественной литературой и нашел свое отражение как в формах антиутопии, социальной фантастики и сатиры, так и в формах более опосредованных, не столь явно привязанных к реалиям социальной и политической жизни. Особенно существенно для нас творчество ленинградских писателей, составивших в конце двадцатых годов группу ОБЭРИУ («Объединение реального искусства»). В январе 1928 года, когда Шостакович трудился над «Носом», в Ленинграде был опубликован манифест ОБЭРИУ², а вслед за этим члены группы показали в Доме печати спектакль «Три левых часа», ставший самым значительным из их совместных выступлений³. Наиболее известные представители группы — Николай Заболоцкий (1903–1958), Александр Введенский (1904–1941) и Даниил Хармс (1905–1942); к ОБЭРИУ был близок поэт Николай Олейников (1898–1937). Все названные авторы на рубеже 1930–1940-х годов были репрессированы и все, за исключением Заболоцкого, погибли.

¹ [Набоков 1996: 38–39].

² Афиши Дома печати, 1928. В постсоветские годы манифест воспроизводился в ряде изданий, в том числе в сборнике [Ванна Архимеда 1991].

³ Шостакович на этом спектакле присутствовать не мог, так как находился в это время в Москве в качестве сотрудника Театра имени Мейерхольда.

Сочетание унаследованной этими авторами — обэриутами, как они сами себя называли, — исконно петербургской гоголевской традиции с новой действительностью «колыбели революции» дало удивительный гибрид, отвлеченный от официальной картины мира и в то же время обязанный ей своим существованием и функционирующий как ее своеобразное отрицание. В данном случае речь должна идти об отрицании не столько на уровне конкретных составляющих этой картины (иначе мы имели бы дело с социальной сатирой или литературой протеста), сколько на уровне некоторых самых общих философских принципов: в основе искусства обэриутов лежит ощущение всеобщего онтологического абсурда или, пользуясь словами Введенского, «ощущение бессвязности мира и раздробленности времени»¹.

Хорошей иллюстрацией сказанному может служить миниатюра Хармса, оригинально развивающая идею гоголевского «Носа»: если у Гоголя «трещина, рассекающая мир», разлучает человека с его носом, то у Хармса множество таких трещин членит человеческое тело на взаимно отчужденные части, вследствие чего грань между существованием и небытием оказывается безнадежно стертой. Затронутая в этой миниатюре онтологическая проблема сама по себе более чем актуальна для советской действительности, однако способ ее представления заведомо исключает любые непосредственные ассоциации:

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

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

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

Уж лучше мы о нем не будем говорить.

Шостакович принадлежал к тому же поколению и социальному слою, что и обэриуты. С некоторыми из них его связывали личные и даже творческие отношения. Известно, что в 1930 году компози-

¹ [Введенский 1993: 157].

тор планировал сочинение оперы «Карась» на текст Олейникова и в тот же период, по некоторым сведениям, испытал увлечение стихами Хармса¹. Позднее, в 1934 году, он вместе с Введенским участвовал в работе над мультфильмом «Сказка о Попе и работнике его Балде»². В свою очередь, обэриуты интересовались творчеством Шостаковича; есть сведения, что вся группа присутствовала на премьере «Носа» в январе 1930 года³. И хотя никто из обэриутов не участвовал в создании либретто оперы, музыкально-драматургическая концепция Шостаковича, при всей важности других повлиявших на нее источников (в связи с этим чаще других упоминаются «Ревизор» в постановке Мейерхольда⁴ и «Воцек» Берга⁵), оказалась близка по духу именно данному литературному направлению. Опера «Нос» — это Гоголь, увиденный сквозь призму экзистенциального опыта, общего для Шостаковича и обэриутов. Такой взгляд сосредоточен прежде всего на тех чертах гоголевского творчества, которые предвосхищают литературу абсурда XX века⁶.

Итак, видеть в «Носе» сатиру на ограниченность и корыстолюбие российской чиновничьей касты столь же неуместно, как приписывать Хармсу или Введенскому стремление высмеять и разоблачить

¹ См. [Хентова 1985: 210]. См. также [Левая 1995].

² Среди тех, кто на рубеже 1920–1930-х годов мог связать Шостаковича с обэриутами, были, в частности, Соллертинский и пианистка Мария Юдина. Их достаточно близкое знакомство с Хармсом отражено в дневнике последнего [Хармс 1991: 98–99, 102]; см. также [Юдина 1978: 269–270]. Кроме того, к обэриутам был близок философ Яков Друскин, брат Михаила Друскина, видного деятеля ленинградского отделения АСМ и одного из первых серьезных исследователей творчества Шостаковича.

³ См. [Федоров 1976].

⁴ См. [Бубенникова 1973], [Бубенникова 1975].

⁵ Шостакович посетил ленинградскую премьеру «Воцек» в постановке С. Радлова (несостоявшегося либреттиста «Носа») 13 июня 1927 года, чуть ли не на следующий день после начала работы над «Носом». Единственная, но достаточно значимая общая черта обеих опер — «инклюзивный» музыкальный язык, сочетающий свободную атональность с экспрессивной тональной гармонией и элементами бытовых жанров. Не исключено влияние еще одной модной в то время оперной новинки — «Прыжка через тень» Эрнста Крженека (преьера в МАЛЕГОТ — 21 мая 1927 года), — также выполненной «инклюзивным» языком, но значительно менее интересной в художественном отношении.

⁶ Показательно, что Гоголь выведен в забавной театральной миниатюре Хармса «Пушкин и Гоголь» (1934). За несколько лет до нее Хармс писал: «Истинных гениев наберется только пять: <...> Данте, Шекспир, Гете, Пушкин, Гоголь».

социальные уродства эпохи НЭП или «культы личности». Умственная ограниченность Ковалева, его недостойное поведение перед лицом постигшей его беды, его неумение установить нормальные человеческие отношения с окружающими, перипетии его погони за носом, — все это складывается в символическую картину мира, переживающего процесс тотальной дезинтеграции под внешней оболочкой стабильности и порядка. Нормальная диалектика упорядоченности и свободы в этом мире подменяется сосуществованием тотальной регламентации всех соотношений и подтачивающей ее изнутри тотальной анархии.

Запечатленная в «Носе» картина мира раскроется перед нами во всей полноте, если мы внимательнее присмотримся к особенностям музыкального языка оперы и ее драматургической структуры. На первый взгляд опера оставляет впечатление необузданной юношеской фантазии¹. Она изобилует экстравагантными штрихами — такими как игра и пение в крайних, неестественно напряженных регистрах (примечательно, что партия грозного Квартального поручена тенору-альтино), натуралистические звукоподражания (особенно в сцене пробуждения Ковалева, акт 1, картина 3), внезапные, внешне никак не мотивированные переходы от простой трезвучной тональности к радикальной атональности и обратно, фрагменты нарочито усложненной или пуантилистической («точечной») фактуры, пародийные цитаты и стилистически чужеродные вкрапления, изобилующие фальшивыми нотами и появляющиеся в самых, казалось бы, неподходящих контекстах и т. п. Многое в «Носе» предвосхищает позднейшие музыкальные новации вплоть до открытий послевоенного авангарда. Так, в сочетании моментов, гротескно пародирующих традиционные жанры, с атональным антуражем предугадана полистилистика второй половины XX столетия. Антракт для ударных без определенной высоты звука между 2-й и 3-й картинами первого акта, иллюстрирующий пантомимическую сцену преследования цирюльника Ивана Яковлевича полицейскими, на три с лишним года опередил «Ионизацию» радикального франко-американского модерниста Эдгара Вареза (1931) — пьесу, которая считается первым

¹ Ср.: «Музыка “Носа” написана с огромной юношеской увлеченностью, и создается такое ощущение, что при работе над оперой композитором больше руководил непосредственный порыв, нежели точный композиторский расчет» [Денисов 1967: 457], воспроизведено в [Денисов 1986: 58].

в истории западной музыки произведением для ансамбля ударных. В высшей степени радикальной для своего времени оказалась и «кинематографическая» сцена одновременного пения двух сценически изолированных друг от друга дуэтов: в то время как Подточина и ее дочь читают письмо от Ковалева, Ковалев с Ярыжкиным читают ответ Подточиной (акт 3, картина 8, после ц. 448). Достигнутый здесь эффект синхронизации разновременных событий предвосхищает аналогичное открытие в опере Бернда Алоиса Циммермана «Солдаты» (1965)¹. Беспрецедентными не только для русского, но и для мирового оперного театра являются такие особенности «Носа», как огромное число действующих лиц и, по контрасту, небольшой оркестр с одинарным составом духовых, но с многочисленными ударными, включая такую новинку, как изобретенный в начале 1920-х годов флексатон, а также с домрами и балалайками, впервые введенными в состав оркестра «академического» типа.

Видимо, есть все основания считать «Нос» одним из самых экстравагантных музыкальных произведений конца 1920-х годов во всемирном масштабе. Кажется, композитор специально намеревался показать, что в мире этой оперы в каждый следующий момент времени возможно все что угодно — словно в подтверждение набоковского: «Только тут может отвориться дверь особняка и оттуда запросто выйти свинья». Однако за всей этой кажущейся анархией просматривается весьма серьезная мировоззренческая основа.

Наглядными моделями представленной в «Носе» картины какофонического и абсурдного мира могут служить два фрагмента, формально выполненные с соблюдением строгих правил полифонического письма. Во-первых, это упомянутый антракт из первого акта, предназначенный для ансамбля ударных без определенной высоты звука (девять исполнителей): своеобразное фугато, тематический материал которого составляют ритмические фигуры. Фугато открывается каноном на тему, вводимую большим барабаном (Cassa), затем имитируемую бубном (Tamburino) и подвешенной тарелкой

¹ См. об этом [Gojowy 1983: 48]. У Циммермана прием объединения событий, происходящих в разных местах и в разное время, наделен философским смыслом: через идею единства настоящего, прошлого и будущего утверждается представление об универсализме экзистенциальных проблем, с которыми сталкивается современный человек.

(Piatto), по которой следует ударять палочкой от треугольника; имитационно-каноническая экспозиция темы сопровождается своего рода противосложением у парных тарелок (Piatti). Начало антракта показано в нотном примере 1.29 (за его пределами остался затакт из двух шестнадцатых в партии Cassa). По ходу пьесы встречаются другие каноны и стретты; ближе к концу вводится и излагается в каноне новая тема (у томтома с ц. 84, малого барабана с ц. 85 и бубна с ц. 86), к которой присоединяется реприза первой (у большого барабана с ц. 87 и подвешенной тарелки двумя тактами ниже), тогда как партии остальных инструментов, изложенные более крупными длительностями, производны от начального противосложения — нотный пример 1.30. Несмотря на большой объем примера, стоит привести его ради того, чтобы читатель оценил изощренность полифонической работы и вместе с тем убедился, что полифония здесь, конечно же, мнимая. Слушательскому восприятию она представлена не столько как fuga или фугато, сколько как энергично ритмизованный сонористический натиск или, пользуясь терминологией Вареза, организованный шум¹.

Пример 1.29 — «Нос», акт 1, антракт между картинами 2 и 3

¹ Появившаяся несколько лет спустя «Ионизация» Вареза сходными средствами воплощает идею уже не фуги, а сонаты. О концепции и форме «Ионизации» Вареза см. [Акопян 2000б: 43–48].

«Нос»

84 solo $\text{♩} = \text{♩}$

85 по обручу $\text{♩} = \text{♩}$ *cresc.*

86 $\text{♩} = \text{♩}$ $\frac{6}{8}$ $\text{♩} = \text{♩}$ $\frac{6}{8}$ $\text{♩} = \text{♩}$ $\frac{6}{8}$

Пример 1.30 — «Нос», акт 1, антракт между картинами 2 и 3 (начало примера)

87

The musical score consists of two systems of staves. The first system includes parts for Tr-lo, T-no, Cast., T-ro, T-tom, Cassa, and T-tam. The second system includes parts for Tr-lo, T-no, Cast., T-ro, T-tom, P-lo, P-ti, Cassa, and T-tam. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, with dynamic markings such as *ff*, *f*, and *solo*.

Пример 1.30 — «Нос», акт 1, антракт между картинами 2 и 3 (окончание примера)

Во-вторых, это еще более курьезный ансамбль в конце 5-й картины (№ 9, после ц. 229): октет («гокет») дворников, читающих газетные объявления в унисон с виолончелями и контрабасами. Ансамбль решен в форме двойного канона, где четыре голоса интонируют тему в прямом, четыре — в обратном движении; интервал вступления —

229 230

Cassa

1. Дворники дают объявление.

2.

3.

4.

5.

6.

7.

8.

ДВОРИКИ

Мо - жо - Но -

Про - чты - е дрож - ки

Ма - ло - по - дер - жа - ки -

От - пу - ска - ет - ся

в у - су - же - ни - е

Пример 1.31 — «Нос», акт 2, картина 5

секунда. Композитором сделано все, чтобы свести функцию темы, как узнаваемого элемента, к нулю: это ассоциативно пустая, абсолютно искусственная, в духе уже знакомого нам «Канона» из «Афоризмов», пуантилистическая конструкция, лишенная каких-либо регулярных структур. Начало канона (без дублирующих партий низких струнных) показано в нотном примере 1.31.

Выражаясь в терминах учения о структуре текста, эта тема не обладает парадигматической значимостью. При этом на другой оси организации музыкального текста — синтагматической¹ — царит

¹ Напомним, что термины «синтагматика» (ось сочетания) и «парадигматика» (ось выбора) обозначают два взаимодополняющих аспекта структурной организации текста: синтагматика — это отношения между элементами, соседствующими друг с другом в тексте, тогда как парадигматика — отношения между элементами, сопоставимыми по каким-либо существенным признакам, вне зависимости от их взаимного расположения в тексте. О высокоорганизованной, осмысленной парадигматике можно говорить в тех случаях, когда ассоциативные связи элементов ясны, отчетливы,

полная регламентация, обусловленная абсолютным, нигде не нарушаемым автоматизмом голосоведения¹. Впечатление автоматизма дополнительно усиливается остигнутым аккомпанементом (своего рода органическим пунктом) большого барабана². В таком доведенном до крайности дисбалансе между хаотичной или «пустой» парадигматикой и регламентированной, предсказуемой синтагматикой можно усмотреть предвосхищение известного парадокса музыкального авангарда 1950–60-х годов о тождестве конечного результата тотальной сериальной регламентации и тотальной алеаторической свободы.

Октет дворников у Шостаковича вырос из мимолетной гоголевской фразы, не играющей никакой роли в развитии сюжета повести: «По сторонам стояло множество старух, купеческих сидельцев и дворников с записками». Сходным образом и многие другие отрывки оперы с легко распознаваемыми жанровыми признаками либо не имеют прямых соответствий в тексте гоголевской повести, либо восходят к ее мало-значительным пассажам (это особого рода метонимии, аналогичные тем, о которых мы говорили в связи с «Афоризмами»). В числе таких отрывков — церковный хор в последней картине первого акта (выросший из упоминания о том, что встреча Ковалева с собственным носом в мундире генерала произошла не где-нибудь, а в Казанском соборе), песня слуги Ивана под аккомпанемент балалайки в начале 6-й картины (для нее взяты нелепые слова «романса» Смердякова из «Братьев Карамазовых» Достоевского), протяжная хоровая песня городских в 7-й картине после ц. 299 (на текст, тоже нарочито нелепый, украинского поэта Ивана Котляревского, процитированный в «Вечерах на хуторе близ Диканьки»: «Поджав хвост как собака, / Как Каин он затрясся

не вызывают двусмысленных толкований, о регламентированной, автоматической, предсказуемой синтагматике — когда процесс развертывания текста сводится к многократному воспроизведению заданного простого шаблона согласно неукоснительно соблюдаемым простым правилам.

¹ Идея этого канона (равно как и канона из «Афоризмов») в определенном смысле противоположна поэтической идее, которая лежит в основе картины хаоса, открывающей Вторую симфонию: «там — стихия свободной линейности в ее крайнем выражении, здесь — крайнее же и доведенное до абсурда механически точное соблюдение правил полифонического письма» [Сабина 1976: 88].

² Попутно отметим, что сходный прием использован и в пятнадцатиголосном каноне струнных в сцене метаний цирюльника Ивана Яковлевича по набережной — акт 1, картина 2, после ц. 46. Правда, этот канон написан не на пуантилистическую тему и формально менее «строг».

весь, / Из носа потекла табака»)¹, «романс» влюбленной в Ковалева Подгочиной-младшей в 8-й картине после ц. 436. К этому же ряду относятся разбросанные по партитуре обрывки песенных или танцевальных ритмов с легко идентифицируемыми жанровыми признаками. Особенно важное, можно сказать лейтмотивное, значение имеет ритмическая фигура галопа. В опере есть по меньшей мере три развернутых фрагмента в характере галопа: интерлюдия между 3-й и 4-й картинами, инструментальный отыгрыш в конце 7-й картины (после ц. 359), переходящий аттасса в восьмую, и вся последняя, 10-я картина. Отныне галоп станет для Шостаковича излюбленным жанром, выражающим идею «пустосмещения»; эта смысловая функция галопа будет еще более отчетливо обозначена в опере «Леди Макбет Мценского уезда».

Подобные карикатуры на жанр у Шостаковича часто строятся по принципу, введенному в широкий обиход Стравинским, — когда легко идентифицируемые элементы той или иной жанровой парадигмы встраиваются в контекст фальшивой синтагматики (хрестоматийными примерами служат «Легкие пьесы» для фортепиано в три и четыре руки, 1915–1916)². В примерах 1.32а–в показано несколько фрагментов, где Шостакович следует примеру Стравинского (здесь и далее все цитаты из оперы приводятся по клавиру). Пример 1.32а — цитата из широко известного по «Пиковой даме» полонеза Осипа Козловского «Гром победы, раздавайся» с мелодией, излагаемой

¹ Современная исследовательница пишет об этом отрывке: «Ужасающее впечатление производит тихая, безыскусная песня полицейских о повешенном. Простая лирическая мелодия в сочетании с натуралистическим текстом производит почти сюрреалистический эффект, от которого буквально волосы встают дыбом, ибо насилие стало нормой психологии этих людей» [Никитина 1991: 37]. По правде говоря, мне трудно представить себе более неадекватную реакцию на этот капитальный образец «пустосмещения». Прочитанное высказывание — хорошая иллюстрация того, к каким удивительным абберациям приводит настойчивое желание исследователей представить «Нос» как произведение по преимуществу обличительное и сатирическое. На самом же деле в мире «Носа» никакие этические нормы не действуют: те, над кем вершится насилие, не заслуживают сочувствия, а те, кто вершит его, не заслуживают осуждения. Вспомни процитированные выше слова Блока: «Мертвецы палят по мертвецам. Так что, кто победит — безразлично. Кстати... вам не страшно? И мне не страшно. Ничуть. И это в порядке вещей».

² На то, что эти пьесы, с их «нарочито детскими мелодиями и изощренно-карикатурным аккомпанементом», оказали на Шостаковича весьма сильное влияние, впервые — правда, вне прямой связи со стилистикой оперы «Нос» — обратил внимание И. Соллертинский. См. [Соллертинский 1934: 21], [Хентова 1985: 164].

Наступает тьма. Виден призрак квартального надзирателя.

44 **Molto meno mosso** ♩ = 69-76

4 T-tat

pp

P-to

Пример 1.32а – «Нос», акт 1, картина 1

262 ИВАН

Не - по - бе - ди - мой си - лой при - вер - жен я кми - лой.

Пример 1.32б – «Нос», акт 2, картина 6

Дочь

Ин - те - ре - су - ет - ся ка - кой - то буб -

Дочь

497

-но-вый ко-роль, оле-зы, лю-бов-но-е пниь -

Пример 1.32в – «Нос», акт 3, картина 8

в параллельных септимах; она сопровождает появление призрака Квартального перед Иваном Яковлевичем, только что обнаружившим в булке чей-то нос (конец 1-й картины). Пример 1.32б — начало песни Ивана из 6-й картины, где мелодия характерного (под стать смердяковской поэзии) «галантерейного стиля»¹ в A-dur сопровождается балалаечным наигрышем в a-moll. Наконец, в примере 1.32в процитировано начало «романса» барышни из 8-й картины, где исходная, стандартная для галантерейного стиля фигура романсового аккомпанемента, сохраняя первоначальный ритм и характер движения, постепенно вырождается в перебор случайных звуков, никак не согласующихся с мелодическим содержанием вокальной партии.

Карикатурность таких жанрово узнаваемых кусков, их необусловленность с точки зрения развития сюжета и явная неуместность в соответствующих контекстах делают их важным средством для создания общей абсурдной атмосферы. Возникает аналогия с театром обэриутов, различавших два плана сценического действия: «драматургический сюжет» и «сценический сюжет». Принцип сочетания этих двух «сюжетов» практически воплощен в пьесе Хармса «Елизавета Бам», впервые показанной во время одного из трех «левых часов» января 1928 года, а теоретически зафиксирован в манифесте ОБЭРИУ: «Мы берем сюжет — драматургический. Он развивается вначале просто, потом он вдруг перебивается как будто посторонними моментами, явно нелепыми <...> поэтому сюжет *драматургический* не встанет перед лицом зрителя как четкая сюжетная фигура, он как бы теплится за спиной действия. На смену ему приходит сюжет *сценический*, стихийно возникающий из всех элементов нашего спектакля»².

«Драматургический сюжет» пьесы «Елизавета Бам» — арест героини по обвинению в неизвестном преступлении. Он перебивается элементами «сценического сюжета»: цепочкой разнохарактерных, лишенных логической взаимосвязи или парадоксальным образом отрицающих друг друга сцен, большей частью остро гротескных и смешных. Отмеченные выше жанровые моменты оперы Шостаковича, столь же стихийно формирующиеся в музыкальном потоке, выполняют именно функцию элементов такого «сценического» (в данном случае лучше было бы сказать «музыкально-жанрового») сюжета, поверхностного по отношению

¹ О «галантерейном стиле» в русской поэзии см. [Гинзбург 1989: 384–385].

² Цит. по [Ванна Архимеда 1991: 461–462].

к глубинному, собственно «драматургическому» сюжету. Их наличие сближает музыкально-театральную концепцию Шостаковича с обэриутской концепцией театрального зрелища¹.

Что касается собственно «драматургического сюжета» оперы, то он отнюдь не ограничивается рассказанной Гоголем историей пропажи, поисков и обретения носа; эта история составляет всего лишь одну из сквозных линий музыкальной драматургии оперы. Фрагменты, образующие данную линию, представляют собой прозаический текст, положенный на музыку в соответствии с принципами, близкими тем, которые послужили Мусоргскому для передачи интонаций русской речи в неоконченной опере «Женитьба». Несмотря на сплошь диссонантный, атональный контекст, в который помещен текст Гоголя, вся эта драматургическая линия, взятая сама по себе, в отрыве от многослойной структуры оперы, решена достаточно традиционными средствами: основная забота композитора сосредоточена на точной или, напротив, нарочито неточной, гиперболизированной передаче интонаций и нюансов разговорной речи, тогда как проблемы имманентно-музыкального формообразования занимают его сравнительно мало². Более или менее развернутые эпизоды ариозного характера редки; с некоторыми натяжками таковыми можно считать соло Ковалева «Я не могу вам сказать, каким образом...» (картина 5, ц. 188–193), соло Старой Барыни с хором приживалок «Я хочу вам рассказать одно особенное происшествие...» (картина 7, ц. 329–337) соло Доктора «Верите ли, что я никогда из корысти не лечу...» (картина 8, ц. 413–421). Структуры с устойчивой жанровой парадигматикой на обширных пространствах музыкального текста не играют существенной роли, а если и появляются

¹ Заметим, что функционально и семиотически жанровые моменты «Носа» принципиально отличаются от аналогичных моментов повлиявшего на него «Воццека»: у Берга они интегрированы в драматургический сюжет и не составляют особого «сценического» (или «музыкально-жанрового») сюжета, благодаря чему элемент абсурда не выражен (исключение составляет, возможно, эпизод с полькой из третьего акта).

² Можно предполагать, что такое искусственное сужение композиторской задачи до «омузыкаливания» разговорной речи, безотносительно к имманентно-музыкальным закономерностям формообразования, стало одной из главных причин незавершенности не только «Женитьбы» Мусоргского, но и позднейшей гоголевской оперы Шостаковича «Игроки»: начиная с определенного момента информация, содержащаяся в музыке, перестала перекрывать информацию, заключенную в словах, и стала практически ненужной. Подробно об «Игроках» см. ниже, в главе о творчестве военных лет.

«Нос»

Д. Пре - до - ставь - те луч - ше дей - стви - ю са - мой на -

417 а tempo

Д. - ту - ры. Мой - те ча - ще хо - лод - но - ю во - до - ю.

Пример 1.33 — «Нос», акт 3, картина 8

ся, то главным образом как спонтанные «выплески» потока музыкальной речи с глубинного уровня «драматургического» сюжета на более поверхностный уровень «музыкально-жанрового» сюжета, то есть как элементы, создающие эффект абсурда. Характерный случай показан в примере 1.33 (картина 8, отрывок из «ариозо» Доктора, советующего Ковалеву, как лечить его «болезнь»). Появление жанровых признаков польки (такты 5–9 примера) посреди обширного прозаического полуречитатива представляет собой прием в типично обэриутском духе. На ум приходят упомянутые в манифесте ОБЭРИУ образцы взаимодействия драматургического и сценического сюжетов, когда актер, изображающий русского мужика, вдруг принимается говорить по-латыни, а актер, изображающий министра, начинает выть по-волчьи и ходить на четвереньках¹.

Парадигматические элементы (мотивы и более обширные образования), не связанные с каким-либо известным жанром, в рамках «драматургического» (в отличие от «музыкально-жанрового») сюжета оперы редки и выступают как локальные островки упорядоченности

¹ [Ванна Архимеда 1991: 461].

394 *Largo* ♩ = 60
 Ковалев приставляет перед зеркалом нос.

Не при-кле-и-ва-ет-ся.

395
 О, у-жас!

Не дер-жит-ся!

Пример 1.34 — «Нос», акт 3, картина 8

в потоке музыкальной речи. Функционально они аналогичны музыкально-риторическим фигурам в музыке XVII–XVIII веков (правда, у Шостаковича, в согласии с поствагнерианской оперной эстетикой, такие «фигуры» практически всегда поручены оркестру). В порядке исключения встречаются и своего рода конгломераты «фигур»; один из наиболее обширных — в третьем акте, в сцене неудачного «приклеивания» Ковалевым носа (картина 8). В примере 1.34 представлено его начало. На протяжении эпизода выделяются два основных,

многократно повторяющихся мотива. Первый представляет собой нисходящую интонацию с устойчивой для европейской музыки семантикой жалобы (ср. многочисленные образцы от «Жалобы Ариадны» Монтеверди до мотива жалобы Мелизанды у Дебюсси). В нашем примере показаны варианты, представляющие собой ходы на чистую кварту и увеличенную кварту; по мере развертывания сцены появляются варианты с более широкими интервалами. Второй из мотивов, входящих в разбираемый конгломерат, — триольное движение по тонам диатонической гаммы.

Если нисходящая интонация жалобы — элемент локального значения, не встречающийся в опере за пределами данного эпизода, то триольный мотив представляет парадигму, которая играет важную роль на протяжении всего «драматургического сюжета», принимая вид обрывков диатонической или хроматической гаммы или глиссандо, преимущественно в объеме терции, чаще в восходящем движении, хотя встречаются и нисходящие варианты. Обозначим эту сквозную для всего «драматургического сюжета» оперы парадигму условным термином «лейтмотив Носа». Именно с этого лейтмотива начинается опера — пример 1.35. Изредка «лейтмотив Носа» выступает как основной конструктивный элемент более или менее объемистых отрывков — см., например, показанный в примере 1.36 фрагмент сцены пробуждения Ковалева в начале третьей картины, где «лейтмотив Носа» неоднократно повторяется в самых разных видах. Однако обычно этот мотив функционирует на правах мимолетной фигуры, едва заметно маркирующей тот или иной момент «драматургического сюжета».

The image shows a musical score for the introduction of Act 1 of the opera 'The Nose'. The score is in 3/4 time, marked 'Allegro' with a tempo of 132. It features a piano introduction with a descending melodic line in the right hand and a triplet accompaniment in the left hand. The piano part includes a T-ro (Tom-tom) and T-tam (Tom-tam) section. The dynamic markings are ff, mf, and p cresc. A first ending bracket is shown above the piano part.

Пример 1.35 — «Нос», акт 1, вступление

Adagio $\text{♩} = 48$

95 **КОВАЛЕВ** (*просыпается, за ширмой*)

Брр... Брр... Брр, брр.

Брр... Брр, брр, брр, брр.

к.

Пример 1.36 — «Нос», акт 1, картина 3

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

Если бы Шостакович, организовав музыкальный материал оперы, ограничился контрапунктом двух «сюжетов» по образцу театра обэриутов, этого уже было бы достаточно для создания добротной комической оперы с отчетливым абсурдистским акцентом. Но композитор идет дальше и конструирует новый, третий «сюжет», который существенно обогащает структуру произведения в целом и усиливает его драматический, можно сказать, кафкианский аспект. По существу структура оперы представляет собой результат взаимодействия

или «контрапункта» не двух, а трех слоев. «Драматургический сюжет» как фабула повести Гоголя в этой структуре надстраивается над самым глубинным слоем, своего рода драматургическим сюжетом второго порядка, который поистине «теплится за спиной действия» и служит основным стержнем всего музыкально-драматического целого. Этот глубинный слой практически не выражен в «Носе» Гоголя; подобно «музыкально-жанровому» сюжету верхнего слоя он целиком является открытием Шостаковича и обнаруживает его духовное родство с обэриутами. Его тема — преследование, истязание, избивание жертвы. Она лишь слегка затрагивается в повести Гоголя (в большей степени — в некоторых других его произведениях), но зато служит излюбленной, постоянно возвращающейся темой творчества Хармса, Олейникова, других поэтов этого круга.

Творцами ранней литературы абсурда была очень точно уловлена и творчески ассимилирована неотъемлемая черта окружавшей их действительности: примат атавистического права силы. Шостаковичу близка по духу хармсовская трактовка человеческих отношений в мире, где достижение желанного, абсолютно разумного порядка обуславливалось регулярной данью в виде определенной порции «костей рабов», — трактовка, начисто отказывающая слабой стороне, то есть жертве, в каком бы то ни было сочувствии. Это, конечно, противоречит священным традициям русской гуманистической литературы, но зато точно отражает дух воцарившегося абсурда. Приведенная ниже неоконченная драматическая миниатюра Хармса — своего рода модернизированный вариант повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем, — моделирует человеческие отношения в новом обществе, вероятно, более точно и красноречиво, чем целые тома сатирической или обличительной, политически окрашенной литературы:

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

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

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

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

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

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

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

Семенов. Ох!

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

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

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

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

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

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

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

Семенов (валится на спину). Сволочь паршивая!

Григорьев. Ну ты, подбирай выражения полегче!

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

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

Семенов (валится на спину). Ох!..

Сюжет преследования — унижения — истязания жертвы в опере «Нос» воплощается в виде цепочки сцен, которые по мере приближения к концу оперы становятся все более многолюдными и насыщенными. Сцены, составляющие этот, условно говоря, драматургический сюжет второго порядка, характеризуются крайним структурным примитивизмом и строятся по единому шаблону: все они завершаются однообразным выдалбливанием той или иной элементарной остигатной фигуры, аналогичной регулярным «ударам по морде» из приведенной только что миниатюры. Каждый эпизод данной драматургической линии, таким образом, упирается в тупиковую ситуацию, требующую выхода в виде мгновенного переключения на тот или иной из двух оставшихся «сюжетов», что само по себе служит сильным средством создания эффектов в духе обэриутского театра абсурда¹.

¹ Аналогию этому приему находим в формообразующем принципе, согласно которому очень часто строятся прозаические миниатюры Хармса: длинное и монотонное (имитирующее характерный для графоманов инерционный тип письма) перечисление неких фактов или событий в какой-то момент внезапно сменяется резюме или «кодой», переводящей повествование в иную смысловую плоскость, чреватую новыми и неожиданными ассоциациями. Хороший пример — знаменитые «Случаи»:

Сравнительно простой случай — отрывок из 2-й картины (сцена преследования цирюльника Ивана Яковлевича любопытными прохожими на набережной) перед появлением Квартального. В нотном примере 1.37 показана как раз завершающая часть этой сцены, момент

60 Иван Яковлевич

сгес.

выбрал момент и швыряет нос в реку, но тут появляется квартальный, который в продолжение всего

61 *Meno mosso* $\text{♩} = 112$

gliss. *fff*

действия подходит все ближе и ближе к Ивану Яковлевичу.

КВАРТАЛЬНЫЙ

fff По - дой - ди сю - да, лю - без - ный.

ИВАН ЯКОВЛЕВИЧ

Пример 1.37 — «Нос», акт 1, картина 2

«Однажды Орлов объелся толченым горохом и умер. А Крылов, узнав об этом, тоже умер. А Спиридонов умер сам собой. А жена Спиридонова упала с буфета и тоже умерла...» и т. д. И под конец: «Хорошие люди и не умеют поставить себя на твердую ногу». Другой пример: «Некий Пантелей ударил пяткой Ивана. Некий Иван ударил колесом Наталью. Некая Наталья ударила намордником Семена. Некий Семен ударил корытом Селифана...» и т. д. И под конец: «Эх, думали мы, дерутся хорошие люди».

ее вырождения в фигуральные «удары по морде» (можно обратить внимание на «лейтмотив Носа» в тактах 1–3 примера), после которых, вместе с фразой Квартального под балалаечный аккомпанемент в незамутненном C-dur, происходит переключение на «сюжет» иного уровня — музыкально-жанровый.

Данная сцена преследования еще сравнительно безобидна — так же, как и предшествующий ей эпизод (акт 1, картина 1), когда жена Ивана Яковлевича, Прасковья Осиповна, выгоняет его из дома. Преобладающим остигатным элементом здесь служат истерические выкрики Прасковьи Осиповны: «Вон! вон! вон!..», на которые накладываются неловкие оправдания Ивана Яковлевича — пример 1.38. Более грозные обертоны появляются чуть позднее, в пантомимиче-

40 *Più mosso* $\text{♩} = 104$

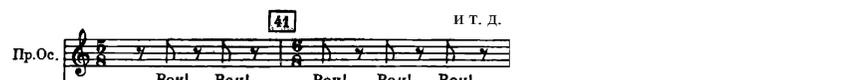
Пр.Ос. 

ИВАН ЯКОВЛЕВИЧ

Черт е - го зна - ет, как э - то оде - ла - лось.

Più mosso $\text{♩} = 104$

И т. д.

Пр.Ос. 

Ив.Як. 

Пример 1.38 — «Нос», акт 1, картина 1

ской сцене преследования того же многострадального цирюльника отрядом полицейских (упомянутый антракт для ударных).

Второй акт не содержит аналогичных сцен. Драматургически их отчасти замещает инструментальный фрагмент (антракт), о котором будет сказано ниже. Зато в третьем акте мы встречаем три сцены преследования, составляющие своеобразную крещендирующую цепочку: каждая последующая сцена превосходит предыдущую как по объему, так и по количеству вовлеченных в нее персонажей. Первая сцена — нападение полицейских на торговку бубликами в 7-й картине после ц. 346; сладострастным выкрикам полицейских «а! а! а!..» отвечают столь же однообразные вопли торговки «ой! ой! ой!..». Во второй сцене представлено нападение толпы на Носа и избивание его с криками «так его! так его!..» (та же картина после ц. 356). Наконец, третья сцена — метание в поисках Носа другой толпы, также жаждущей крови, и ее разгон полицейскими в интермедии перед эпилогом; в конце сцены, после ц. 501, на повторяющийся вопрос толпы «где? где? где? где он?» отвечает полицейский окрик: «Разойдись! разойдись!». Всех перечисленных сцен либо вообще нет у Гоголя, либо они выросли из мимолетных гоголевских фраз, вроде упоминания о том, что Нос «перехватили почти по дороге», когда он собирался удрать в Ригу. Музыка всякий раз моделирует атавистически примитивный автоматизм действий

Музыкальный фрагмент, состоящий из четырех стaves. Верхний staff — сопрано (Торг.), с темпом $\text{♩} = 180$ и текстом «Ой! Ой! Ой! Ой! Ой! Ой! Ой! Ой!». Второй staff — альт (А!), с текстом «А! А! А! А! А! А! А! А!». Третий staff — тенор (Тен.), с текстом «А! А! А! А! А! А! А! А!». Четвертый staff — бас (Бас.), с текстом «А! А! А! А! А! А! А! А!». Музыкальная запись включает ноты, паузы и динамические обозначения.

Пример 1.39а — «Нос», акт 3, картина 7

И т. д.

ВСЕ

Так е - го! Так е - го!

Presto $\text{♩} = 176$

Ottoni

Пример 1.396 — «Нос», акт 3, картина 7

Пол.

Ра - зой - дысь!

где он, где он, где он? Где? Где? Где? Где? Где? Где?

где он, где он, где он? Где? Где? Где? Где? Где? Где?

Повторять много раз.

Пример 1.39v — «Нос», акт 3, интермедия

толпы¹. Единый шаблон проиллюстрирован нашими нотными примерами 1.39a–v. В последнем из этих трех случаев предусмотрен «органный пункт» полицейского свистка, а авторская ремарка гласит: «повторять много раз».

¹ Ср. неподражаемую картину аналогичных действий в миниатюре Хармса «Суд Линча».

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

Единственный в опере случай выхода за пределы этого абсурдного мира — оркестровый антракт между 5-й и 6-й картинами. Его центральное положение подчеркнуто также и топографически, ибо он находится в середине второго акта между двумя ярко гротескными эпизодами — октетом дворников и песенкой слуги Ивана. Большая часть антракта представляет собой фугато, причем на этот раз не карикатуру на серьезный жанр, а вполне корректный образец жанра, не оскверненный ни нелепым, бессвязным тематизмом (как канон восьми дворников), ни бессмысленным диалогом безносого майора и его собственного носа-генерала (как церковный хор из последней сцены первого акта, в остальном стилизованный весьма изящно).

Нормы жанрового этикета выполняются в фугато оркестровой интерлюдии с подчеркнутой педантичностью. Здесь мы найдем такие общепринятые приемы традиционного полифонического письма, как тональные ответы, удержанное противосложение, тема в обращении, стретты и т. п. Изложенная сперва в g-moll с переменной VII ступенью — пример 1.40, — тема по ходу пьесы проводится практически во всех минорных тональностях. За собственно фугато следует полифоническая интермедия на оstinатной басовой теме,



Пример 1.40 — «Нос», акт 2,
антракт между картинами 5 и 6



Пример 1.41a — «Нос», акт 2, антракт между картинами 5 и 6

Пример 1.41b — «Нос», акт 2, антракт между картинами 5 и 6

которая включает нисходящий вариант «мотива Носа» — нотный пример 1.41a. Интерлюдия завершается кодой, построенной на другом остинатном басу. Ламентозный мотив контрафагота в последних тактах — пример 1.41b — не что иное, как «мотив Носа» в многократном увеличении.

Центральный оркестровый антракт — единственный во всей опере более или менее обширный и целостный отрывок, в применении к которому вообще можно говорить о какой бы то ни было имманентно-музыкальной логике. Что касается остального материала оперы, то он по большей части основывается либо на отрицании имманентно-музыкальной логики вообще (как в большей части музыки, относящейся к «драматургическому сюжету» первого порядка; то же можно отнести и к композиции оперы в крупном масштабе, со свойственным ей непредсказуемым, капризным характером отношений между «сюжетами»), либо на гротескном нарушении «правильных», устоявшихся и логически выверенных пропорций между парадигматикой и синтагматикой (как в эпизодах «музыкально-жанрового сюжета»), либо, наконец, на низведении логики до уровня примитивнейшей тавтологии (как в эпизодах «драматургического сюжета» второго порядка). Выражаясь метафорически, интерлюдия из второго акта — это единственный островок относительной устойчивости и порядка, уцелевший посреди стихии всеокрушающего абсурда.

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

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

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

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

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

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

По поводу последних строк авторитетная исследовательница отмечает: «Это настоящая тоска, и принадлежит она настоящему поэту. Но это уже не та тоска и не тот поэт, какие завещаны нам поэтической традицией. <...> Всякому настоящему поэту <...> нужны высокие слова, отражающие его томление по истинным ценностям. Как ему добыть новое высокое слово? Он их не придумывает, он берет вечные слова: *поэт, смерть, тоска* <...> — и выпускает их в галантерейную словесную гущу. И там они означают то, чего никогда не означали. <...> Провернутое через множество слов с отрицательным знаком ценности, оно, общепоэтическое слово, удержало эмоциональный ореол, но отдало свои наследственные смыслы»¹.

Тоска по «истинным ценностям», воплощенная в высоком поэтическом Слове, пусть даже искаженном и опороченном из-за нелепого контекста, поднимает поэтику абсурда над уровнем простой игры «отрицательными знаками ценности». Музыкальным эквивалентом такого Слова и служит данный антракт — место, через которое в музыку этой абсурдистской оперы «вползает» тоска настоящего художника по истинным ценностям, обретающая специфическое качество в окружении «отрицательных знаков ценности»². Музыкальной структуре оперы, в добавление к трем

¹ [Гинзбург 1989: 394–395].

² Вдобавок к сказанному стоит заметить, что для характеристики глубинного поэтического смысла этой интерлюдии подходит словечко «противоирония», разработанное в связи с творчеством Венедикта Ерофеева, этого гениального младшего брата обэриутов. «Если ирония выворачивает смысл прямого, серьезного слова, то противоирония выворачивает смысл самой иронии, восстанавливая серьезность — но уже без прямоты и однозначности. <...> Противоирония так же

главным «сюжетам», сообщается здесь новое измерение, синтезирующее некоторые наиболее существенные признаки этих «сюжетов»: от одного из них берется принцип жанровой узнаваемости (фугато), от другой — «лейтмотив Носа», от третьей — остигатность (во второй половине пьесы). Сочетание всех трех элементов осуществляется здесь на основе относительно внятной логики; вместе с тем их изначальная отягощенность абсурдом придает неповторимый отпечаток этому авторскому слову — своеобразному, обусловленному временем и местом создания смысловому эквиваленту шумановского «*der Dichter spricht*» («Поэт говорит»).

Итак, за нарочитой экстравагантностью формальных решений в опере «Нос» просматривается определенный модус видения мира, для воплощения которого рассказ Гоголя послужил всего лишь подходящим предлогом. На уровне глубинных мировоззренческих принципов этот модус характеризуется обостренным ощущением экзистенциального абсурда, отчетливым различием «внутреннего», «посюстороннего» (сферы относительно надежного существования и устоявшихся человеческих ценностей) и «внешнего», «потустороннего» (сферы, где в любой момент откуда-нибудь может, того и гляди, выскочить свинья или какая-нибудь другая нежить), а также устойчивой неспособностью объединить обе сферы в нечто целостное.

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

работает с иронией, как ирония — с серьезностью, придавая ей иной смысл. <...> Нельзя сказать, что в результате противоиронии восстанавливается та же серьезность, которая предшествовала иронии. Наоборот, противоирония отказывается сразу и от плоского серьезства, и от пошлой иронии, давая новую точку зрения. <...> Противоирония <...> оставляет для иронии ровно столько места, чтобы обозначить ее неуместность» [Эпштейн 1995: 14–16].

которого обэриуты, как известно, считали своим поэтическим учителем.

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

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

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

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

* * *

25 ноября 1928 года в Москве под управлением Николая Малько состоялось первое исполнение сюиты соч. 15а, составленной из следующих инструментальных и вокальных фрагментов «Носа»: 1. Увертюра (под этим заголовком в сюиту вошло вступление к первому акту); 2. Ария Ковалева (отрывок 5-й картины — сцены в газетной экспедиции); 3. Антракт для ударных из первого акта; 4. Антракт из второго акта; 5. Песенка Ивана из 6-й картины; 6. Монолог Ковалева (из той же картины); 7. Галоп (антракт между картинами 3 и 4). С концертной эстрады вся опера впервые прозвучала в Ленинграде 16 июля 1929 года, а ее сценическая премьера состоялась 18 января 1930 года в ленинградском Малом оперном театре (МАЛЕГОТ). В обоих случаях

музыкальное руководство осуществлял Самуил Самосуд. За премьерой последовало оживленное и в целом почти доброжелательное обсуждение «Носа» на страницах февральских и мартовских номеров ленинградского еженедельника «Рабочий и театр»¹.

Опера сошла с репертуара год спустя, выдержав 16 представлений. В изменившейся к началу 1930-х годов политико-идеологической атмосфере ее дальнейшая сценическая жизнь стала невозможна. Советская критика сталинского времени практически единодушно квалифицировала «Нос» как крайний образец «формализма». Если в 1934 году, когда репутация Шостаковича как «идеологически наиболее советского из современных композиторов» все еще казалась незыблемой, Борис Асафьев мог назвать оперу «талантливой» и посоветовать на то, что ее судьба оказалась «глубоко печальной»², то после истории с «Сумбуrom вместо музыки» ни друг Шостаковича Валериан Богданов-Березовский в своем обзоре истории советской оперы³, ни первый биограф композитора Иван Мартынов⁴ не имели возможности высказаться о «Носе» хотя бы со сдержанной похвалой. За годы хрущевской «оттепели» ничего не изменилось. Первая серьезная аналитическая работа о «Носе» появилась только в 1965 году⁵. Сенсационному возобновлению оперы в СССР (Москва, Камерный музыкальный театр, 1974, дирижер Геннадий Рождественский, режиссер Борис Покровский) предшествовал ряд постановок за рубежом⁶.

В 2015 году, при подготовке партитуры и клавира «Носа» к публикации в составе Нового собрания сочинений (Москва, издательство DСSH), среди рукописных материалов, хранящихся в РГАЛИ и Фонде Д. Д. Шостаковича, мною были выявлены автографы фрагментов,

¹ О рецепции премьеры см. [Акопян 2015а: 338–340].

² Цит. по [Асафьев 1967а: 242–243].

³ [Богданов-Березовский 1940].

⁴ [Мартынов 1946].

⁵ [Григорьева 1965].

⁶ Итальянская премьера «Носа» под музыкальным руководством авторитетного Бруно Бартолетти и в режиссуре знаменитого Эдуардо де Филиппо, поставившего оперу в своем излюбленном стиле «неаполитанской комедии», состоялась в рамках фестиваля «Флорентийский музыкальный май» 1964 года. Об этой исторической постановке см. [Giaquinta 2008]. Аудиозапись флорентийского «Носа» (все еще недоступная на компакт-дисках) свидетельствует о виртуозном мастерстве исполнителей и о восторженной реакции публики.

не вошедших в окончательную версию оперы, не опубликованных и, судя по всему, никогда не исполнявшихся¹. Особенно примечательны два инструментальных отрывка, один из которых мыслился как антракт между картинами 3 и 4, другой — как антракт между картинами 5 и 6. Оба отрывка были набело записаны рукой Шостаковича и скопированы профессиональным переписчиком; ни тот, ни другой не имеют ничего общего с антрактами, известными по окончательной редакции «Носа», — соответственно со стремительным галопом, связывающим сцену в спальне Ковалева и сцену в Казанском соборе, и с фугато между октетом дворников и песней слуги Ивана.

Антракт «Перед Казанским собором» (именно так он озаглавлен в автографе) фигурирует в двух авторских инструментальных вариантах, тогда как в рукописи, выполненной переписчиком, инструментовка сочетает особенности обоих вариантов. Пьеса состоит из двух разделов. Вступительный раздел, преимущественно аккордового склада, во всех вариантах предназначен для органа соло — уникальный случай в наследии Шостаковича. Возможно, Шостакович намеревался предварить сцену в церкви шаржированной (ибо органное соло изобилует фальшивыми гармониями) репрезентацией церковной атмосферы, оставляя «за скобками» то обстоятельство, что в православном храме не может быть никакого органа. Второй, более оживленный раздел выдержан в духе русского «купеческого» танца типа кадрили или польки; местами распознаются интонации алябьевского «Соловья» — этого традиционного музыкального символа «обывательщины» или «мещанства». В одном из авторских вариантов этот раздел инструментован для неполного оркестра «Носа» (1 пикколо.1.1.1. — 1.1.1. — 1.1.0.1.1), без органа; на протяжении большей части пьесы струнные молчат, а основную линию ведет флейта-пикколо. Другой авторский вариант инструментован для экзотического ансамбля, состоящего из органа (играющего от начала до конца), балалайки и двух домр — малой и альтовой. В «синтетическом» варианте, выполненном рукой переписчика, орган в танцевальном разделе молчит, а к оркестру добавлены две домры.

¹ Подробное описание всех рукописных материалов см. в [Акопян 2015а: 355–363]. Описание материалов, не использованных в окончательной редакции оперы, см. также в [Акопян 2015б], [Наковіан 2017b]. Их факсимиле опубликованы в издании: *Шостакович Д. Д.* Новое собрание сочинений. Т. 51. М.: DSCH, 2015. С. 372–421.

Антракт, озаглавленный в автографе «№ 10а», состоит из сжатого квази-фанфарного вступления (*Allegro*) легковесно-танцевального основного раздела (*Andantino*). Состав инструментов типичен для «Носа»: 1.1.1.1.1. – 1.1.1.1. – ударные (включая ксилофон) – струнные. «Изюминка» *Andantino* отрывка заключается в двукратном проведении начального мотива гимна «Боже, Царя храни». Автограф данного отрывка и его копия, выполненная рукой переписчика, в целом идентичны, но на последней странице копии рукой Шостаковича вписана новая концовка; это свидетельствует о том, что копии – авторизованные.

Мы не можем точно знать, зачем Шостаковичу понадобилось отдавать в переписку эти антракты. Ясно, что по сравнению с обнаруженными отрывками музыка оркестровых эпизодов, занявших их места в окончательной редакции оперы, технически сложнее и богаче по музыкальному содержанию. Особенно это относится к антракту из второго акта – непритязательная миниатюра с пародией на царский гимн, конечно же, не идет ни в какое сравнение с изысканным и неожиданно суровым фугато. Но и стремительный

Пример 1.42 – «Нос», акт 1, антракт между картинами 3 и 4
(неиспользованный вариант)



Пример 1.43 — «Нос», акт 2, антракт между картинами 5 и 6
(неиспользованный вариант)

виртуозный галоп из первого акта, в качестве связки между сценами в спальне и в соборе, также безусловно предпочтительнее легковесной интерлюдии, высмеивающей церковную музыку и «мещанский» романс. Обе пьесы тяготеют к «сатире»; если бы они оказались на месте известных нам антрактов, это снизило бы художественный уровень оперы. С другой стороны, оба отвергнутых антракта вполне могут рассчитывать на концертную жизнь в качестве эффектных юмористических номеров. Возможно, переписанные версии антрактов предназначались в качестве относительно простых альтернатив для будущих постановок.

В примерах 1.42 и 1.43 воспроизведены фрагменты выполненных переписчиком копий обоих антрактов: начальное органное соло из антракта «Перед Казанским собором» и цитата «Боже, Царя храни» (в партии валторны) из антракта № 10а¹.

¹ Архив Д. Д. Шостаковича. Ф. 1. Р. 1. Ед. хр. 18 и 19. Отрывки воспроизводятся с любезного разрешения И. А. Шостакович.

«Японские» романсы

Одна из ярчайших особенностей «феномена Шостаковича» — умение почти моментально, без усилий, менять язык, манеру и жанр. Вскоре после завершения «Носа», в октябре 1928 года, он написал три романса для голоса с фортепиано на стихи из антологии «Японская лирика» в переводах А. Брандта (Санкт-Петербург, 1912)¹. Спустя три года, в конце 1931-го (то есть уже в период работы над оперой «Леди Макбет Мценского уезда»), цикл был продолжен еще одним романсом, два следующих появились в апреле[?] 1932 года², и тогда же все шесть пьес были оркестрованы. В окончательной версии цикл предназначен для тенора с симфоническим оркестром, снабжен 21-м номером опуса и посвящен Нине Васильевне Варзар, на которой Шостакович женился в мае 1932 года.

«Японские» романсы Шостаковича принадлежат к числу его самых нетипичных произведений уже хотя бы потому, что Шостакович предпочитал использовать тенор в комическом или гротескном амплуа (цикл «Из еврейской народной поэзии» и оратория «Песнь о лесах» — исключения, лишь подтверждающие правило). Весьма нетипичен для Шостаковича и выбор текстов. Для европейских художников «японское» всегда было синонимом эмоциональной сдержанности, утонченной философичности, акмеистической «благородной смеси рассудочности и мистики» и акмеистического же «ощущения мира как живого равновесия», а с более специальной музыкальной точки зрения — синонимом камерности, диатоники, небольших форм, спокойных темпов, негромкой динамики, чистых тембров. Излишне говорить, насколько далек этот комплекс качеств от того, что известно широкой публике об индивидуальности Шостаковича. Однако его романсы соч. 21, как ни странно, в полной мере соответствуют архетипу «европейской музыки о Японии».

¹ Отсюда же Стравинский почерпнул тексты своих Трех стихотворений для голоса и камерного ансамбля (1913).

² Сравнительно недавно выяснилось, что для четвертого романса был взят перевод стихотворения Рабиндраната Тагора; источники текстов последних двух частей цикла все еще не выявлены. См. [Копытова 2011], [Карачевская 2015].

Заголовки романсов: 1. «Любовь»; 2. «Перед самоубийством»; 3. «Нескромный взгляд»; 4. «В первый и в последний раз»; 5. «Безнадежная любовь»; 6. «Смерть». За исключением № 2 и № 6, все романсы проникнуты духом куртуазного эротизма, что также, казалось бы, чуждо хорошо известному нам Шостаковичу (впрочем, четыре с половиной десятилетия спустя этот утонченно-эротический элемент напомнит о себе в «Откуда такая нежность?» из цветаевского цикла соч. 143 и в «Утре» из Сюиты на стихи Микеланджело соч. 145). Картину дополняют такие необычные для Шостаковича моменты, как трактовка большого оркестра как расширенного камерного, избегание нюанса *forte* во всех номерах, кроме второго (только здесь композитор использует трубы и тромбоны, да и то преимущественно в звукоподражательной функции, как иллюстрацию к словам «гуси дикие кричат испуганно на озере»), экскурсы в сферу целотонового лада (в № 2 и 3). Неудивительно, что в начале 1930-х годов Шостакович воздержался от обнародования этого своего глубоко интимного опыта; впервые японские романсы прозвучали только в 1966 году.