

Глава 2

ДО И ПОСЛЕ ТРИДЦАТЬ ШЕСТОГО

Попытаемся обрисовать ситуацию, сложившуюся в советской музыке к началу тридцатых годов, и оценить позицию Шостаковича в этом контексте. Последний год НЭП, 1929-й, стал годом отставки А. Луначарского, кое-как сдерживавшего агрессивный напор «пролетарских» течений в культуре и искусстве, и, соответственно, годом радикального (хотя и кратковременного) перелома на идеологическом фронте в пользу РАПМ, РАПП и других родственных организаций. Официально верховенство РАПМ было оформлено на Первой всероссийской музыкальной конференции, состоявшейся в Ленинграде в июне 1929 года. Примерно тогда же были упразднены последние «непролетарские» периодические издания по музыке — журналы «Современная музыка» (орган АСМ), «Музыка и революция»; только орган Московской консерватории «Музыкальное образование» продержался до 1930 года. Главным специальным музыкальным изданием стал орган РАПМ «Пролетарский музыкант», выходивший с 1929-го до весны 1932 года; в 1930 году начал печататься популярный «тонкий» журнал «За пролетарскую музыку», также прекративший свое существование знаменательной весной 1932 года.

Кульминационными моментами торжества «пролетарской» линии стали два события: захват власти в Московской консерватории, которую в 1929 году возглавил Болеслав Шибышевский¹ (при нем консерватория была реорганизована в Высшую музыкальную школу имени Феликса Кона², учебные программы подверглись коренному

¹ Исторический интерес представляет его книга о Бетховене — поистине классический образец «пролетарского» догматизма в оценке явлений искусства и культуры прошлого [Шибышевский 1932]. Подобно многим активным большевикам своего поколения, Шибышевский стал жертвой ежовщины.

² Коммунист польского происхождения Феликс Кон был одним из активистов Коминтерна, в 1920-х годах редактировал «Красную звезду» «Рабочую газету» и журнал «Мурзилка», в 1930–1931 годах руководил сектором искусств Наркомпроса РСФСР.

пересмотру), и выход из АСМ группы ведущих композиторов во главе с Н. Мясковским. Летом 1931 года эта группа (в которую входили, среди прочих, В. Шебалин и Д. Кабалевский) реорганизовалась в «Новое творческое объединение», призванное дополнить основное, песенно-хоровое направление деятельности РАПМ созданием оперной и симфонической музыки¹. Таким образом, цвет композиторов-«попутчиков» перековался и сдался на милость победителям; те же, кто пытался так или иначе противостоять «пролетарскому» диктату (ведущий ленинградский профессор композиции В. Щербачев, еще недавно весьма благополучные Н. Рославец и А. Мосолов), подвергались более или менее серьезным гонениям. Эта по видимости окончательная победа на музыкальном фронте стала началом конца РАПМ, которую не могла не постигнуть обычная судьба штурмовых отрядов, приспособленных к существованию только в условиях непримиримой борьбы. Тем не менее до начала 1932 года эта ассоциация безыменских от музыки сохраняла завоеванные позиции.

Отношение Шостаковича к «пролетарскому» направлению в музыке было презрительным, о чем свидетельствуют, в частности, его письма к Шебалину². Между тем нельзя сказать, чтобы РАПМовская критика отвечала ему полной взаимностью. Правда, на страницах «Пролетарского музыканта» «Нос» неоднократно удостоивался отрицательных оценок³, а имя Шостаковича упоминалось в более или менее осуждающих контекстах. С другой стороны, в одной из установочных статей того же журнала Шостакович был назван одним из «передовых и активных попутчиков»⁴; «пролетарские» критики явно выделяли автора симфонии «Октябрю» из массы тех, кого они считали осколками прошлого, чуждыми истинно советскому направлению в музыке. По всей видимости,

¹ См. платформу Нового творческого объединения, опубликованную в журнале «Пролетарский музыкант», № 7 за 1931 год. Воспроизведена в книге [Власова 2010: 119–120].

² Показательно, в частности, письмо от 29 декабря 1931 года, где Шостакович называет эту компанию негодяями, неучами и демагогами [Власова 2010: 121]. См. также [Хентова 1996: 129].

³ Яркий в своем роде образец РАПМовского стиля: [Житомирский 1929]. Этот текст частично воспроизведен в [Шостакович 2016: 95–101].

⁴ [Аноним 1930: 3–4].

Шостакович завоевал расположение РАПМовцев своими выпадами против «нэпманской» музыки (то есть музыки легких, эстрадных жанров)¹. Можно предполагать, что дополнительные «очки» Шостаковичу принесло сотрудничество с близким РАПМовскому направлению и вместе с тем весьма популярным, не чуждавшимся экспериментов Ленинградским театром рабочей молодежи (ТРАМ), где он с 1929 года фактически заведовал музыкальной частью². Как бы то ни было, диктат РАПМ практически не повлиял на развитие профессиональной карьеры Шостаковича; это было связано, вероятно, не только с относительной слабостью влияния РАПМ в Ленинграде³, но и с тем, что активисты «пролетарского» течения все еще видели в молодом Шостаковиче потенциального союзника. Некоторые идеи, близкие РАПМовскому направлению, неожиданно «всплывут» в творчестве Шостаковича два с половиной десятилетия спустя, о чем будет сказано в соответствующем месте этой книги.

¹ См. его в высшей степени агрессивный ответ на анкету о «легком жанре», предложенную журналом «Пролетарский музыкант» целому ряду лиц, в том числе упомянутым Ф. Коцу и Б. Пшибышевскому, председателю уголовно-судебной коллегии Верховного суда СССР В. Антонову-Саратовскому, композитору Р. Глиэру, пианистам К. Игумнову, Г. Нейгаузу, Г. Когану, певцу А. Доливо. Излишне говорить, что все опрошенные отозвались о музыке легкого жанра (на языке того времени — «фокстротчине» и «цыганщине») резко отрицательно. Никто из них, однако, не предъявлял обвинений конкретным «виновникам». К сожалению, Шостакович оказался единственным, кто позволил себе прямо назвать деятельность авторов легкой музыки — «господ Хайтов, Мессманов, Липатовых и иже с ними» — вредительской [Анкета 1930: 25]. Зная, чем было чревато обвинение во вредительстве после так называемого Шахтинского дела и в преддверии процесса Промпартии, мы не можем оценить это высказывание иначе как крайне непродуманное, граничащее с политическим доносом.

² Шостакович написал музыку для следующих постановок ТРАМ: «Выстрел» (соч. 24, пьеса А. Безыменского, 1929), «Целина» (соч. 25, пьеса А. Горбенко и Н. Львова, 1930), «Правь, Британия!» (соч. 28, пьеса А. Пиотровского, 1931).

³ О том, что власть РАПМ распространялась главным образом на музыкальные учреждения Москвы, свидетельствует современник событий [Елагин 2002: 211]. Впрочем, своих «пролетарских» догматиков хватало и в других городах. В Ленинграде им удалось добиться изгнания из консерватории В. Щербачева, вынужденного на некоторое время перебраться в Тбилиси. Об особо зловонном отношении РАПМовцев к Щербачеву — автору апокалиптической Второй симфонии на слова Блока (1922–1926), композитору откровенно «старорежимному» — ярко свидетельствует статья-донос [Кильчевский 1932].

Балеты

Творческая деградация одних, достойный сожаления оппортунизм или вынужденное молчание других ведущих композиторов определили тот фон, на котором Шостаковичу суждено было совершить очередной творческий рывок. В конце лета 1929 года по предложению Дирекции ленинградских государственных театров он взялся сочинить для Академической оперы (ГАТОБ) балет на либретто Александра Ивановского (кинорежиссера, будущего постановщика популярной комедии «Антон Иванович сердится»), озаглавленное «Динамиада». Трехактный балет соч. 22, в окончательной версии получивший название «Золотой век», был завершён в начале следующего года (то есть непосредственно вслед за «Первомайской» симфонией). Премьера балета состоялась 26 октября 1930 года и прошла с успехом; вслед за ленинградской постановкой последовали премьеры в Киеве и Одессе. Вскоре, однако, спектакль «Золотой век» стал жертвой нападков прессы, обусловленных изменившейся идеологической конъюнктурой¹. В конце сезона 1930/1931, после девятнадцати представлений, «Золотой век» был снят с репертуара ГАТОБ². Между тем по заказу того же театра Шостакович оперативно (между поздней осенью 1930-го и началом 1931 года) написал второй трехактный балет, «Болт» (соч. 27, либретто Виктора Смирнова), судьба которого оказалась еще менее благополучной. Единственное представление «Болта» состоялось в апреле 1931 года, после чего этот балет тоже пришлось снять с репертуара из-за единодушно отрицательной реакции прессы³. Впрочем, музыке Шостаковича как к «Золотому веку», так и к «Болту» досталось меньше, чем либретто, хореографии и режиссуре⁴. Оркестровые сюиты

¹ См. в особенности [Бродерсен 1930].

² О приеме этого произведения его первыми исполнителями и критиками см. [Якубов 1996а]. Здесь же (с. 84–87) содержатся интересные соображения об интертекстуальной связи между «Золотым веком» и главным советским балетным «хитом» конца 1920-х годов — «Красным маком» Рейнгольда Глиэра, который, по мнению автора статьи, прямо пародируется в балете Шостаковича.

³ См. [Якубов 1996б: 261 и след.].

⁴ В постановке «Золотого века» участвовали Эммануил Каплан, Василий Вайнонен, Леонид Якобсон. «Болт» был поставлен Федором Лопуховым.

и отдельные танцы из обоих балетов даже приобрели относительную популярность (некоторые из них были включены в «Балетные сюиты», составленные Леоном Атовмьяном на рубеже 1940–1950-х годов, и в датированную тем же временем сюиту легких пьес для фортепиано «Танцы кукол»).

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

Судя по письмам Шостаковича той поры, адресованным доверенным людям¹, сам композитор относился к литературной основе своих балетов примерно так же, как к стихотворению Безыменского, которое в свое время было использовано им для заключительного хора Второй симфонии. О своей музыке к «Болту» он *post factum* также отозвался как о «г...е»² (его отношение к «Золотому веку» было не столь критическим³). Тем не менее Шостакович взялся за сочинение музыки по предложенным ему либретто со всей возможной добросовестностью, всячески стараясь дифференцировать «положительное» и «отрицательное» средствами музыкального языка. «Положительное», «подлинно-советское» выражается в обоих балетах главным образом

¹ Соответствующие цитаты приведены в обеих упомянутых здесь публикациях М. А. Якубова.

² См. письмо В. Я. Шебалину от 1931, процитированное в [Хентова 1996: 129]. Здесь же композитор добавляет, что «по сравнению с [ведущим РАПМовским композитором Александром] Давиденко это, конечно, бетховенская музыка».

³ Ср. письмо Шостаковича к режиссеру Николаю Смоличу от 30 октября 1930 года, процитированное в [Юдин 1983: 92].

бодрыми ритмами, усредненно-диатоническими интонациями, плотной, «синтетической» оркестровкой, иногда характерно русскими интонациями (в «Золотом веке» — между тем в «Болте», напротив, такие интонации использованы скорее в сатирическом антирелигиозном ключе), тогда как подозрительное и враждебное наделено более или менее изломанными ритмическими, гармоническими, мелодическими контурами и характеризуется преимущественно «аналитической» инструментовкой с обильным использованием крайних регистров, нестандартных приемов игры и сочетаний инструментов (в «Золотом веке» особенно заметен типично «буржуазный» инструмент саксофон)¹. Оба балета, в общем, свободны от «пустосмешества» того рода, которое Шостакович позволил себе в «Носе»². Репутация «идеологически наиболее советского» из всех действующих композиторов — особенно на сложившемся к тому времени музыкальном безрыбье — дорогого стоила, и у Шостаковича едва ли могли быть серьезные резоны для того, чтобы ею рисковать (независимо от того, что он в действительности думал о советской власти).

¹ Ср. заявление композитора, сделанное в связи с первым из балетов: «В основу музыки к балету “Золотой век” входят два элемента: музыка, относящаяся к современной западноевропейской буржуазной культуре, и музыка пролетарской культуры. Эта задача выполнена так: западноевропейские танцы носят характер нездоровой эротики, что столь характерно для современной буржуазной культуры, советские же танцы я считал необходимым насытить элементами здоровой физкультуры и спорта» [Шостакович 1931а: 4].

² Современные авторы, словно не допуская самой возможности добросовестного отношения к «социальному заказу», предусматривающему сочинение музыки к подобным сюжетам, склонны усматривать элементы сатиры и издевки даже в тех фрагментах музыки, которые принадлежат вроде бы «позитивной» образной сфере. Показательна следующая характеристика фрагментов такого рода в «Болте»: «Массовые сцены “положительных” пролетариев и бесчисленные танцы красноармейцев <...> Шостакович наделяет однообразно-примитивными характеристиками, пародийно-комический эффект образуется именно благодаря нескончаемым, нарочито однообразным повторениям музыки туповатой, но самодовольно громкой, а в заключительном Апофеозе — торжествующе наглой» [Якубов 1996б: 265]. Такая трактовка кажется анахроничной. Точнее было бы сказать, что в арсенале молодого Шостаковича еще не было достаточно эффективных средств для нетривиальной обрисовки «положительного» (в терминах советской пропаганды) начала, — что, вообще говоря, вполне понятно, имея в виду весь прошлый опыт композитора, его культурный генезис, обстоятельства формирования его артистической личности. Впрочем, в следующем же абзаце своей статьи М. А. Якубов отмечает, что никто из критиков первой постановки не усмотрел в «положительных» образах балета ничего пародийного.

Итак, при сочинении балетов «Золотой век» и «Болт» Шостаковичу не пришлось решать сложные творческие задачи. Все же едва ли стоит пренебрегать этими произведениями, усматривая в них всего лишь уступки конъюнктуре. Прежде всего нужно заметить, что балеты во многом различны. Музыка «Золотого века» свойственно более широкое симфоническое дыхание, ряд эпизодов в нем выполнен густыми штрихами, с обильным использованием полифонических приемов. Среди номеров, составляющих «Золотой век», наиболее популярны антракт между вторым и третьим актами — оркестровка модного американского фокстрота 'Tea for Two' (автор — Винсент Юманс, 1923), выполненная Шостаковичем на пари с дирижером Николаем Малько еще в 1928 году и включенная в «Золотой век» по совету дирижировавшего премьерой Александра Гаука¹, — и «Полька “Однажды в Женеве”» из третьего акта, впоследствии ставшая объектом многочисленных транскрипций (по исходному сценарию она представляла собой сатиру на Лигу Наций, в которую СССР, как известно, вошел только в 1934 году). Балет содержит целый ряд других, не менее примечательных номеров. Один из них — большое Адажио (танец Дивы) из первого акта, с соло саксофона; начавшись как достаточно стандартный балетный номер с налетом мюзик-холльного китча, оно постепенно преобразуется в музыку, полную неподдельного драматизма. Счастливая находка — маршеобразная тема «Разговора Директора выставки с Фашистом» из первого акта — пример 2.1. Немного времени спустя Шостакович воспроизвел ее в «Болте» (интермедия «Вредители» из первого акта), а значительно позже — в оперетте «Москва, Черемушки», при обрисовке малосимпатичного женского персонажа. Своеобразно не имеющее заметных прецедентов в балетной музыке, необычайно развитое быстрое фугато в сцене «Буржуазия в панике» из третьего акта. Но особенно интересны номера, построенные на «эффekte Четвертой Малера». Прежде всего это, конечно, финал первого акта, озаглавленный «Фокстрот... Фокстрот... Фокстрот...». Элегантно стилизованный фокстрот постепенно разрастается в грандиозную полифоническую картину; на подходе к кульминации в нее вплетается мотив, взятый из сочиненного еще в 1929 году финального номера для МАЛЕГОТовской постановки оперы юного (и вскоре исчезнувшего с культурного

¹ [Гаук 1975: 125], [Якубов 2018: 258].

горизонта) немецкого композитора Эрвина Дресселя «Бедный Колумб», — там этот мотив служил в качестве музыкального портрета янки. В исходном варианте — пример 2.2 — мотив скорее легковесен; позднее он будет использован в музыке к спектаклю Ленинградского мюзик-холла «Условно убитый» (1931) для характеристики архангела Гавриила, а в 1933 году — в финале Первого фортепианного концерта. В «Фокстроте...» тот же мотив вводится сперва в басах, затем передается верхним пластам полифонической фактуры и звучит отнюдь не легковесно; волна *crescendo* внезапно обрывается в момент наивысшего возбуждения. Сходный «эффект Четвертой Малера», в несколько меньших масштабах, достигнут в «Танце западной комсомолки и четырех спортсменов» из второго и «Канкане» из третьего акта. Вероятно, только из-за исполнительских сложностей или ввиду какого-то странного недосмотра эти три эпизода все еще не стали мировыми оркестровыми «шлягерами».

Andante
244

245

Пример 2.1 — «Золотой век», акт 1,
«Разговора Директора выставки с Фашистом»

Tr-be
in B

Tr-be
in B

Пример 2.2 — Финал к опере Э. Дресселя «Бедный Колумб»

В «Болте», построенном преимущественно по дивертисментному принципу, внимания заслуживают прежде всего некоторые отрывки юмористического (по исходному замыслу — сатирического) характера; ныне, когда их «обличительное» содержание утратило актуальность, они воспринимаются как полные жизни, обаятельные оркестровые миниатюры. Таковы, в частности, изображающая «вредителей» интермедия и «Танец Бюрократа» из первого акта, танец отрицательного героя по фамилии Козелков и его же пантомима из второго акта, ныне известная всему миру как «Вальс-шутка» (именно под этим названием она вошла в фортепианную сюиту «Танцы кукол»), и номер «Соглашатель» из третьего акта.

«Леди Макбет Мценского уезда»

Радикальная критическая смена вех по отношению к «Болту» и «Золотому веку» застала Шостаковича в разгар работы над очередным крупным произведением для музыкального театра — оперой «Леди Макбет Мценского уезда». Раздраженный неудачной сценической судьбой своих балетных детищ, а также некоторых театральных постановок со своей музыкой, Шостакович осенью 1931 года выступил в печати с вызывающе полемической статьей, в которой констатировал «импотентность» музыкальных театров и обязался отныне работать главным образом в области «чистой», не прикладной музыки¹; впрочем, декларированная в этом тексте решимость на ближайшие пять лет порвать все связи с театром и кино не помешала Шостаковичу тогда же создать одну из своих лучших прикладных партитур — музыку к знаменитому своей экстравагантностью спектаклю «Гамлет» в режиссуре Николая Акимова (соч. 32)²; спустя немного времени после «Гамлета» была сочинена музыка к фильму Фридриха Эрмлера

¹ [Шостакович 1931б: 6]. С некоторыми сокращениями текст статьи воспроизведен в [Мейер 1998: 138–140]. Здесь же он охарактеризован как «путаный и хаотичный».

² Премьера этой постановки состоялась 19 мая 1932 года в московском Театре имени Вахтангова. История создания музыки Шостаковича к акимовскому «Гамлету», типология музыкального материала, взаимосвязь режиссерской и композиторской концепций подробно разобраны в [Assay 2017]. О первом «Гамлете» Шостаковича см. также [Зинькевич 1971], [Богданова 1975], [Зинькевич 2007а].

и Сергея Юткевича «Встречный» (соч. 33), включающая знаменитую «Песню о встречном».

Статья вызвала резко негативные отклики¹, авторы которых упрекали композитора в вольном или невольном переходе на позиции буржуазного формализма и загнивающего западничества, в непонимании истинных задач советской музыки, в отходе от пролетариата, в индивидуализме и других аналогичных грехах. Шостаковичу едва ли не впервые довелось выслушать столь серьезные политические обвинения со стороны коллег, формально не принадлежавших к РАПМовскому кругу. Возможно, этот весьма нежелательный удар по его идеологической репутации повлиял на концепцию оперы, сочинением которой он был занят уже второй год.

Опера «Леди Макбет Мценского уезда» по одноименной новелле Николая Лескова (1865), соч. 29, создавалась с 1930-го по 1932-й. Либреттистами были сам Шостакович и Александр Прейс, один из соавторов либретто «Носа». «Леди Макбет» стала второй советской оперой на сюжет из Лескова; первая — «Тупейный художник» Ивана Шишова (1888–1947) на либретто Михаила Чуйко — шла в Москве в 1929 году².

Подобно «Носу», «Леди Макбет» стала жертвой поверхностных интерпретаций, основанных на высказываниях самого Шостаковича. Даже в серьезной специальной литературе, как правило, без особых возражений принимается известное авторское определение оперы как «трагедии-сатиры» и авторская же характеристика героини как незаурядной женщины, жертвы средневекового жизненного уклада, «луча света в темном царстве», чуть ли не «Джульетты» или «Дездемоны Мценского уезда», возбуждающей «не страх, а сожаление, жалость и симпатию»³. Слова композитора, однако, не следует принимать всерьез. Оценивая свою героиню подобным гиперболизированным образом, Шостакович решал вполне прагматическую задачу: оправдать выбор темы перед лицом идеологических служб

¹ [Янковский 1931]. В этом же выпуске журнала «Рабочий и театр» (№ 32–33 за 1931 год) см. материал: Говорят композиторы (А. Гладковский, А. Цурмилен, Н. Аренков, А. Пейсин).

² Судя по либретто оперы Шишова, опубликованному в том же году, его оперу объединяет с произведением Шостаковича сильный, в духе времени, акцент на социально-разоблачительных моментах.

³ [Шостакович 1934а: 7–8].

режима. Как известно, поначалу ему это удалось. Вскоре после премьеры «Леди Макбет Мценского уезда» была всенародно объявлена «победой [советского] музыкального театра»¹. Некоторые комментаторы оценили оперу как величайший шаг в направлении социалистического реализма в музыке². Последующие события — печально знаменитая статья «Сумбур вместо музыки» и фактический запрет «Леди Макбет» до ее возобновления в начале 1960-х в новой редакции — на долгие годы предопределили отношение к опере отечественных, а во многом и западных интеллектуалов. Произведение Шостаковича трактовалось как трагический символ противостояния художника репрессивному режиму; никто из писавших о нем не ставил под сомнение чистоту и благородство авторских намерений и помыслов, а многие вдобавок усматривали в опере более или менее завуалированный протест против насилия, учиненного Сталиным над Россией³. Тем более сильное впечатление на этом фоне произвела авторитетная (поскольку принадлежащая Ричарду Тарускину, известному специалисту по русской музыке) оценка оперы как произведения «в высшей степени антигуманного», насыщенного духом классовой ненависти и продиктованного «социальным заказом» эпохи раскулачивания⁴.

Впрочем, оценка Тарускина едва ли может относиться к первой половине оперы, где «антигуманность» не столько продиктована

¹ Именно так озаглавлена подборка мнений о «Леди Макбет Мценского уезда», напечатанная в одном из февральских номеров газеты «Известия» 1934 года.

² См. хотя бы [Фере 1934: 38].

³ Стоит процитировать хотя бы следующий пассаж, принадлежащий перу известного литературного критика и философа: «Как спуталась душа и все понятия от соблазна фабричного блатного Сергея: повел за собой ее, бабу Россию — “руководитель!” — на легкую жизнь! Ему-то ничего, призраку, бесу, мороку, а ей, настоящей, — грех и совесть, и погибель, и самоказнь...» [Гачев 1989: 35], воспроизведено в [Шостакович 2016: 695]. Здесь желаемое, во имя подтверждения предвзятой, искусственной «гипотезы» (или же просто ради красного словца), выдается за действительное: совершенно ясно, что именно Катерина является единственной движущей силой драмы, тогда как Сергей (до третьего акта включительно) — лишь пассивное орудие в ее руках. Едва ли есть необходимость всерьез полемизировать с популярными в последнее время домыслами, будто каторжный этап в четвертом акте оперы — это метафора сталинских лагерей, что в лице полицейских во главе с исправником изображены представители современного Шостаковичу репрессивного аппарата и т. п.

⁴ [Taruskin 1989].

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

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

В начале этого периода Шостакович имел все основания чувствовать и вести себя относительно свободно и независимо, ибо его репутация как «идеологически наиболее советского» из композиторов казалась достаточно прочной, а отношение «пролетарской» критики к нему было менее непримиримым, чем ко многим его вполне умеренным коллегам. В 1931–1932 годах Шостакович испытал настоящий взрыв увлечения Малером — вероятно, под прямым влиянием Соллертинского, чья брошюра о Малере¹ в то время готовилась к печати. Признаки этого увлечения ощутимы на многих страницах второй половины оперы, иногда проявляясь в форме почти прямых цитат; особенно характерен эпизод *Fis-dur* в середине 5-й картины (после ц. 315), инструментованный для струнных и арфы и живо

¹ [Соллертинский 1932].

Пример 2.3 — «Леди Макбет Мценского уезда», акт 2, картина 5

напоминающий знаменитое *Adagietto* из Пятой симфонии Малера — пример 2.3¹. Возможно, относительной умеренностью своего языка вторая половина оперы — точнее говоря, ее последние пять картин (по продолжительности звучания они в сумме практически равны первым четырем²) — отчасти обязана воздействию Малера.

В период работы над вторым актом, в декабре 1931 года, Шостакович дал первое в своей жизни интервью зарубежному корреспонденту —

¹ О реминисценциях «Песни о земле» в последнем акте оперы см. [Редепеннинг 1994: 165].

² В записи первой редакции оперы под управлением Чон Мён Хуна (Myung Whun Chung) (фирма DGG, 1993) первые четыре картины длятся без малого 73 минуты, тогда как последние пять — 76 с половиной минут. Еще 6 минут 40 секунд занимает антракт («пассакалья») между 4-й и 5-й картинами.

Розе Ли из газеты «Нью-Йорк таймс» (опубликовано 20 декабря). Комментируя высказывания Шостаковича, журналистка выразила убежденность в том, что «этому бледному юноше с трепещущими губами и руками и манерами робкого школяра уготовано место придворного композитора [в оригинале *composer-laureate*, по аналогии с «поэтом-лауреатом» — придворным поэтом в Великобритании — Л.А.] советского государства»¹. Дальнейшая жизнь Шостаковича предстает серией подтверждений и опровержений этого предсказания нью-йоркской журналистки.

Когда Шостакович работал над третьим актом оперы, было опубликовано знаменитое партийное постановление от 23 апреля 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций», обозначившее радикальный поворот в идеологической политике советского государства. Напомним, что этот документ положил конец господству «пролетарских» течений в литературе и искусстве и постулировал необходимость создания централизованных творческих союзов. Немного времени спустя было обнародовано положение о «социалистическом реализме» (искусстве, «социалистическом по содержанию и национальном по форме») как творческом методе любого подлинно советского художника². Претендентам на ведущие роли в складывавшемся художественном истеблишменте был, наконец, «спущен» долгожданный — пусть пока еще не совсем определенный — идеологический и эстетический ориентир. Если говорить о музыке, то новая конъюнктура включала по меньшей мере два принципиально важных момента. Первый из них заключался в решительной реабилитации народной песни («пролетарское» направление в музыке отвергало ее как идеологически неприемлемую и соблазнительную заразу³), тогда как второй — в том, что несколько позднее было названо «шекспи-

¹ Цит. по [Roseberry 1982: 79].

² Считается, что впервые термин «социалистический реализм» появился в редакционной статье «Литературной газеты» от 23 мая 1932 года.

³ Ср.: «Художественные качества этой песни очень велики, но нужно все же видеть полное ее несоответствие сознанию современного рабочего, да и не только рабочего, но и современного крестьянина-коллективиста, колхозника» [Лебединский 1930: 9]. Ясно, что с определенного момента такое пренебрежение народной песней не могло быть больше терпимо, поскольку вступало в открытое противоречие с очередным поворотом политики партии по отношению к крестьянству.

ризацией» музыки¹ (во времена РАПМ, как мы помним, в ходу был иной лозунг — «одемянивание» музыки).

Строго говоря, мы ничего не знаем и не можем знать о том, действительно ли Шостакович, сочиняя третий и четвертый акты своей оперы, сообразовывал их стилистику с теми движениями, которые в то время происходили на идеологическом фронте. Как бы то ни было, музыкально-театральная концепция этих двух актов отвечает обоим отмеченным требованиям. Гибель героини подана, несомненно, в «шекспиризирующем» духе, на высоком градусе патетики, с оттенком героической жертвенности и на фоне народной стихии, лучшая часть которой настроена по отношению к героине сочувственно (нет нужды говорить, что на последних страницах повести Лескова господствует совершенно иная тональность). Элемент «шекспиризации» — по меньшей мере на том уровне восприятия, который, насколько можно догадываться, был доступен тогдашнему идеологическому начальству, — присутствует и в самом термине «трагедия-сатира» (ниже мы убедимся, что этот придуманный Шостаковичем терминологический гибрид приложим главным образом именно ко второй половине оперы). Народные сцены последнего акта предоставили Шостаковичу отличную возможность продемонстрировать свое безусловно позитивное отношение к народно-песенному началу. Нужно заметить, что в первых трех актах оперы стилизованные элементы народной песни — в отличие от элементов городского романа — не играют большой роли. Они служат одним из штрихов характеристики героини как женщины из простонародья — например, в конце монолога Катерины из первого акта (после ц. 12) или в ее «песенке» «Светит ли солнце или гроза бушует...» (после ц. 17). В обоих случаях созданию фольклорного колорита способствуют элементы фригийского лада, который отныне займет в системе музыкального языка Шостаковича привилегированное место. Умеренно выраженные элементы стилизации под фольклор есть и в пьяной песне задрипанного мужика (акт 3, картина 6), где они, впрочем, помещены в «сатирический» контекст. Иное дело — монологи старого каторжника и хоры каторжников из четвертого акта, стилизованные под протяжную русскую песню в жалостливых

¹ См. первую же установочную статью о социалистическом реализме в музыке: [Городинский 1933].

«некрасовских» дактилях и хорях с дактилическими рифмами. Эти сцены (где также существенная роль отведена элементам фригийского лада) представляют собой едва ли не первый в творчестве Шостаковича опыт сближения с «кучкистско-народнической» линией в русской культуре XIX века — линией, абсолютно чуждой духу лесковской прозы, но зато включенной советской пропагандой в парадигму «передового» культурного наследия.

Поскольку Лесков — не самый подходящий материал для соцреалистической конъюнктуры, по мере приближения к концу оперы либреттисты позволяли себе все более активно вмешиваться в исходный сюжет¹. Хотя содержание «Леди Макбет Мценского уезда» Шостаковича — Прейса хорошо известно, напомним его здесь в нескольких словах, дабы избавить читателя от необходимости обращаться за деталями к другим источникам.

Действие оперы происходит в провинциальном русском городе около 1865 года.

АКТ 1

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

¹ Мы не располагаем точными сведениями о распределении авторства между обоими либреттистами (хотя можно предполагать, что рифмованные тексты были сочинены Прейсом), равно как и о том, насколько существенным изменениям подвергался первоначальный набросок либретто (готовый уже к осени 1930 года) по мере сочинения оперы. Нет оснований сомневаться, что процесс доработки либретто продолжался до самого конца работы над произведением. Вполне в духе времени Шостакович *post factum* обосновал свое обращение с лесковским сюжетом в следующих словах: «Лесков, как яркий представитель дореволюционной литературы, не мог дать правильного толкования событиям, которые развертываются в его повести. Поэтому роль моя, как советского композитора, заключалась в том, чтобы <...> дать объяснение развертывающимся в ней событиям с нашей, советской точки зрения» [Шостакович 1934б: 11].

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

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

АКТ 2

КАРТИНА 4. Действие происходит через неделю после событий первого акта. Ночь перед рассветом. Мучимый бессонницей, Борис Тимофеевич бродит по двору своего дома. Зрелище освещенных окон Катериной спальни разжигает в нем воспоминания о бурно проведенной молодости. Он даже подумывает о том, не заменить ли слабосильного сына на супружеском ложе. Внезапно он замечает в окне силуэты прощающихся друг с другом Катерины и Сергея. Сергей спускается из окна по водосточной трубе. Борис Тимофеевич ловит его, созывает работников и слуг и в их присутствии порет Сергея розгами, а затем приказывает запереть его в кладовой. Катерина пытается защитить любовника. Борис Тимофеевич посылает дворника на мельницу сообщить сыну о случившемся. Отведя душу на Сергее, проголодавшийся Борис Тимофеевич велит Катерине накормить его завтраком. Катерина подсыпает в жареные грибы крысиного яду и скармливает их свекру. У агонизирующего Бориса Тимофеевича она отнимает ключи от кладовой, в которую заточен Сергей. Перед смертью Борис Тимофеевич успевае позвать священника. Над смертным одром свекра Катерина заходится ритуальным плачем; священник читает отходную.

КАРТИНА 5. Судя по содержанию диалога, действие происходит спустя несколько дней (или недель?) после похорон Бориса Тимофеевича. Катерина и Сергей в постели. Катерина ластится к спящему Сергею. Проснувшись, Сергей заговаривает о скором конце их любви, который неминуемо наступит с возвращением Зиновия Борисовича. Катерина обещает Сергею сделать его своим законным мужем. «Как же это ты сделаешь? — Не твоя забота. Твое дело целовать меня крепко». Сергей снова засыпает; пока он спит, Катерине является призрак Бориса Тимофеевича. Среди ночи, бесшумно, появляется Зиновий Борисович. Сергей успевае спрятаться.

Зиновий Борисович замечает, что постель приготовлена на двоих, затем видит пояс Сергея. Сергей выходит из укрытия; любовники убивают не успевшего опомниться мужа и прячут его труп в погреб.

АКТ 3

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

КАРТИНА 7. Полицейский участок. Квартальный и городовые изнывают от безделья, думая только о том, «где бы, как бы пожить-ся». Квартальный возмущается Катериной, которая не пригласила его на свадьбу. Городовой приводит арестованного учителя-нигилиста; полицейские грубо насмеяются над ним. Прибывший задрипанный мужичок сообщает о своей находке. Полицейские во главе с квартальным, почуяв «поживу», отправляются арестовывать преступную пару.

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

АКТ 4

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

Либретто следует Лескову главным образом в том, что касается имен основных персонажей, общей обстановки действия, обстоятельств, при которых были убиты Борис Тимофеевич и Зиновий Борисович¹ и погибла сама Катерина. С другой стороны, по срав-

¹ Третье из преступлений, совершенных лесковской героиней, — умерщвление малолетнего племянника Зиновия Борисовича, — было исключено из либретто как акт «особенно злостный и неоправданный» [Шостакович 1933б].

нению с повестью Лескова многое в либретто целенаправленно изменено¹. С легкой руки самого композитора принято считать, что вмешательства в лесковский сюжет были вызваны необходимостью подчеркнуть положительные черты облика Катерины и дополнительно оттенить гнусность и затхлость купеческой среды — иначе говоря, необходимостью преобразовать лесковский очерк нравов в «трагедию-сатиру».

В первых четырех сценах «Леди Макбет Мценского уезда» элемент социально окрашенной «трагедии-сатиры» если и выражен, то весьма слабо. Эти сцены выдержаны скорее в духе кровавой и одновременно пропитанной «пустосмешеством» раблезианской драмы с инкарнацией гиперсексуальной и всесокрушающей «вечной женственности» — своеобразным русским эквивалентом не столько Леди Макбет, сколько Лулу², — в качестве центрального персонажа. В последующих же сценах на передний план вышли как раз «трагический» и «сатирический» элементы, что привело к снижению художественного уровня. Перерождение исходного замысла в «трагедию-сатиру» обернулось музыкально и драматургически слабыми и неубедительными решениями, сюжетными натяжками, просто нелепостями. Трудно иначе охарактеризовать такой сюжетный ход, как свадьба Катерины и Сергея при «живом» — формально — муже³; трудно также понять, почему преступные любовники распорядились трупом Зиновия Борисовича настолько неаккуратно, что какой-то задрипанный мужичок смог

¹ Соотношение между текстами Лескова и Шостаковича — Прейса детально проанализировано в [Шахов 2000]; статья воспроизведена в [Шостакович 2016: 123–171].

² Среди персонажей русской литературы героине первой половины оперы родственна, пожалуй, Аксинья из повести Чехова «В овраге». Что касается аналогий между «Леди Макбет Мценского уезда» и второй оперой Берга (которой Шостакович, естественно, в 1930–1932 годах не мог знать), то они возможны и по некоторым другим параметрам. Так, Борис Тимофеевич отдаленно ассоциируется с доктором Шёном-старшим, слабохарактерный Зиновий Борисович — с доктором Шёном-младшим, Сергей — с Маркизом.

³ Многоопытный Владимир Немирович-Данченко, осуществивший в 1934 году московскую постановку оперы, попытался сгладить неестественность этого сюжетного хода. В его редакции либретто учитель-нигилист отсутствует, а вместо него в полицейский участок является «консисторский чиновник», который зачитывает «приказ от архиерея»: «Без вести сгинувший муж как бы в бозе почил в царстве небес, а супруга Катерина Измайлова на новый брак, яко вдовая, благословляется!». См. [Шостакович 1934б: 36].

обнаружить его, просто сбив замок с амбарной двери¹. «Похвальное обыкновение налегать на тех», кто с 1917 года утратил возможность «кусаться», проявилось в шаржированных фигурах животно пьяных гостей во главе со священником на купеческой свадьбе, а также учителя с нигилистическими взглядами, представляющего еще один отверженный класс — либеральную интеллигенцию (арест этого учителя — еще одна нелепость, не имеющая, откровенно говоря, никакого драматургического смысла). Сергей — в первой половине оперы не лишенный раблезианского обаяния самец-победитель (что вполне согласуется с лесковским видением этого образа) — по ходу действия превращается в примитивную карикатуру на выдуманный советской пропагандой типаж «мещанина»². Кроме того, между 1932 годом (когда опера была завершена) и 1935 годом (когда был издан клави́р) либреттисты внесли изменения в уже готовый материал, пытаясь хотя бы отчасти нейтрализовать «нонконформистские» моменты первой половины. Спустя почти три десятилетия, создавая новую редакцию своего многострадального детища, Шостакович пожертвовал последним из того, чем еще можно было пожертвовать, в пользу концепции «трагедии-сатиры».

В нашей стране опера до недавнего времени была известна главным образом по окончательной авторской редакции 1955–1963 годов, впервые опубликованной в 1965 году как соч. 29/114 (под заглавием «Катерина Измайлова») и воспроизведенной в советском издании Собрания сочинений³ (в переделке и адаптации либретто на этом этапе активно участвовал друг и личный секретарь Шостаковича Исаак Гликман⁴). В советском музыкознании принималось как нечто само собой разумеющееся, что эта версия превосходит по сте-

¹ Ср. у Лескова: «Сергей снес Зиновия Борисыча в погребок, устроенный в подполье той же каменной кладовой, куда еще так недавно запирали самого его, Сергея, покойный Борис Тимофеевич. <...> Через два дня у Сергея на руках явились большие мозоли от лома и тяжелого заступа; зато уж Зиновий Борисыч в своем погребеке был так хорошо прибран, что без помощи его вдовы или ее любовника не отыскать бы его никому до общего воскресения».

² Комментируя свое видение образа Сергея, композитор не преминул в очередной раз подчеркнуть классовый момент: «Сквозь его благообразную <...> наружность должен выпирать будущий кулак» [Шостакович 1934а: 8].

³ Тома 20–21 (партитура) и 22 (клавир), 1985.

⁴ См. об этом [Шостакович — Гликман 1993: 109 и след].

пени зрелости и художественной убедительности редакцию, осуществленную непосредственно после ленинградской и московской премьер 1934 года и в 1935 году опубликованную издательствами Universal Edition и Музгиз в виде клавира под двойным заглавием «Леди Макбет Мценского уезда — Катерина Измайлова». Ей предшествовала первоначальная редакция 1932 года, отличающаяся от текста, опубликованного в 1935 году, немногими, но красноречивыми деталями. В советское время эта редакция не публиковалась; извлеченная из забвения Мстиславом Ростроповичем, в 1979 году она вышла в гамбургском издательстве Hans Sikorski¹. Для краткости будем называть эти редакции «Версией-1» (1932), «Версией-2» (1934, опубл. 1935) и «Версией-3» (1955–1963, опубл. 1965). Отметим наиболее существенные различия между версиями².

АКТ 1. КАРТИНА 1. В ранних версиях место действия этой картины — спальня Катерины (исходная ремарка: «Катерина лежит на постели и зевает»). В Версии-3 действие перенесено в сад измайловского дома. Первые слова героини в ранних версиях: «Ах, не спится больше. Попробую...». В Версии-3 они заменены на: «Ах, тоска какая! Хоть вешайся». В ранних версиях (после ц. 12) монолог Катерины содержит следующие слова: «Муравей таскает соломинку, корова дает молоко, батраки крупчатку ссыпают»³. В Версии-3 они заменены на: «Воздух на дворе весенний. Природа кругом расцвела. Всех людей весна оживила». Уже по этим деталям видна тенденция придать Катерине Версии-3 характер рефлексирующий, даже поэтический. Вдобавок из ее партии в Версии-3 исключены некоторые высокие, иногда почти визгливые ноты, сообщавшие героине ранних версий некоторую истеричность.

¹ На этом издании основана упомянутая выше студийная запись оперы под управлением Чон Мён Хуна. Еще раньше, в 1978 году, студийную запись первоначальной редакции (с незначительными контаминациями из более поздних версий) осуществил на фирме ЕМІ Мстислав Ростропович.

² Различные версии либретто подробнейшим образом сравниваются в работе [Димитрин 1997]. Здесь же предложена «контаминальное» либретто, в которой автор работы объединил лучшие, на его взгляд, фрагменты всех прежних версий, а ряд отрывков дал в собственной редакции. Несколько менее детализированный сравнительный анализ различных версий оперы см. в статье [Faу 1995].

³ Последняя часть этого перечисления — прямая цитата из Главы 1 повести Лескова.

В начальном монологе Катерины (после ц. 9) сделана еще одна многозначительная замена. Ранние версии: «А теперь... тоска, хоть вешайся». Версия-3: «А теперь... не жизнь, а каторга». Таким образом, в уста Катерины Версии-3 вкладывается нечто вроде смутного прощательства о своей судьбе.

В следующем затем коротком диалоге Катерины и Бориса Тимофеевича на упрек последнего в бездетности Катерина Версии-1 отвечает (после ц. 20): «Не моя вина, не моя вина! <...> Не может Зиновий Борисович положить в нутро мое ребеночка». В Версии-2 и Версии-3 здесь же фигурирует: «Я сама грущу, я сама грущу. <...> Самой веселее мне было бы, если бы родился ребеночек!». Текст Версии-1 в этом месте не только более колоритен, но и более информативен, поскольку позволяет уяснить причину нимфоманиакальных наклонностей героини. В Версии-3 музыкальное оформление этих фраз Катерины также изменено; здесь, по сравнению с исходной версией, они звучат в среднем, не столь истеричном регистре.

После реплики Катерины а parte: «Сам ты крыса! Тебе бы отравы этой», в Версии-3 выпущен оркестровый отыгрыш — кусок медленной и мрачной музыки объемом в 22 такта, занимающий в ранних версиях промежуток между ц. 32 и 35.

В ц. 48 ранних версий (момент прощания Зиновия Борисовича и Катерины) присутствует занятный штрих, гротескно характеризующий безвольного мужа купчихи: «Прощай, Катерина! (Отцу) Скажи, чтоб слушалась меня». В Версии-3 на том же месте (ц. 45) фигурирует чисто формальное: «Прощай, Катерина! Смотри, меня не забывай».

Ниже (ц. 52) Борис Тимофеевич Версии-1 говорит сыну о Катерине: «Как бы ее, того... кто-нибудь... да не того...». В Версии-2 эти слова почему-то изменены на: «Как бы ее кто-нибудь не оболстил» (ничего себе словечко в устах провинциального русского купца середины XIX века!). В Версии-3 (ц. 49) восстановлен первоначальный вариант. Это одно из немногих мест, где текст Версии-3, по сравнению с текстом Версии-2, выглядит предпочтительнее.

Для Версии-3 Шостакович сочинил новый, быстрый антракт между 1-й и 2-й картинами (*Allegretto*; в тематизме этого фрагмента слышны реминисценции Бурлески из Первого скрипичного концерта, законченного в 1948 году). Антракт в ранних версиях — медленный (*Largo*) и, пожалуй, более подходящий к драматургической ситуации: тематически он связан с топосом неутоленного Катеринино сладострастия.

страстия и за два такта до ц. 66 включает однократное экспрессивное вторжение «ритма угрозы» (о тематизме оперы см. ниже), тогда как быстрый антракт Версии-3 представляет собой не более чем вставной, хотя и по-своему эффектный оркестровый номер.

КАРТИНА 2. В Версии-2 эпизод издевательства работников над Аксиньей изобилует вульгаризмами типа «пошарь, шарь», «паршивый черт», «сволочь» (на протяжении эпизода это слово встречается четыре раза), «из такой ножки делают котлеты», «а рожа в прыщах» и т. д. Текст Версии-1 еще грубее («вот так вымя, ну и вымя»; в Версии-2 «вымя» заменено на «ручку»). В Версии-3 все вульгаризмы смягчены, причем не самым удачным образом (например: «Ах ты сволочь, я вся в синяках» превратилось в: «Ай, бесстыжий, не стыдно тебе?»). Непосредственно за этим эпизодом следует большой монолог Катерины, обращенный к провинившимся мужикам («Много вы, мужики, о себе возмечтали» и т. д.). Текст монолога слабо согласуется с духом первой половины оперы, поскольку целиком состоит из нравоучений; неудивительно, что в Версию-3 он вошел практически неизменным.

Антракту между 2-й и 3-й картинами в ранних версиях предписан темп $\text{♩}=132$, в Версии-3 — $\text{♩}=126$. Это один из многих случаев подобного рода, ибо в поздней версии темпы, как правило, несколько замедлены по сравнению с ранними; в данном оркестровом номере более скорый темп, пожалуй, лучше соответствует неистовому характеру музыки.

КАРТИНА 3. Существенную и весьма показательную эволюцию претерпел словесный текст «программного» ариозо Катерины в начале этой картины. Он известен даже не в трех, а в четырех разных вариантах — при том, что музыка везде одна и та же. Самый ранний из них не вошел в Версию-1 оперы; он фигурирует в экземпляре партитуры, хранящемся в Российском национальном музее музыки (бывшем Музее музыкальной культуры имени Глинки¹):

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

¹ Цит. по [Димитрин 1997: 36].

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

Текст Версии-1, по сравнению с исходным, смягчен в некоторых деталях. Но основное содержание монолога оставлено без изменений:

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

В варианте, вошедшем в Версию-2, словесный текст монолога предстает в радикально «деэротизированном» виде. От сочного словаря и довольно изобретательных параллелизмов и анафор двух предыдущих вариантов здесь практически ничего не остается; на смену им приходят пустые тавтологии. Похоже, при пересочинении текста либреттисты вдохновлялись арией Недды из «Паяцев»¹:

¹ Отмечено в [Димитрин 1997: 37].

Я в окошко однажды увидела:
есть под крышею гнездышко;
к нему подлетали две птички —
голубка и голубь мчались к нему.
Теперь я часто гляжу на них,
часто плачу, глядя, от зависти;
как я голубке завидую,
нет у меня, ах, нет голубка.
Ах, нет, нет у меня свободы.
Ах! я не могу летать,
и нет у меня голубка дорогого и милого,
Милого нету у меня.
Проходят мои дни безрадостные,
промелькнет моя жизнь без улыбки.
Совсем, совсем не будет любви.

Вконец дистиллированная Версия-3 — очередной шаг от живого, образного языка в сторону унылых сентенций, совершенно неуместных в устах женщины из народа (каковой, по меньшей мере в теории, должна выглядеть Катерина):

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

Особенно значительным изменениям в Версии-3 подверглась вторая половина картины — диалог Катерины с проникшим в ее спальню Сергеем и сцена грехопадения героини. В ранних версиях Катерина

провокационно заявляет Сергею: «Хоть бы ребеночек родился» (перед ц. 166); в Версии-3 на этом же месте — по-комсомольски невинное: «Если б могла читать я книги» (перед ц. 170)¹. Соответственно различаются ответные реплики Сергея. Ранние версии: «Да ведь и ребеночек, позвольте мне вам доложить, тоже ведь от чего-нибудь бывает, а не сам по себе». Версия-3: «Книги иногда дают нам бездну пищи для ума и сердца. Но разве может чтение дать то счастье, что дает нам любовь?» (между ц. 170 и 172; обратим внимание, что первая часть этой реплики отсылает к диалогу Онегина и Татьяны из первого акта оперы Чайковского). Без комментариев ясно, какая из версий более достоверна, убедительна, лучше вписывается в общий рисунок драмы².

В Версии-1 грехопадение Катерины происходит прямо на сцене и сопровождается бойким оркестровым галопом, образующим своего рода арку со столь же бойким антрактом, предшествовавшим данной картине; тем самым картина в целом обретает подлинно симфоническую законченность. В Версии-2 этот оркестровый отрывок сильно урезан, а в Версии-3 купирован полностью. Уже из Версии-2 исключены сменяющие оркестровую кульминацию *glissandi* тромбонов, которые самым откровенным образом иллюстрируют то, что на языке физиологии именуется посткоитальным спадом возбуждения. После нью-йоркской премьеры оперы в феврале 1935 года американская критика окрестила этот озорной эффект «порнофонией»³. Пуритане обоих полушарий были шокированы. Сам Шостакович несколько уклончиво высказался об этом эпизоде в своем позднем интервью: «[В новой редакции оперы] я отказался от многих инструментальных эффектов, в частности от некоторых глассандо тромбонов. Они раздражали меня, как неуместные и уводящие от основной идеи оперы»⁴.

Вновь обретя дар речи, Катерина ранних версий произносит: «Уйди ты, ради Бога, я мужняя жена», на что Сергей отвеча-

¹ В редакции Немировича-Данченко: «Жалко, что грамоты не знаю» [Шостакович 1934б: 30]. Заметим, что лесковская Катерина была грамотна, но читать «не охотница».

² В пользу текста ранних версий говорит и то, что он близок лесковскому оригиналу.

³ Цит. по [Schwarz 1983: 120–121]. О рецепции оперы в США середины 1930-х годов см. [Klefstad 2012].

⁴ Цит. по [Шостакович 1976: 15].

ет (*parlando*, без оркестрового сопровождения): «Хо-хо, что-то не видел я, чтоб мужние жены так быстро мне отдавались. Хо-хо! Зиновий-то Борисыч, хо-хо-хо... Не надо об этом» (ц. 192–194). Затем следует реплика Катерины: «Нет у меня мужа. Только ты один». В Версии-2 реплика Сергея почти целиком купирована, что существенно снижает градус откровенности: «Зачем, зачем, Сережа, я мужняя жена. — Не надо об этом. — Нет у меня мужа. Только ты один». В Версии-3 (после ц. 187, где меняется и музыкальное оформление отрывка) диалог выглядит следующим образом: «Уйди ты, ради Бога, ведь я мужняя жена. — Ты мужа не любишь. — Клятву дала мужу. Не губи меня!». Последние слова Сергея в Версии-3 — «Моя Катя!»; в ранних версиях на том же месте звучит более лихое: «А ну, Катя!», на что Катерина отвечает: «Милый!». Исключение этой последней реплики, невыносимо фальшивой в данном контексте, — еще одно из немногих достоинств Версии-3. Оркестровому отыгрышу картины и акта в целом в Версии-1 предписан темп $\text{♩}=132$, в Версии-3 — $\text{♩}=120$.

АКТ 2. КАРТИНА 4. Ранние версии, слова Бориса Тимофеевича после ц. 207: «Зиновий не в меня, даже жену уважить не может. Мне бы его года, вот бы я! Эх! Я б ее...»; на том же месте в Версии-3 (ц. 201) значит: «Зиновий не в меня, не тот характер. Мне бы его года, вот бы я! Эх! Мать честная!..». Еще красноречивее выглядит продолжение монолога. В ранних версиях после ц. 212: «Жарко было б ей от меня; жарко, жарко, ей-Богу, жарко. Она сама довольна будет! такая здоровая, а мужика, а мужика нет и нет <...>. Без мужика скучно бабе. Пойду к ней». В Версии-3, после ц. 206, «жарко» небрежно заменено на «жалко», а все, что за этим следует, по меньшей мере не согласуется с образом грубоватого самодура: «Жалко бабу, скучно ведь ей! Жалко, жалко, ей-Богу, жалко. Истосковалась Катерина! За ней, за красавицей, только гляди, только гляди день и ночь <...>. Пойду в дом».

Фрагмент между ц. 218 и 226 Версии-3 — эпизод, где Борис Тимофеевич ловит Сергея, спустившегося из спальни Катерины по водосточной трубе, созывает народ и приступает к порке, — написан на полтона ниже, чем то же место в ранних версиях (между ц. 224 и 232).

В ранних версиях Катерина, запертая в спальне, кричит (ц. 238): «Кто мне дверь откроет, тому любовь мою подарю».

В Версии-3 (ц. 232) значит: «Кто мне дверь откроет, тому, тому я все подарю»¹.

Предсмертный монолог Бориса Тимофеевича в Версии-1 содержит грубые ругательства по адресу Катерины. В Версии-2, не говоря о Версии-3, их нет.

Ритуальный «плач» Катерины «Ах, Борис Тимофеевич, зачем ты от нас ушел?» в ранних версиях (после ц. 275) написан в более высокой тесситуре, с несколькими нотами b²; тот же «плач» в Версии-3 (после ц. 266) звучит заметно менее экспрессивно.

КАРТИНА 5 — первая после упомянутого выше стилистического сдвига. Напомним, что действие этой картины происходит в спальне Катерины. Реплика перед началом картины в ранних версиях гласит просто: «Сергей спит». В Версии-3 Сергей «лежит с забинтованной головой» — очевидно, не успев прийти в себя после побоев, учиненных ему Борисом Тимофеевичем. Нельзя не отметить некоторого противоречия между этой репликой и словами Катерины (ц. 318 ранних версий, ц. 302 Версии-3): «Хотел Борис Тимофеевич нам помешать — и нет его. Умер... Похоронен... Забыт...». Не совсем понятно, почему это Бориса Тимофеевича уже успели не только похоронить, но и забыть, а голова Сергея все еще не зажила (тем более что Борис Тимофеевич не бил Сергея по голове, а порол его нагайкой). Еще менее понятно, как Сергей, будучи не совсем здоровым, сумел каких-нибудь четверть часа спустя столь лихо справиться с Зиновием Борисовичем². За этой несогласованностью последуют еще более серьезные сюжетные неувязки.

Реплики Катерины в ранних версиях сочны и чувственны. После ц. 298:

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

¹ В редакции Немировича-Данченко — «промежуточный» вариант: «Кто мне дверь откроет, того деньгами я задарю» [Шостакович 1934б: 32].

² Ср. у Лескова: «А тем временем Сергей выздоровел, разогнулся и опять молодец молодцом, живым кречетом заходил около Катерины Львовны, и опять пошло у них снова житье разлобозное».

До и после ц. 314 и далее до и после ц. 316:

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

Для сравнения приведем «вегетарианские», совершенно невыразительные варианты тех же монологов в Версии-3 (трудно понять, чем была вызвана замена первоначальных текстов — неужели только их неприемлемостью с точки зрения цензуры 1960-х годов?¹). После ц. 284:

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

До и после ц. 298 и далее до и после ц. 300:

Не печалься, не грусти, Сергей,
милый ты мой!..
Не надо спать.
Ах, Сергей, разве можно спать,
когда любящее сердце так близко?..

В ранних версиях после ц. 320 на сцене появляется призрак Бориса Тимофеевича. Диалог между ним и Катериной гласит:

Призрак

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

¹ Как раз в этом месте первоначальная версия либретто недалеко уходит от Лескова: «Ты меня так целуй, чтоб вот с этой яблони, что над нами, молодой цвет на землю посыпался. Вот так, вот, — шептала Катерина Львовна, обвиваясь около любовника и целуя его с страстным увлечением».

Катерина

Не запугаешь! Смотри,
как я с Сергеем сплю.

Призрак

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

В Версии-3, где партия призрака поручена хору басов за сценой, относительно живая речь в очередной раз заменена выпрєнными сентенциями, выдержанными в худших оперных традициях (после ц. 304):

Призрак

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

Катерина

Не запугаешь! Уйди,
Уйди и скройся с глаз!

Призрак

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

И совсем непонятно исключение слова «целуй» в репликах Катерины, обращенных к Сергею после исчезновения призрака (ранние версии после ц. 325, Версия-3 после ц. 309) и после убийства Зиновия Борисовича (ранние версии перед ц. 357, Версия-3 перед ц. 338). В первом случае слова «Страшно, Сережа, целуй, целуй, целуй меня!» заменены на «Страшно, Сережа, спаси, спаси, спаси меня!», во втором вместо «Целуй, целуй, целуй меня!» появляется «Я вся дрожу... Как страшно мне». Таковы нехитрые средства, служащие для того, чтобы вытравить из бедной героини

последние признаки ее исходной демонической сущности и тем самым превратить ее в некое пресное подобие то ли Дездемоны, то ли Джульетты.

По причинам, понятным читателю, третий и четвертый акты оперы при переходе от ранних версий к Версии-2 подверглись относительно небольшим изменениям¹. Задрипанный мужичок ранних версий, проникнув в погреб, восклицает (после ц. 380): «Ой, какая вонь! Ой, ой, ой, какая вонь! Воняют, воняют, воняют! Что же это так воняет? Неужели все закуски протухли?». Текст Версии-3 (после ц. 358) куда менее убедителен в передаче непосредственной реакции персонажа: «Ой, ведь здесь мертвец! Ой, ой, ой, ведь здесь мертвец! Убили, убили, убили! Я же, дурачье, подумал: неужели все закуски протухли?». «Учитель» ранних версий переименован в «местного нигилиста», а «квартильный» — в «исправника»². Антракт между 7-й и 8-й картинами для Версии-3 сочинен заново, хотя отчасти на том же тематическом материале, что и в ранних версиях.

В текст монолога старого каторжника, открывающего четвертый акт, внесено незначительное, но довольно нелепое изменение: вместо «Спал утомительный зной» (после ц. 465), в Версии-3 фигурирует «Снег все покрыл пеленой» (после ц. 445). Судя по тому, что Катерина гибнет, бросившись в воду, действие происходит не зимой и, следовательно, ни о каком «снеге пеленой» речи быть не может³. Ниже, в эпизоде мимолетной встречи Катерины с Сергеем внесено изменение, которое, пожалуй, можно приветствовать: если в ранних версиях Сергей называет Катерину «сволочью» (между ц. 484 и 485), то в Версии-3 на этом же месте (между ц. 459 и 460) стоит не столь вульгарное «убийца». Несколько менее вульгарен в Версии-3 и монолог измывающейся над Катериной каторжницы (отрывок после ц. 486, ср. с ц. 519 ранних версий). Предсмертный монолог Катерины «В лесу, в самой чаще, есть озеро» — бредовое видение,

¹ В редакции Немировича-Данченко 6-я и 8-я картины были переставлены, см. [Шостакович 1934б: 36]. Наряду с заменой учителя на «консistorского чиновника» (см. выше) эта перестановка отчасти сгладила драматургические просчеты третьего акта.

² По поводу переименования квартильного см. [Шостакович — Гликман 1993: 186].

³ У Лескова действие заключительной сцены происходит осенью: «Из серых облаков, покрывавших небо, стал падать мокрыми хлопьями снег, который, едва касаясь земли, таял и увеличивал невылазную грязь».

рожденное помутившимся рассудком героини, — в ранних версиях завершается так (ц. 532):

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

В Версии-3 на место этого, в общем, психологически убедительного текста вставлено рационально организованное, грамматически аккуратное повествование с назидательным оттенком (ц. 498):

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

В ранних версиях, как и у Лескова, Катерина и Сонетка тонут в реке (у Лескова — в Волге). Их гибель комментирует унтер (после ц. 547): «Обе потонули. Спасти нельзя, течение сильное». В Версии-3 место трагедии — озеро. На гибель женщин здесь откликается старый каторжник (ц. 509): «Обе погибли. Ах, судьбы тяжкие, наши судьбы!». В его же уста вложена финальная сентенция, отсутствующая в ранних версиях: «Ах, отчего это жизнь наша такая темная, страшная? Разве для такой жизни рожден человек?».

Таковы наиболее существенные изменения, внесенные композитором в текст оперы при подготовке ее окончательной редакции. Если не считать ретушей, прямо обусловленных пуританскими цензурными условностями шестидесятых годов, логика этих изменений совершенно ясна: утвердить (или подтвердить) репутацию произведения как идеологически выдержанной социальной «трагедии-сатиры». Резюме старого каторжника, венчающее Версию-3, как нельзя лучше вписывается в эту логику, поскольку дополнительно усиливает оттенок гражданской скорби. Стремление по возможности «вырезать» из ткани оперы все, что могло бы дать повод для упреков в экспрессионизме, натурализме или неизжитом юношеском озорстве, не привело к снятию стилистического несоответствия между первой и второй половинами произведения, но во многом лишило его лучшие места их первозданной, стихийной живости и сообщило им элемент неуместного рационалистического морализаторства.

* * *

Более специальный разговор о музыке «Леди Макбет Мценского уезда» начнем со следующей констатации: по сравнению с «Носом» музыкальный компонент второй оперы Шостаковича в целом менее «проблематичен», в нем скрыто значительно меньше интригующих возможностей для герменевтической интерпретации. Это относится не только ко второй, но и к первой половине произведения.

В первой половине «Леди Макбет», как и в «Носе», отчетливо выделяются музыкальные парадигмы («сюжеты»), которые в связи с «Носом» мы обозначили как «преследование, унижение, истязание жертвы» и «карикатуры на жанр». Первый из этих «сюжетов» составляют две сцены, отличающиеся подчеркнутым структурным примитивизмом, поскольку почти всецело основанные на остинатных фигурах. Начавшись, как и аналогичная линия «Носа», в трагикомическом ключе (сцена в начале 2-й картины, где работники, и в их числе Сергей, издеваются над посаженной в бочку Аксиной), этот «сюжет» в дальнейшем приобретает зловещие, грозные черты (эпизод порки Сергея Борисом Тимофеевичем в 4-й картине, с «контрапунктирующими» воплями

70 Allegro $d = 112$

Акси́нья Ай! Ай! Ай! Ай! Ай!

Задрип. мужичок Пря-лю со-ло-вчи-ка.

Дворник Сви-нья со-ло-

Т. Ну и го-ло-сок, ну и го-ло-сок!

В.

Allegro $d = 112$

70

Пример 2.4 – «Леди Макбет Мценского уезда», акт 1, картина 2

Катерины). Сцена издевательства над кухаркой Аक्सиньей, с ее монотонно повторяющимися воплями на «мотив жалобы» (см. выше, раздел о симфонии «Октябрю») и унисонными возгласами хора «Ну и голосок!» – пример 2.4 – стилистически близка аналогичным тотально остинатным эпизодам «Носа», в особенности эпизоду нападения полицейских на торговку бубликами из третьего акта (ср. пример 1.39a)¹.

Кат. Пу-сти-те, пу-сти-те, пу-сти-те, пу-сти-те, пу-сти-те, пу-сти-те,
Борис - ста - ну. Ну! Ну! Ну! Ну! Ну! Ну!

Кат. пу-сти-те, пу-сти-те!
Борис Ну, Ну!

244

f
fresco.

s
p.p.

Пример 2.5 – «Леди Макбет Мценского уезда», акт 2, картина 4

¹ Сходство этих сцен было подмечено еще в то время, когда обе оперы следовало упоминать в отрицательном ключе [Богданов-Березовский 1940: 129–130].

Сцена порки наделена более широким симфоническим развитием, хотя под конец и она упирается в однообразное выдалбливание остигатного ритма — пример 2.5, — что придает соответствующей ситуации элемент нарочитой, почти кукольной механистичности, как если бы весь конфликт разыгрывался не между живыми людьми из плоти и крови, а между «нежитью» наподобие Григорьева и Семенова из драматической миниатюры Хармса, процитированной выше в связи с «Носом». Можно предполагать, что сам композитор, всячески подчеркивавший свою антипатию к обоим главным мужским персонажам драмы, не возражал бы против такого истолкования.

«Карикатуры на жанр», разбросанные по первой половине «Леди Макбет», не достигают той меры гротескной остроты, которая была присуща аналогичным карикатурам в «Носе» и даже в обоих балетах. Напомним, что в «Носе» комический эффект таких жанровых вставок достигался благодаря совместному действию по меньшей мере двух факторов: во-первых, явного несоответствия жанрового облика музыки содержанию словесного текста или характеру сценической ситуации и, во-вторых, сдвига в соотношении между парадигматикой (отсылающей к отчетливо узнаваемому жанровому прототипу) и синтагматикой (нарочито «фальшивой», в духе фортепианных ансамблей раннего Стравинского; ср. еще раз нотные примеры 1.32а–в). Что касается «Леди Макбет», то в ней чаще действует только первый из этих двух источников комизма. Так, в 1-й картине работники выражают свое сожаление по поводу предстоящей отлучки хозяина под звуки эффектного размашистого вальса, который сам по себе, в отрыве от текста, ничего особенно карикатурного не содержит — пример 2.6 (с ц. 39). Как бы то ни было, драматургический смысл этого и других аналогичных эпизодов в «Леди Макбет Мценского уезда», в общем, тот же, что и в «карикатурах на жанр» из оперы «Нос»: подчеркнуть нелепость или смехотворность происходящего на сцене.

Отчетливо «цыганогитаристым» (позволим себе воспользоваться этим словечком Маяковского¹) обликом наделены интонации Сергея в эпизоде соблазнения Катерины — пример 2.7. Поучительно сравнить между собой соответствующие отрывки Версии-1 и Версии-3 — см. верхнюю и нижнюю строки словесного текста в примере 2.7.

¹ Из статьи «Как делать стихи?» (сказано о поэзии Сергея Есенина).

The image shows a musical score for the opera 'Lady Macbeth of the Mzen District'. It consists of two systems of vocal and piano parts. The first system is marked '39 Allegretto d=100' and includes dynamics 'ff'. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) have lyrics in Russian. The piano part has a bass line with a 'ma-ro.' marking. The second system is marked '40' and continues the vocal and piano parts with further lyrics and dynamics.

Пример 2.6 – «Леди Макбет Мценского уезда», акт 1, картина 1

В Версии-1 само сочетание *этой* музыки с *этими* словами выглядит остро, характерно, забавно: мимолетный, но сочный штрих, рисующий напористого, уверенного в себе соблазнителя. Что касается Версии-3, то здесь сочетание музыки со словами выглядит искусственно, неостроумно и к тому же драматургически и психологически неубедительно – ибо, стремясь любыми средствами принизить Сергея, Шостакович тем самым невольно компрометирует свою любимую героиню, подавляемую на галантерейные ухаживания мелкого пошляка.

Центральный эпизод того же «сюжета» не попал в Версию-3. Речь идет о лихом оркестровом галопе, сопровождающем сцену грехопадения Катерины в 3-й картине (упомянутые выше «порнофо-

«Леди Макбет Мценского уезда»

Сергей *P espr.*
Да ведь и ре-бе-но-чек, позвольте мне вам
Кни-ги и-ног-да да-ют нам бездну пи-ши

Сергей **167**
до-ло-жить, то-же ведь от че-го-ни-будь бы-ва-ет,
для у-ма и серд-ца, *F1.* но раз-ве мо-жет че-ные дать то счастье-с,

Сергей *C1. ritto.*
а не сам по се-бе.
что да-ёт нам ло-бовь?

Пример 2.7 — «Леди Макбет Мценского уезда», акт 1, картина 3

нические» glissandi тромбона из Версии-1 следуют непосредственно за его кульминацией). Контраст между характером музыки и тем, что параллельно, по идее, должно происходить на сцене, создает эффект, который сделал бы честь любому мастеру театра абсурда. К тому же благодаря подчеркнuto примитивному остигатному ритму этот галоп отчетливо ассоциируется с упомянутыми выше эпизодами прямого насилия, в чем нельзя не усмотреть определенной, в своем роде совершенно безупречной логики. Очень жаль, что в конечном счете композитор был вынужден купировать этот трехминутный отрывок — музыкально вполне оправданный, абсолютно естественно встроенный в систему музыкально-стилевых парадигм произведения.

Яркий образец «карикуры на жанр» — то место монолога Бориса Тимофеевича в начале 4-й картины, где в музыку внезапно вторгаются интонации венского вальса — пример 2.8. Напомним сценическую ситуацию: мучимый бессонницей, старик бродит под окнами соблазнительной снохи и подумывает о том, не проникнуть ли к ней в спальню и не выполнить ли супружеский долг вместо собственного сына. Напомним также слова, которые он распевает несколько ниже на другой мотив в ритме вальса: «Будь я помоложе, хоть лет на десяток... Тогда, тогда! Жарко было б ей от меня; жарко, жарко, ей-Богу, жарко. Она сама довольна будет!». Весьма вероятной кажется интертекстуальная связь этого отрывка со знаменитым вальсом «Счастье Лерхенау» из второго акта оперы Рихарда Штрауса «Кавалер розы»¹. В пользу существования такой связи свидетельствует не только общая для обеих опер интонационная аура слегка окарикатуренного венского вальса (заметим попутно, что вальсовая мелодия из второй картины, показанная выше в примере 2.6, ничего специфически вен-

Борис

Не спит_ся ей на вер - но; из - ве - стно,

Борис

жен - щина мо - ло - да - я, кровь, зна - чит.

210 rit.

Пример 2.8 — «Леди Макбет Мценского уезда», акт 2, картина 4

¹ Шостакович мог слышать эту оперу в Ленинградской Академической опере, где она ставилась в 1928 году под управлением В. Дранишникова и в режиссуре А. Смолеча. См. [Гозенпуд 1963: 126–127].

ского, иоганн-штраусовского в себе не содержит), но и переключка процитированных только что слов Бориса Тимофеевича с любимой присказкой барона Окса ауф Лерхенау: “Ohne mich, ohne mich // jeder Tag dir so bang, // mit mir, mit mir // keine Nacht dir zu lang”¹. Так Борис Тимофеевич, пусть на мгновение, предстает родственником штраусовского барона Окса, а через него и сэра Джона Фальстафа — далеко не самых антипатичных персонажей мировой оперной литературы.

«Карикатуры на жанр» играют существенную роль в сцене отравления Бориса Тимофеевича (продолжение картины 4). Прозрение умирающего старика сопровождается легкомысленными ритмами то ли польки, то ли небыстрого галопа — пример 2.9. Карикатурен

Катерина *p* Не при - не - су.....

Борис Что? Как ты ска - за - ла? Ты

Fag. *stacc.* *ob. с ингл.* *Sl. risc. marc.*

Катерина Сме - ю! Сме - ю!

Борис сме. ешь... сме. ешь... Шнока!

Пример 2.9 — «Леди Макбет Мценского уезда», акт 2, картина 4

¹ Примерный перевод: «Каждый день без меня ты тоскуешь; зато ночь со мной не покажется тебе слишком долгой!».

275

Кат. Ах, Бо-рис Ти-мо-фе-е-вич, за-чем ты от

276

Кат. нас у-шел? На ко-го ты нас с Зи-

Пример 2.10 – «Леди Макбет Мценского уезда», акт 2, картина 4

и ритуальный «плач» убийцы над трупом убитого, выдержанный в темпе *allegretto* и сопровождаемый механически повторяющейся элементарной фигурой, которая к тому же немилосердно фальшивит – пример 2.10. В этих фрагментах атмосфера «Носа» напоминает о себе особенно живо.

Обращает на себя внимание и карикатурная полька в конце той же 4-й картины, когда священник, явившийся соборовать Бориса Тимофеевича, собирается отслужить по нему панихиду, – пример 2.11. Внезапно и нарочито неуместно «всплывающая» полька – прием, уже однажды использованный в «Носе» (соло Доктора из третьего акта, ср. пример 1.33). Но в данном случае прием служит совершенно иной задаче. Если до этого момента все польки, галопы, вальсы выступали в функции насмешливых или саркастических комментариев к событиям, по видимости драматическим или даже трагическим, то полечка попа – всего лишь внешний, лежащий на поверхности штрих, служащий обрисовке малосимпатичного персонажа. Очевидно,

«Леди Макбет Мценского уезда»

Кат. — по - ев - ши, по - ми - ра - ют.

Свящ. *mf* И точ - но. Ох, уж

Свящ. 280 э - ти мне гриб - ки да бо - твинь - и, как ска - зал Ни - ко - лай Ва - силь - ич

Свящ. Го - голь, ве - - ли - кий пи - са - тель зем - ли

The image shows a musical score for the opera 'Lady Macbeth of the Mzen District'. It consists of three systems of music. Each system includes a vocal line (Soprano, Alto, and Tenor) and a piano accompaniment. The first system shows the Soprano and Alto parts with lyrics 'по - ев - ши, по - ми - ра - ют.' and 'И точ - но. Ох, уж'. The second system shows the Alto and Tenor parts with lyrics 'э - ти мне гриб - ки да бо - твинь - и, как ска - зал Ни - ко - лай Ва - силь - ич'. The third system shows the Tenor part with lyrics 'Го - голь, ве - - ли - кий пи - са - тель зем - ли'. The piano accompaniment is written in a complex, rhythmic style with many sixteenth and thirty-second notes.

Пример 2.11 — «Леди Макбет Мценского уезда», акт 2, картина 4

батюшка сильно пьян — при том, что действие картины происходит на утренней заре, — и совершенно наплевательски относится как к покойнику, так и к своим профессиональным обязанностям.

Только здесь, в конце 4-й картины, намечается социально-обличительная (сатирическая) линия оперы. Она открывается коротким хором идущих на службу приказчиков — драматургически ненужной и музыкально безликой вставкой между репликами умирающего Бориса Тимофеевича «Душно» и «Кто-нибудь один за попом сбегайте...» (ц. 261–265); стихотворный текст хора, в духе частушек Демьяна Бедного, завершается фразой «Наш хозяин зол и лют, словно

крокодилица». Этот хор и следующая немного спустя полька предвосхищают вымученную сатиру третьего акта.

При всей значимости сцен насилия, гротеска и карикатуры их удельный вес в «Леди Макбет» значительно ниже, чем в «Носе». Основная же линия второй оперы Шостаковича выполнена вполне традиционными средствами. Некоторые конструктивные проблемы решались Шостаковичем, по-видимому, не без оглядки на опыт веристов. Это сказывается в стремлении композитора по возможно-

Катерина *p* Что же ты о - ста - но - *cresc.*

Катерина *pp* -вля - ся? 106

Сергей *p* За - был... Дер - жу вас в ру - 106 *dim.*

Сергей *p* *cresc.* -ках и ду - ма - ю... до че - го тут но мне си - лы *cresc.*

Пример 2.12 – «Леди Макбет Мценского уезда», акт 1, картина 2

сти мелодизировать интонации обыденной речи, в том, как он распределяет во времени ариозные, более или менее «закругленные» сольные эпизоды, в избегании замедляющих действие диалектических ансамблей. В «Носе» таких ансамблей было немало, тогда как в «Леди Макбет» их практически нет, если не считать крошечного терцеттино Катерины, Сергея и увидевшего их в окне спальни Бориса Тимофеевича (4-я картина, после ц. 218). Автора «Леди Макбет» роднит с веристами безусловная приверженность к красивому пению, к физической привлекательности человеческого голоса (в «Носе» ничего подобного не было!). Наконец, сам рисунок фабулы как нельзя лучше согласуется с веристской (в широком смысле) эстетикой. Особенно высокого градуса специфически оперной выразительности Шостакович достигает в эпизоде «борьбы» Катерины и Сергея из 2-й картины. Музыка этого эпизода — отрывок из него показан в примере 2.12 — живо напоминает о декадентских красавостях некоторых сцен «Лулу», где широко распетые мелодические фразы страстно вибрирующих струнных выступают в функции своеобразного контрапункта к событийному ряду, призванного высветить высокие, поэтические смыслы в пошлой прозе, вокруг которой вращается сюжет оперы.

На то, что в опере есть лейтмотивы, впервые указал Дэвид Фэннинг¹. В примерах 2.13–2.15 показаны те из выявленных этим исследователем лейтмотивов, функциональная значимость которых кажется наиболее очевидной. Примеры 2.13а–д — несколько вариантов ритмически характерного мотива, который Фэннинг называет «мотивом насилия»². Пример 2.13а — оркестровый отыгрыш после слов Бориса Тимофеевича «И я все время начеку» в 1-й картине перед ц. 30. Пример 2.13б — концовка сцены истязания Аксиньи из 2-й картины, ц. 88. Пример 2.13в — 5-я картина, момент убийства Зиновия Борисовича, перед ц. 350. Пример 2.13г — фрагмент антракта между 7-й и 8-й картинами, изображающего полицейских, которые устремились ловить преступников; этот же мотив звучит чуть позднее, в сцене ареста из 8-й картины (его можно условно

¹ [Fanning 1995], [Фэннинг 1996].

² Со ссылкой на [Kröplin 1985: 220–221, 235, 472–490]. См. также [Feuchtner 1986: 57]. В трудах этих немецких исследователей используются термины *Gewaltmotiv* или *Thema der Gewalt*.

обозначить как «лейтмотив полиции за работой»). Наконец, пример 2.13д — фрагмент того места 9-й картины перед ц. 541, где конвоиры расталкивают спящих каторжников. Нелишне заметить, что этим же мотивом завершается и эпизод с эпатазирующими *glissandi* тромбонов. Ядро «мотива насилия» во всех его многообразных вариантах составляют два резко акцентированных отрывистых звука или аккорда одной высоты с последующей паузой; «подход» к этой паре звуков/аккордов может осуществляться как сверху (что более обычно), так и снизу. Мы еще неоднократно будем сталкиваться с этой конфигурацией в музыке Шостаковича, причем всякий раз она будет выступать в сходной семантической функции; самый знаменитый случай — «тема нашествия» из первой части Седьмой симфонии.



Пример 2.13а — «Леди Макбет Мценского уезда», акт 1, картина 1



Пример 2.13б — «Леди Макбет Мценского уезда», акт 1, картина 2



Пример 2.13в — «Леди Макбет Мценского уезда», акт 2, картина 5



Пример 2.13г — «Леди Макбет Мценского уезда», акт 3, антракт между картинами 7 и 8



Пример 2.13д — «Леди Макбет Мценского уезда», акт 4, картина 9

Примеры 2.14а–в — варианты мотива, который у Фэннинга обозначается как «мотив самоутверждения Катерины». Впервые он появляется во 2-й картине, когда Катерина вступается за Аксинью — пример 2.14а, ц. 90. Ниже, в антракте перед 3-й картиной, он же становится объектом симфонического развития — пример 2.14б. Его многократное повторение в начале 3-й картины — пример 2.14в — рисует зреющую решимость Катерины «самоутвердиться» через супружескую измену.

Пример 2.14а — «Леди Макбет Мценского уезда», акт 1, картина 2



Пример 2.14б — «Леди Макбет Мценского уезда», акт 1, антракт между картинами 2 и 3



Пример 2.14в — «Леди Макбет Мценского уезда», акт 1, картина 3

Примеры 2.15а–е — несколько вариантов мотива, который, по Фэннингу, на протяжении всей оперы связан преимущественно с идеей подавленной, загнанной внутрь сексуальности. Пример 2.15а — первые слова героини в начале оперы; 2.15б — мотив, под звуки которого Катерина в 3-й картине, одна, ложится спать; 2.15в и 2.15г — слова из диалога Сергея и Катерины в той же картине, ц. 157 и 173; 2.15д — 4-я картина, предсмертные слова Бориса Тимофеевича; 2.15е — 9-я картина, просьба Катерины пропустить ее к Сергею. Этот мотив также утвердится в лексиконе Шостаковича. В свое время Л. А. Мазель, отметил, что его особая выразительность обусловлена сочетанием момента «активного размышления» (связанного «со стремлением преодолеть препятствие, высвободиться, “расправиться”») с «большой эмоциональностью, с особой “тяжкостью” вокально-речевых интонаций, с <...> типичной и притом чрезвычайно обобщенной и “очищенной” выразительностью интонаций разного рода “стонов” и “плачей”, с <...> какой-то первобытной силой»¹.

¹ [Мазель 1967: 318] (нелишне заметить, что цитируемая статья была написана в 1944 году).

«Леди Макбет Мценского уезда»

Кат. 
Ах, не спит.ся боль.ше,

Пример 2.15а — «Леди Макбет Мценского уезда», акт 1, картина 1

138 **Moderato** $\text{♩} = 100$


Пример 2.15б — «Леди Макбет Мценского уезда», акт 1, картина 3

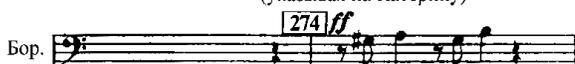
СЕРГЕЙ (за дверью)

Не в.з.воль.те пу.гать.ся,

Пример 2.15в — «Леди Макбет Мценского уезда», акт 1, картина 3

173
Кат. 
Да... ну,что ж,Сер.гей,

Пример 2.15г — «Леди Макбет Мценского уезда», акт 1, картина 3

(указывая на Катерину)
Бор. 
-шок, О.на! О.на!

Пример 2.15д — «Леди Макбет Мценского уезда», акт 2, картина 4

КАТЕРИНА
Poco più mosso $\text{♩} = 88$ 476

Сте.па.ныч! Про.пу.

Пример 2.15е — «Леди Макбет Мценского уезда», акт 4, картина 9

Еще один из выделенных Фэннингом лейтмотивов связывается с идеей нарастающего возбуждения — см. примеры 2.16а–д. На этом мотиве построен первоначальный, медленный вариант антракта между 1-й и 2-й картинами — пример 2.16а. Он неоднократно появляется в насыщенной эротизмом 3-й картине: 2.16б — сопровождение слов Катерины «Никто мой стан рукой не обнимет»; 2.16в — сопровождение ее же слов перед ц. 181; 2.16г — последние слова Катерины перед грехопадением; 2.16д — «галоп», сопровождающий эпизод собственно грехопадения, после ц. 183.

Example 2.16a is a musical score for a piano accompaniment. It is marked 'Largo' and 'pp' (pianissimo). The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The music is slow and features a prominent, sustained chord in the left hand and a melodic line in the right hand.

Пример 2.16а — «Леди Макбет Мценского уезда», акт 1, антракт между картинами 1 и 2

Example 2.16b shows a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is marked 'cresc.' and '144' with the instruction 'f accelerando'. The lyrics are: 'мне ни - кто не при - лет, ни - кто стан мой ру -'. The piano accompaniment is in the same key signature and time signature as Example 2.16a, but it is more rhythmic and features a 'mf' (mezzo-forte) dynamic.

Example 2.16c shows a vocal line and piano accompaniment. The vocal line has the lyrics: 'кой не об - ни - мет, ни - кто'. The piano accompaniment is in the same key signature and time signature as Example 2.16a, but it is more rhythmic and features a 'mf' (mezzo-forte) dynamic.

Пример 2.16б — «Леди Макбет Мценского уезда», акт 1, картина 3

«Леди Макбет Мценского уезда»

Кат.

Я бо - юсь.

cresc.

Пример 2.16в — «Леди Макбет Мценского уезда», акт 1, картина 3

Кат.

Ми-лый, пу-сти, ми-лый я не хо...

182

Пример 2.16г — «Леди Макбет Мценского уезда», акт 1, картина 3

fff

NB

NB

Пример 2.16д — «Леди Макбет Мценского уезда», акт 1, картина 3

Вдобавок к этим лейтмотивам приведу еще два. Несколько вариантов первого из них показаны в примерах 2.17а–е: 2.17а — отрывок из сцены «борьбы» Катерины и Сергея во 2-й картине, ц. 106; 2.17б — предпоследняя фраза монолога Катерины из 3-й картины; 2.17в — отрывок

из постельной сцены в 5-й картине; 2.17г — оркестровый отыгрыш этой же сцены перед ц. 329; 2.17д — фраза из оркестрового сопровождения сцены ареста в конце 8-й картины перед ц. 462; 2.17е — фраза из последнего большого монолога героини в 9-й картине, ц. 528. Интонационный профиль мотива всякий раз вписывается в интервал восходящей ноты, за которым обычно следует движение вниз. Вокруг данной структуры в опере складывается достаточно выразительное ассоциативное поле; его можно условно обозначить как топос неосуществленного или недостижимого стремления героини¹. Много лет спустя этот мотив станет важнейшей интонационной характеристикой младшей родственницы Катерины Измайловой — Лорелеи из Четырнадцатой симфонии.



Пример 2.17а — «Леди Макбет Мценского уезда», акт 1, картина 2



Пример 2.17б — «Леди Макбет Мценского уезда», акт 1, картина 3



Пример 2.17в — «Леди Макбет Мценского уезда», акт 2, картина 5



Пример 2.17г — «Леди Макбет Мценского уезда», акт 2, картина 5

¹ Точности ради надо заметить, что этот же мотив, вне какой бы то ни было связи с персонажем Катерины, появляется в куплетах Квартального из 7-й картины на словах припева: «...нам бы в мутной бы водице» (ц. 395).

«Леди Макбет Мценского уезда»



Пример 2.17д — «Леди Макбет Мценского уезда»,
акт 3, картина 8



Пример 2.17е — «Леди Макбет Мценского уезда»,
акт 4, картина 9

Второй из мотивов, который я имею в виду, — это по существу даже не лейтмотив, а лейтритм: ♪♪♪ или ♪♪♪♪ . В «Леди Макбет» данная ритмическая фигура устойчиво ассоциируется со злой волей или угрозой, исходящей в особенности от Бориса Тимофеевича, но также и от его сына, — см. примеры 2.18а–в, соответственно момент первого появления Бориса Тимофеевича в 1-й картине, отрывок из 4-й картины перед ц. 260, появление Зиновия Борисовича в 5-й картине. Впоследствии она станет еще одной константой творчества Шостаковича и будет связываться главным образом с агрессивным, наступательным топосом¹.

15 *Largo* ♩. =



Пример 2.18а — «Леди Макбет Мценского уезда»,
акт 1, картина 1

¹ Заметим, что И. Мак-Доналд условно именуется этот сквозной для всей музыки композитора элемент «мотивом измены» [MacDonald 1990: 88ff].

Борис

шил. По - па сю - да, по - па сю -

Archi+Tr-be

ff

Пример 2.18б — «Леди Макбет Мценского уезда», акт 2, картина 4

333 Allegro $\text{♩} = 76$
ЗИНОВИЙ БОРИСОВИЧ (за сценою)

Ка - те - ри - на!

Tr-be

ff *mf*

Пример 2.18в — «Леди Макбет Мценского уезда», акт 2, картина 5

Возможно, в опере можно выделить и нечто вроде «лейттональностей»; во всяком случае топосу любовной тоски Екатерины и ее любви к Сергею весьма часто соответствует *fis-moll* или *Fis-dur*, а «привилегированная» тональность Бориса Тимофеевича — *g-moll*¹. К центральным тональностям относятся также *F-dur* и *f-moll*²: в *F-dur* опера начинается, в *f-moll* — завершается. Заметны элементы усугубленного минора (напомним, что этот термин, предложенный Л. А. Мазелем, указывает на характерные для стиля Шостаковича минорные лады с дополнительными пониженными ступенями). Образец такого минора — начало монолога героини из 3-й картины в *fis-moll* с низкой (фригийской) II и пониженной IV ступенью, пример 2.19

Некоторые персонажи наделены чем-то вроде «лейттембров»; так, Бориса Тимофеевича часто сопровождают грубоватые фагот и тромбон, а Зиновия Борисовича — субтильная альтовая флейта. Что касается героини, то с ней ассоциируются большей частью соли-

¹ Это обстоятельство специально отмечено в [Богданова 1979: 163].

² [Богданова 1979: 163].

140 Adagio $\text{♩} = 80$ *pp*

Же-ре-бе-нок к ко-был-ке то-ро-пит-ся,

Пример 2.19 — «Леди Макбет Мценского уезда», акт 1, картина 3

рующие кларнет, бас-кларнет, английский рожок; особенно заметны кларнет в начальном монологе Катерины из первого акта и английский рожок в первом монологе четвертого акта («Не легко после почета и поклонов...»). Одним из основных лейттембров, устойчиво связанных с «карикатурной» линией оперы, служит тембр малого кларнета.

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

Позволю себе оценить первую половину «Леди Макбет Мценского уезда» в тех же словах, в каких Стравинский «задним числом» оценивал свое главное оперное детище — «Похождения повесы»: «Остатному сопровождению не помешали бы кое-где контрасты полифонии, для чего отличную возможность дали бы один-два дополнительных ансамбля, благодаря которым второстепенные персонажи получили бы большее развитие. Но хотя подобные вещи и имеют значение, они не главное»¹. Если говорить о первой половине оперы Шостаковича, главное заключается в том, что она скроена почти без швов, динамична, полна ритмической и мелодической энергии (ранняя редакция оперы в этом смысле безусловно превосходит позднюю), а музыкальные характеристики персонажей рельефны

¹ [Стравинский 1973: 59].

и — в рамках установленной с самого начала системы условностей — психологически убедительны.

Остальная часть оперы более уязвима для критики. Качественный спад начинается с упомянутого выше короткого *сатирического* эпизода с полькой в партии священника, за которой следует *трагическая* пассакалья, выполняющая функцию антракта между 4-й и 5-й картинами. Обратим внимание на то, что тема пассакальи начинается и кадансирует в *cis-moll*, но в промежутке разворачивается, казалось бы, скорее в *d-moll* — пример 2.20. Между тем звукоряд усугубленного *cis-moll* в основном совпадает со звукорядом *d-moll*, то есть вся тема без особой натяжки может быть прочитана в *cis-moll*. Контрапунктирующий голос разворачивается уже в русле *d-moll*, но далее (за пределами нашего примера) возвращается в *cis-moll*. Тональная неоднозначность, продиктованная структурой темы, сохраняется на протяжении всей пьесы.

The image displays a musical score for Example 2.20, consisting of three systems of music. The first system, starting at measure 284, is marked 'Largo' with a tempo of quarter note = 60. It features a piano part with a complex harmonic structure, including multiple accidentals and dynamic markings such as 'fff'. A tuba part (Tr.-ni. Tuba) is also present, with dynamic markings 'fff' and 'fff>'. The second system continues the piano part with dynamic markings 'ppp' and 'p', and includes a vocal line (V-c) with a 'p' dynamic. The third system, starting at measure 285, shows a vocal line (V-le and V-c) with a 'p espr.' dynamic and a piano part with a '6' marking. The score is written in a key with two sharps (F# and C#) and a key signature change to one sharp (F#) is indicated.

Пример 2.20 — «Леди Макбет Мценского уезда»,
акт 2, антракт между картинами 4 и 5

Здесь, в топографическом центре оперы, как в свое время в середине второго акта «Носа», Шостакович явно стремился дать авторский, дистанцированный комментарий происходящего, воспользовавшись для этой цели полифонической формой высокого стиля. Но если в «Носе» несоответствие срединной интерлюдии контексту окружающих сцен само по себе носило многозначный, парадоксальный характер и великолепно вписывалось в гротескную стилистику целого, то здесь внезапный перевод «драматургического сюжета» в плоскость высокой трагедии выглядит совершенно искусственным, слабо обоснованным ходом. Формально пассакалья, подобно фугато из «Носа», выполняет функцию эквивалента “*der Dichter spricht*”, точки, через который в музыку оперы «вползает тоска» (ср. соответствующее место комментария к «Носу») — но тоска по чему? По умершему Борису Тимофеевичу? По падшей Катерине? По большой, настоящей жизни, которая проходит где-то вдали от Мценского уезда и о которой населяющие его несчастные существа не имеют ни малейшего представления? Или эта модуляция в область «высокого стиля» есть всего лишь результат авторского желания во что бы то ни стало, любой ценой сублимировать — иначе говоря, обратить в высокую трагедию — то, что изначально мыслилось в совершенно иных категориях, не имеющих ничего общего со сферой трагического?

Конечно, при большом желании можно было бы приложить к этой интерлюдии то, что в свое время было сказано М. Е. Таракановым о столь же трагическом оркестровом антракте из первого акта «Лулу», следующем непосредственно за сценой самоубийства несчастного Художника: «Благородное медленное Grave одновременно и голос сострадания, оплакивание погибшего, который, при всей ничтожности, все же был человеком, и просветление, очищение, оттеняющее грязь человеческих взаимоотношений»¹. Но в «Леди Макбет», в отличие от «Лулу», нет тщательно продуманной и разработанной системы перекрестных тематических ссылок, и поэтому заявленный в пассакалье катарсис выглядит не одним из органичных моментов развития «драматургического сюжета», а навязанной извне, ничем не подготовленной вставкой. Можно также, связав пассакалью с протяжными хорами каторжников из финальной сцены оперы, усмотреть в этой музыке этический пафос еще более глобального

¹ [Тараканов 1976: 303].

порядка и истолковать его как своего рода песнь скорби по «темной, забитой, истерзанной, старой Руси с ее каторжными этапами, с тысячами бессмысленно загубленных жизней»¹, — но толкование в таком духе лишь дополнительно подчеркнет то обстоятельство, что пассакалья, вместе со всей «трагической» линией второй половины оперы, представляет собой не более чем разросшийся «аппендикс» к совершенно иной по духу первой половине². Как бы то ни было, начиная с пассакальи стилистический облик произведения меняется радикально и необратимо.

В постельной сцене, открывающей 5-ю картину, все еще сохраняется нечто от эстетического нонконформизма первых сцен оперы, но безусловно обаятельное, местами весьма экспрессивное любовное «адажиетто» (пример 2.3) окружено здесь музыкально безликим «саморазоблачительным» монологом Сергея (до и после ц. 305: «Катерина Львовна, Катенька, я не как другие прочие, которым все безразлично, лишь бы сладким женским телом полакомиться...»³) и драматургически слабо оправданной сценой с призраком Бориса Тимофеевича⁴. Интересно формальное решение сцены. В первом при-

¹ [Черкашина 1971: 71].

² Кстати, чуждость пассакальи общему строю оперы была отмечена в первом же развернутом отзыве о «Леди Макбет Мценского уезда», принадлежащем перу известного в 1930-е годы критика-ортодокса (статья была написана на основании знакомства с оперой по рукописи). Автор отзыва, вполне в духе времени, усматривал в пассакалье неуместный «гуманизм» и непреодоленный «этический идеализм» [Острецов 1933: 18–21].

³ Характерно, что в Версии-3 (перед ц. 291) последние слова заменены на: «лишь бы лаской насладиться, побаловаться». У Лескова: «Я ведь не как другие прочие, для которого все равно, абы ему от женщины только радость получить».

⁴ Эта сцена восходит к следующему фрагменту повести Лескова: «Заснула Катерина Львовна, наигравшись и нашалившись <...>; но опять слышит она сквозь сон, будто опять дверь открылась и на постель тяжелым осметком упал давишний кот. <...> А кот курны-мурны у нее под ухом, уткнулся мордою да и выговаривает: “Какой же, — говорит, — я кот! С какой стати! Ты это очень умно, Катерина Львовна, рассуждаешь, что совсем я не кот, а я именитый купец Борис Тимофеевич. Я только тем теперь плох стал, что у меня все мои кишечки внутри потрескались от невестушкиного от угощения. <...> Ну, как же нонче ты у нас живешь-можешь, Катерина Львовна? Как свой закон верно соблюдаешь? Я и с кладбища нарочно пришел поглядеть, как вы с Сергеем Филипычем мужнину постельку согреваете. Курны-мурны, я ведь ничего не вижу <...> у меня, видишь, от твоего угощения и глазки повылезли. Глянь мне в глаза-то, дружок, не бойся!” <...> Катерина Львовна глянула и закричала

ближении это, по существу, рондо, где в функции рефрена выступают широкие, вздымающиеся и опадающие фразы в пунктирном ритме (они перешли сюда непосредственно из пассакальи и звучат только в оркестре). При первом и втором проведении «рефрен» сопровождает любовные излияния героини, тогда как при третьем, последнем проведении — перенос трупа Зиновия Борисовича из спальни в погреб: штрих, безусловно, в своем роде пикантный, но из-за большой протяженности эпизодов, разделяющих проведения рефрена, воспринимаемый скорее глазами, чем на слух.

Третий акт выступает средоточием «сатирической» линии оперы, тогда как четвертый — «трагической». О самых заметных несообразностях, допущенных при конструировании сюжета в третьем и четвертом актах, уже говорилось¹. Музыка обоих актов, под стать либретто, на обширных пространствах либо невыразительна (длинная и скучная ритуальная игра в вопросы и ответы между священником и гостями на свадьбе в 8-й картине, на удивление вялый эпизод гибели Катерины и Сонетки в финале), либо построена на устоявшихся клише. Особенно неудачна музыка, относящаяся к сатирической линии. Ее самые живые фрагменты связаны с «лейт-жанром» галопа, который, в соответствии со своей привычной функцией, придает гротескный колорит двум ключевым моментам сюжета: сцене обнаружения трупа задрипанным мужичком (эта сцена непосредственно переходит в блестящий, динамичный оркестровый антракт между 7-й и 8-й картинами) и эпизоду ареста Катерины и Сергея под занавес 8-й картины и всего третьего акта. Весьма изящно, по всем правилам высокого классицистского стиля, выполнено оркестрово-хоровое фугато, открывающее 8-ю картину; правда, не совсем понятно, какое отношение может

благим матом. Между ней и Сергеем опять лежит кот, а голова у того кота Бориса Тимофеевича во всю величину, как была к покойника, и вместо глаз по огненному кружку в разные стороны так и вертится, так и вертится!». Сопоставление либретто с лесковским оригиналом побуждает вспомнить слова известного литературоведа, относящиеся, правда, к другому произведению Лескова: «Читаю я “Соборян”, и меня берет тоска. Неужели старые <...> прозаики, подобно средневековым живописцам, обладали невозобновимой тайной высокого мастерства?» [Гинзбург 1989: 19].

¹ Не будем останавливаться на менее существенных проявлениях «глухоты» или плохого вкуса либреттистов. Напомним еще раз, что содержательный критический разбор всех версий либретто содержится в работе [Димитрин 1997].

иметь благородный полифонический жанр к пению пьяных гостей на русской купеческой свадьбе (если это карикатура или сатира, то неясно, против кого или чего она направлена). Что касается таких фрагментов, как куплеты квартального с хором полицейских из 7-й картины, диалоги Сергея и Сонетки, сцена издевательства каторжниц над Катериной (также выполненная в жанре галопа), сольные реплики Сонетки из последней картины, то они, кажется, написаны на автопилоте, без особой заботы об оригинальности и содержательности музыкального материала¹.

Весь четвертый акт оправдан прежде всего тремя ариозо героини, логически завершающими ее многогранную характеристику. Первое из них («Сережа, хороший мой...», ц. 479) относительно невелико по объему. Его проникновенная тема, одна из больших мелодических удач Шостаковича, будет процитирована в Восьмом и Четырнадцатом струнных квартетах. Оркестровое сопровождение в начале этого ариозо основано на «мотиве жалобы» (то есть мотиве из повторяющихся нисходящих малых секунд в хореическом ритме), о котором говорилось в связи со Второй симфонией и которому предстоит стать одним из сквозных лейтмотивов всего творчества Шостаковича — пример 2.21. В «Леди Макбет» эта конфигурация до сих пор встречалась только в начале 2-й картины (именно на ней строятся выкрики избиваемой Аксиньи — см. еще раз пример 2.4).

Что касается второго и третьего ариозо — соответственно «Не легко после почета да поклонов...» (ц. 485) и «В лесу, в самой чаще, есть озеро...» (ц. 527), — то это большие, замкнутые по форме монологи. Оркестровое сопровождение в них сведено к минимуму, что выразительно передает беспомощность и одиночество героини. Облигатный английский рожок в «Не легко после почета да поклонов...» предвосхищает большое соло этого же инструмента в первой части Восьмой симфонии. Сразу после заключительных слов монолога об озере в оркестре вновь проходит «мотив жалобы» — см. пример 2.22, — замыкая всю триаду ариозо в единый

¹ В связи со сценой в полицейском участке мне нечего добавить к суждению М. С. Друскина, высказанному еще в тот период, когда в печати преобладали безусловно положительные отзывы об опере: это не более чем «тенденциозное комикование банального материала» в духе дешевой оперетки [Друскин 1935: 57]. То же, в общем, можно отнести и к другим перечисленным здесь «сатирическим» отрывкам.

«Леди Макбет Мценского уезда»

Кат.

Се - ре - жа! Хо - роший мой! На ко - нец - то!

Кат.

dolce

Ведь це - лый день сто - бой не ви - де - лась, Се - ре - жа!

Пример 2.21 — «Леди Макбет Мценского уезда», акт 4, картина 9

Кат.

...ши - е вол - ны. Чер - ны - е

Кат.

533

боль - ши - е вол - ны.

Пример 2.22 — «Леди Макбет Мценского уезда», акт 4, картина 9

цикл, рисующий предсмертную эволюцию Катерины от последних проблесков нежности и чувственности, через отчаяние и безнадежность, к бредовым видениям и мертвенному бесчувствию. На фоне окружающей музыки эти три ариозо выглядят как настоящий «луч света в темном царстве», неожиданно и не совсем так, как этого хотел бы сам Шостакович, подтверждая его известную, широко растиражированную характеристику героини.

После «Леди Макбет»

В год завершения «Леди Макбет» (1932) и, возможно, в начале 1933-го Шостаковича занимали новые оперные проекты — «Оранго» (либреттисты Алексей Толстой и Александр Старчаков), «Большая молния» (либреттист Николай Асеев). Обе оперы мыслились как сатирические, и Шостакович успел сочинить для них некоторое количество музыки, оставшейся у него «в столе»¹. Из работ популярного и прикладного рода, созданных в относительно спокойный для Шостаковича период между концом 1932-го и осенью 1935 года, когда он приступил к реализации своего следующего монументального замысла, в концертном репертуаре утвердились трехчастная Сюита для джаз-оркестра (так в СССР того времени именовали эстрадные ансамбли сравнительно большого состава)² и Гавот из музыки к пьесе Павла Сухотина «Человеческая комедия» (по Бальзаку)³, снискавший широкую известность в многочисленных переложениях. Лишь четыре опуса этого периода относятся к области серьезной музыки концертных жанров. Это цикл Двадцати четырех прелюдий для фор-

¹ Номера, сочиненные к «Большой молнии», впервые прозвучали в феврале 1981 года в Ленинграде под управлением Геннадия Рождественского, обнаружившего их автографы в библиотеке МАЛЕГОТ. Материал к опере «Оранго» (всего около 20 минут музыки, частично основанной на материале партитур к обозрению «Условно убитый» и балету «Болт») был обнаружен и исследован уже в 2000-х годах О. Г. Дигонской. См. [Дигонская 2010]. Первое исполнение в оркестровке Джерарда Мак-Берни состоялось в декабре 2011 года в Лос-Анджелесе, дирижировал Эса-Пекка Салонен.

² Первое исполнение — март 1934 года, Ленинград.

³ Премьера — 1 апреля 1934 года, Москва, Театр имени Вахтангова.

тепиано соч. 34 (конец декабря 1932-го — начало марта 1933 года), Концерт для фортепиано и трубы со струнным оркестром *c-moll* соч. 35 (март — июль 1933 года), Соната для виолончели и фортепиано *d-moll* соч. 40 (август — сентябрь 1934 года) и Пять фрагментов для оркестра соч. 42 (9 июня 1935 года). Первые три из этих опусов были написаны Шостаковичем специально с целью расширения собственного пианистического репертуара¹.

Прелюдии представляют все мажорные и минорные тональности, а их порядок отражает структуру квинтового круга — в точности как в двадцать восьмом опусе Шопена. В связи с этим циклом уместно вспомнить процитированные в начале Главы 1 слова об установке «на отсылку к уже описанному прецеденту, к цитате, аллюзии», присущей в особенности петербургскому тексту русской культуры. В этом смысле цикл прелюдий можно считать образцовой «петербургской» композицией. На изобилие разного рода отсылок в Прелюдиях обратил внимание уже один из первых комментаторов, М. С. Друскин, усмотревший более или менее отчетливые «намекы» на Прокофьева в № 1 и № 8, на Рихарда Штрауса — в № 3, на Шопена — в № 7 (источником для этой пьесы, по Друскину, мог послужить Этюд *cis-moll* из соч. 25) и № 10, наконец на Чайковского — в № 13 (аллюзия на марш из «Щелкунчика») и № 22². Другой комментатор остроумно назвал тему Прелюдии № 1 «воспоминанием о “Шехеразаде” на фоне альбертиевых басов», а в № 10 усмотрел отголоски не столько Шопена, сколько Фильда³. А. Н. Должанский, а вслед за ним К. Мейер отметили одну из самых ярких отсылок во всем цикле — к Гавоту из соч. 32 Прокофьева (1918) в № 24⁴. Заметим, что не только у Шостаковича, но и у Прокофьева начальная тема выполнена в усугубленном миноре (стилистике Прокофьева скорее не свойственном) — примеры 2.23а и б.

¹ Первые исполнения: Прелюдии (полностью) — 24 мая 1933 года, Малый зал Московской консерватории, автор; Концерт — 15 октября 1933 года, Ленинград, Большой зал филармонии, автор (фортепиано), Александр Шмидт (труба), Симфонический оркестр Ленинградской филармонии, дирижер Фриц Штидри; Соната — 25 декабря 1934 года, Малый зал Ленинградской филармонии, Виктор Кубацкий и автор.

² [Друскин 1935: 58].

³ [Stevenson 1982: 95, 96]

⁴ [Должанский 1967: 434 и след.], [Мейер 1998: 176–177].



Пример 2.23а — Прокофьев, Гавот соч. 32 № 3



Пример 2.23б — Прелюдия соч. 34 № 24

Продолжая в том же духе, мы могли бы найти и другие прототипы тематических и формальных идей цикла — у Стравинского, Мендельсона, Черни, Бетховена. Обаятельная мелодия Прелюдии № 10 — одной из самых популярных пьес цикла — обнаруживает неожиданное сходство с типично «блатной» темой «Танца ломового» из третьего акта «Болта» — примеры 2.24а и б.

Еще одна важнейшая отсылка, причем «от противного», — к шопеновскому опусу 28: основным формообразующим принципом цикла смело можно признать принцип максимальной непохожести каждой отдельно взятой пьесы на своего аналога из одноименного цикла Шопена по всем поддающимся сопоставлению параметрам — форме, фактуре, темпу, масштабу, динамическому профилю.

В связи с гармоническим языком Прелюдий немецкий исследователь Детлеф Гойовы (Гойови) выдвинул термин «эристическая модуляция», заимствованный у Шопенгауэра — автора книги «Эристика или искусство побеждать в спорах». Под эристикой (от греческого *ἐρίς* — «спор», «распря») Шопенгауэр имеет в виду нечестные методы ведения полемики путем фальсификации аргументов противника, их приведения к абсурду и т. п. Соответственно суть эристики как гармонического приема заключается, согласно Гойовы, в фальсификации, дискредитации, приведении к абсурду основ тонального

Moderato non troppo

Пример 2.24а — Прелюдия соч. 34 № 10

(Moderato non troppo)

Пример 2.24б — «Болт», акт 3, «Танец ломового»

языка. Эристические модуляции — это «кажущиеся логичными <...> скольжения или прыжки от тональности к тональности через сдвиги или сопоставления, через неожиданные или необычные повороты. Частности производят тональное впечатление, но взаимосвязь целого <...> делает тональность недействительной»¹. Эта характеристика, пожалуй, лучше подходит к более ранним и экстравагантным опытам Шостаковича, но и по отношению к относительно «умеренным» Прелюдиям она не кажется натянутой. «Эристична» выдерживаемая на протяжении всего цикла манера показывать в начале

¹ [Гойовы 1986: 560–561]. См. также [Gojowy 1983: 50].

каждой прелюдии ее титульную тональность, затем, как правило, почти сразу отходить от нее, совершая всякого рода «скольжения и прыжки», «неожиданные и необычные повороты», чтобы в самом конце вернуться к ней и утвердить ее титульным трезвучием или унисоном. Наименее «эристична» из всех Прелюдия № 4 e-moll в форме трехголосной фугетты, где случайные знаки альтерации (бемоли, усугубляющие минорную окраску) появляются только в кульминации перед заключением и исчезают полтора такта спустя. Среди других моментов, обращающих на себя внимание в гармоническом языке Прелюдий, — богатый набор ладов с «раздвоенными ступенями»¹ (отсюда — избытие уменьшенных октав, выступающих в функции своего рода привилегированного интервала). В ряде пьес даются шаржированные «портреты» известных музыкальных жанров, причем мера карикатурности во всех случаях значительно уступает той, которая была свойственна фортепианным пьесам цикла «Афоризмы». Перечисление жанровых прототипов всех пьес находим у Р. Стивенсона; в частности, для № 6 прототипом служит полька в венском («малеровском») духе, для № 3 и 7 — песня без слов, для № 9 — тарантелла, для № 19 — баркарولا, для № 20 — военный (и воинственный по духу) марш². Во многом Стивенсон фактически повторяет В. Ю. Дельсона, который вдобавок усматривает в № 2 испанский колорит, в № 10 — нечто «шарманочное», а в № 16 — влияние Дунаевского³. В Прелюдиях № 2, 6 и 15 можно усмотреть признаки «эффекта Четвертой Малера» — конечно, в миниатюре. Значительный контраст по отношению ко всем остальным пьесам составляет траурная Прелюдия № 14 es-moll; десятилетие спустя она была оркестрована для военного фильма «Зоя» («Кто она?»).

Концерт для фортепиано и трубы со струнным оркестром, известный ныне как Первый фортепианный концерт, может считаться образцовой «петербургской» композицией с еще большими основаниями, чем цикл Прелюдий, поскольку он буквально перенасыщен отсылками «к уже описанному прецеденту, к цитате, аллюзии». В нем четыре части: 1. Allegro moderato—Allegro vivace; 2. Lento; 3. сжатое

¹ [Должанский 1967: 405]. О ладовых структурах, использованных в цикле Прелюдий, см. также [Дельсон 1971: 53–55].

² [Stevenson 1982: 96].

³ [Дельсон 1971: 58 и след.].

связующее *Moderato*; 4. *Allegro con brio–Presto*. Прототипы тем и мотивов, рассыпанных по быстрым крайним частям Концерта, во многих случаях распознаются без особого труда; одни из них принадлежат классикам (в частности Гайдну и Бетховену), другие представляют популярный репертуар эпохи вплоть до уличных песенок. Есть и одна яркая автоцитата — упомянутая тема из «Бедного Колумба» (см. пример 2.2), эффектно «поданная» и разработанная солирующей трубой в середине финала. Медленный вальс второй части может ассоциироваться с *Adagio assai* из Концерта G-dur Равеля¹ — при том, что в ее среднем разделе внезапно (и ненадолго) затрагивается напряженная драматическая нота. В целом же Концерт скорее легковесен и рассчитан на внешний эффект, в особенности на бурные овации после бойкой стремительной коды (это тоже сближает его с Концертом Равеля).

Виолончельная соната более традиционна и по языку, и по форме. Ее части: 1. *Allegro non troppo*; 2. *Allegro*; 3. *Largo*; 4. *Allegro*. В первой части конструктивные принципы сонатного *allegro* до какого-то момента соблюдаются с почти чрезмерным педантизмом. Контраст между несколько растянутой главной темой и более выразительной напевной побочной не слишком велик, но появление ритмической «фигуры угрозы»  в заключительной теме вносит элемент драматизма, получающий развитие в разработке. Реприза — зеркальная, с неожиданным резким замедлением темпа при возвращении главной темы; многократное повторение «фигуры угрозы» в коде *pianissimo* заметно омрачает колорит музыки, начавшейся в сравнительно спокойном ключе. Вторую часть сам автор по меньшей мере однажды (во вступительном слове к исполнению Сонаты по радио, 1939) назвал менуэтом², но по темпу и характеру это скорее скерцо обычного для Шостаковича напористого, скорее невеселого типа. Медленная часть — столь же обычный для Шостаковича тип медитативной «бесконечной мелодии», разворачивающейся в основном на фоне отчетливо ритмизованного аккомпанемента. Пожалуй, самая запоминающаяся тематическая идея всей Сонаты — рефрен финального рондо, в ритме гавота: наглядный образец усугубленного минора с «раздвоенными» (факультативно пониженными) II, V и VIII/I степенями — пример 2.25.

¹ [Мейер 1998: 178].

² См. [Крюков 1996: 164].



Пример 2.25 — Соната для виолончели и фортепиано, часть 4

Более оригинальны Пять фрагментов для оркестра — написанный за один день цикл миниатюр, каждая из которых наделена индивидуальным тембровым обликом. В первом фрагменте (*Moderato*) участвуют 7 деревянных духовых, 2 валторны и арфа, во втором (*Andante*) — 6 деревянных, 5 медных, арфа и контрабасы; в третьем (*Largo*) — арфа и струнные; в четвертом (*Moderato*) — гобой, кларнет, фагот, а также валторна (в самом начале и конце) и струнные (только в самом конце); наконец, в пятом (*Allegretto*) — флейта, кларнет, бас-кларнет, малый барабан, скрипка соло и контрабас соло. Общая продолжительность цикла — около 10 минут, причем больше трети этого времени приходится на самую медленную третью пьесу. Первая и вторая миниатюры жанрово неопределенны, третья в первом приближении представляет собой хорал, четвертая выполнена как полностью диатоническая (без единого знака альтерации) трехголосная фугетта, пятая — гротескный, в духе «Сказки о солдате» Стравинского, вальс для концертирующей скрипки. По утверждению Э. В. Денисова, Пять фрагментов — «единственный у Д. Шостаковича пример камерной трактовки

оркестра, не считая “Носа”»¹. Уместно вспомнить еще один пример из раннего творчества Шостаковича — «японские» романсы соч. 21, где большой оркестр трактуется скорее как расширенный камерный. В Пяти фрагментах — так же, как ранее в романсах — Шостакович избегает громкой динамики и быстрых темпов. Подобно романсам, Пять фрагментов впервые прозвучали только в середине 1960-х, в эпоху повышенного интереса к камерным миниатюрам для нетрадиционных, изобретаемых каждый раз заново инструментальных составов. И вновь первооткрывателем неизвестной ранее партитуры Шостаковича стал украинский дирижер Игорь Блажков².

«Сумбур вместо музыки»

Мировая премьера «Леди Макбет Мценского уезда» состоялась в ленинградском МАЛЕГОТ 22 января 1934 года под управлением Самуила Самосуда. Ей предшествовал целый ряд выступлений Шостаковича в ленинградской и центральной печати. В октябре 1932 года, то есть когда до завершения оперы оставалось около двух месяцев, композитор заявил о своем намерении продолжить линию, начатую «Леди Макбет», и сочинить целую трилогию, посвященную «положению женщины в разные эпохи в России»³. Спустя два года, сразу после триумфальной премьеры оперы, он говорит уже о тетралогии, о «советском “Кольце нибелунга”», в которой «Леди Макбет» играет роль «Золота Рейна», в остальных же частях героинями

¹ [Денисов 1967: 493].

² Премьера — 26 апреля 1965 года, Ленинград, Симфонический оркестр Ленинградской филармонии.

³ [Шостакович 1932]. Судя по воспоминаниям композитора Анатолия Александрова, молодой Шостакович намеревался создать оперную трилогию с первой частью, повествующей о женщине как «самке» (этой первой частью как раз и стала «Леди Макбет»), со второй частью, посвященной теме материнства (ее литературным первоисточником должен был стать известный роман Горького), и, наконец, с третьей частью о женщине как «общественной деятельнице»: [Александров 1990: 40]. В 1939-м или 1940 году Шостакович был почти готов приступить к работе над оперой «Катюша Маслова» на либретто бывшего имажиниста Анатолия Мариенгофа [Хентова 1993: 25], [Дмитрин 1997: 56].

должны выступить, соответственно, деятельница Народной Воли, «женщина нашего столетия» и советская героиня, воплотившая «собираательные черты женщин сегодняшнего и завтрашнего дня»¹. Это обещание осталось невыполненным. Впрочем, спустя три с половиной десятилетия (в 1968 году) идея оперы о народовольческой героине отозвалась в музыке к фильму Лео Арнштама «Софья Перовская» — если не одной из лучших, то, во всяком случае, одной из самых симфоничных, самых масштабных кинопартитур Шостаковича.

Спустя два дня после премьеры в МАЛЕГОТ, 24 января, Григорий Столяров продирижировал в Музыкальном театре имени Вл. И. Немировича-Данченко московской премьерой оперы, приуроченной к открытию печально известного XVII съезда ВКП(б) — так называемого «съезда победителей». В Москве опера шла под названием «Катерина Измайлова». Судя по свидетельствам специалистов, режиссер ленинградской постановки Николай Смолич всячески стремился подчеркнуть «трагико-сатирический» дуализм оперы со всеми присущими этому произведению контрастами, тогда как для Немировича-Данченко важно было вернуться к принципам психологического реализма² и, таким образом, отчасти сгладить поляризацию характеров, которая столь настойчиво декларировалась самим композитором в его печатных выступлениях. В течение 1935–1936 годов опера была поставлена в театрах Чехословакии, Аргентины, США, Швеции, Югославии, Швейцарии, Дании. Ее третья советская премьера (опять под названием «Леди Макбет Мценского уезда») состоялась в филиале Большого театра 26 декабря 1935 года под управлением Александра Мелик-Пашаева; ее режиссером также был Смолич. Именно эту постановку посетили Сталин и его приближенные, члены Политбюро Андрей Жданов и Анастас Микоян, в знаменательный день 26 января 1936 года.

¹ «Красная газета» от 10 февраля 1934 года. В мемуарах одного из близких друзей Шостаковича схематически воспроизведен сюжет второй оперы воображаемой «тетралогии» (о «бомбистке» по имени Софья), насквозь пропитанный духом классовой ненависти, отравившим вторую половину «Леди Макбет» [Атовмьян 1997: 72–73].

² [Марков 1960: 222–224], [Златогоров 1967]. См. также [Хентова 1985: 297 и след.].

Известно, что Сталин не делал публичных движений без высшей государственной необходимости. Соответственно, посещение им спектакля «Леди Макбет Мценского уезда» следует рассматривать как шаг, продиктованный серьезной политической заинтересованностью. У этого шага была своя предыстория.

Весной и летом 1935 года с участием ведущих композиторов и музыковедов СССР прошли дискуссии по проблемам главных жанров советской музыки — симфонии и оперы¹. Целью дискуссий было уточнение принципов, на которых должно строиться будущее здание советской музыки. На первой из них Шостакович произнес многозначительные слова: «Я знаю, что у нас много талантливых композиторов, и в Москве, и в других городах нашего Союза, но вряд ли мы можем указать на такого, о котором мы могли бы сказать безусловно: да, это ведущий, на его творчество мы можем ориентироваться, как, скажем, советская литература ориентируется на творчество и критическую деятельность такого гигантского мастера, как Максим Горький. Наша советская музыка такого композитора не имеет»².

Ясно, что прерогатива назначения главного композитора СССР, эквивалента Горького или Маяковского в музыке, принадлежала Сталину. До определенного момента он не обнаруживал сколько-нибудь заметного интереса к новой музыке, но в начале 1936 года ситуация изменилась. Семнадцатого января вождь в компании предсовнаркома (то есть фактически второго человека в государстве) Вячеслава Молотова почтил своим присутствием спектакль по опере молодого ленинградского композитора Держинского «Тихий Дон» (в Москве она демонстрировалась в рамках гастролей МАЛЕГОТ). Иван Держинский (1909–1978) учился вначале в Москве у Болеслава Яворского и Михаила Гнесина, затем в Ленинграде у Гавриила Попова, Петра Рязанова и Бориса Асафьева. Его попытки довести до конца свое профессиональное образование не увенчались успехом, поскольку он регулярно проваливал консерваторские экзамены. Тем не менее в 1932 году он завершил оперу «Тихий Дон» и представил ее на оперный конкурс, организованный Большим театром. Опера осталась без награды, но жюри в своей

¹ Отчеты об этих мероприятиях: [Дискуссия 1935а], [Дискуссия 1935б].

² [Дискуссия 1935а: 32].

резюмированию не отказало молодому композитору в наличии определенного таланта¹. Шостакович решил помочь молодому музыканту. Позднее, обосновывая свое решение, он писал: «Мне сразу стало ясно, что из того, что я услышал, выйдет хорошее произведение»². Автор «Носа» принял самое активное участие в переработке партитуры, которую затем рекомендовал к исполнению музыкальному руководителю МАЛЕГОТ Самосуду. Премьера «Тихого Дона» состоялась 22 октября 1935 года и прошла с успехом; даже требовательный друг Шостаковича Иван Соллертинский оценил ее как «важную победу советской оперы»³.

Либреттист «Тихого Дона», брат композитора Леонид Дзержинский, конспективно обработал первую половину знаменитого романа, усилив мотивы классовой борьбы. Музыкальный материал оперы выдержан в усредненном русском фольклорном стиле. Партитура состоит из простых арий и дуэтов, песен, хоров и танцев; развитые сольные сцены, равно как и ансамбли, отсутствуют. Мелодии коротки и уложены в правильные периоды: «редкая музыкальная тема перекидывается <...> через четыре такта. Это ведет к частым повторениям, к боязни выйти из одной тональности и даже из одной гармонической ступени»⁴. Имеется несколько лейтмотивов, которые время от времени повторяются в неизменном виде. Оркестр, в лучшем случае, подобен «большой гитаре».

При всей своей художественной незатейливости «песенная опера»⁵ Дзержинского тем не менее имела заметный пропагандистский потенциал, и вождь, конечно же, оценил его. После спектакля 17 января Сталин и Молотов дали аудиенцию Дзержинскому, дирижеру Самосуду и режиссеру Максиму Терешковичу. Судя по сообщению Дзержинского, напечатанному неделю спустя в «Ленинградской правде», «товарищ Сталин сказал, что настало время для создания нашей советской классической оперы. <...> В ней широко должна

¹ [Гозенпуд 1963: 298].

² Из статьи, опубликованной 5 января 1936 года, цит. по [Томпакова 1964: 18].

³ В «Красной газете» за 23 октября 1935 года, цит. по [Дзержинский 1988: 26].

⁴ [Богданов-Березовский 1940: 207].

⁵ Это жанровое наименование было в ходу в годы сталинской диктатуры. Другой образец песенной оперы, получивший одобрение на высшем уровне, — «В бурю» Тихона Хренникова (1939).

быть использована напевность народной песни, она должна быть по форме предельно доходчивой и понятной. Будучи по своей “технологии” на уровне последних достижений музыкального искусства, советская классическая опера ничего не потеряет в своей близости к массам, ясности и доступности своего языка»¹. Далее Сталин отметил недостаточность профессионального мастерства молодого композитора (надо полагать, диктатора проинформировали о том, что Дзержинский так и не сумел толком освоить консерваторский курс) и посоветовал ему учиться дальше. На следующий день содержание разговора Сталина с авторами спектакля «Тихий Дон» было опубликовано во всех советских газетах².

Внезапный интерес Сталина к оперному искусству трудно воспринять иначе как стремление взять соответствующий участок идеологического фронта под свой личный контроль, разобраться в складывавшейся диспозиции и установить политически и идеологически целесообразную иерархию ценностей. Очевидно, при всей своей несомненной симпатии к элементарным поделкам типа «Тихого Дона» Дзержинского, вождь понимал, что они едва ли годятся на роль эталонных образцов социалистического реализма. Он не мог не ощущать, что на фоне «Тихого Дона» Шолохова, на фоне «Железного потока», «Разгрома», «Брусков», «Сорок первого», «Оптимистической трагедии» и прочих образцовых литературных произведений аналогичного рода искомая, все еще не достигнутая к 1936 году «нулевая степень» соцреалистического письма в музыке и, в частности, в оперном театре должна была бы представлять собой значительно более искусный, чем у Дзержинского, синтез возвышенного и обыденного, героического и лирического, сложного и простого, «трагического» и «оптимистического». Возможно, диктатор решил посетить спектакль «Леди Макбет» специально ради того, чтобы сравнить оперу «наивного» автора с творением композитора, чье профессиональное мастерство не давало повода для сомнений; быть может, он надеялся обнаружить в опере Шостаковича (с чьим творчеством наверняка был знаком хотя бы по «Песне о встечном»³) признаки эталонного

¹ Цит. по [Богданов-Березовский 1940: 211–213].

² [Аноним 1936а].

³ С 1932 года эта мелодия из музыки к фильму Фридриха Эрмлера и Сергея Юткевича «Встречный» (соч. 33) звучала на парадах в честь 7 ноября и 1 мая.

произведения социалистического реализма, которых ему не хватило в «Тихом Доне»¹. Вероятнее всего, Сталин был хорошо подготовлен к встрече с «Леди Макбет» и знал, что опера Шостаковича пользуется успехом не только у советской, но и у «буржуазной» публики, и что не все музыкальные критики СССР отзываются об этом произведении одинаково восторженно².

Так или иначе, в звании «лучшего и талантливейшего» Шостаковичу было отказано. Как говорят, Сталин покинул спектакль раньше времени со словами «это сумбур, а не музыка»³, а спустя два дня высочайшее мнение об опусе Шостаковича было развито в предсловутой статье «Правды» «Сумбур вместо музыки»:

«Вместе с общим культурным ростом в нашей стране выросла и потребность в хорошей музыке. Никогда и нигде композиторы не имели перед собой такой благодарной аудитории. Народные массы ждут хороших песен, но также и хороших инструментальных произведений, хороших опер.

Некоторые театры как новинку, как достижение преподносят новой, выросшей культурно советской публике оперу Шостаковича “Леди Макбет Мценского уезда”. Услужливая музыкальная критика превозносит до небес оперу, создает ей громкую славу. Молодой

¹ Заметим, что сопоставление «Леди Макбет Мценского уезда» Шостаковича и «Тихого Дона» Держинского как двух эстетически полярных, но качественно более или менее соизмеримых вех в развитии советской оперы получило распространение в литературе того времени. Ср., в частности [Дискуссия 1936б: 36]. В одной из статей об опере Держинского было сказано следующее: «Досадно, когда в таком ярком и свежем произведении, как “Тихий Дон”, где композитор стремится реалистически раскрыть действительность, его стремления подчас так и остаются лишь стремлениями, ибо возможностей для их выполнения в полной мере — нет. Ведь не случайно в опере так незначительна роль оркестра и так мало разнообразия приемов (а какие преимущества в этом смысле у Шостаковича в “Леди Макбет”!)» [Будяковский 1935: 46].

² Так, бывший РАПМовский деятель и будущий видный функционер Союза композиторов Виктор Белый утверждал, что «это не социалистический реализм, о котором пытались говорить некоторые наши, не в меру услужливые, критики, это даже не реализм “критический”. <...> Но все же в этой опере есть отдельные элементы, которые говорят о том, что Шостакович приближается к реализму» [Дискуссия 1935а: 37]. Другой критик ортодоксального направления, Александр Шавердян, подчеркивал, что «наряду с новыми элементами, говорящими об определенном идеологическом росте советского художника, “Катерина Измайлова” носит явные следы еще неизжитых Шостаковичем явлений современного буржуазного искусства» [Дискуссия 1935б: 50–51].

³ [Radamski 1972: 214–215], цит. по [Мейер 1998: 186].

композитор вместо деловой и серьезной критики, которая могла бы помочь ему в дальнейшей работе, выслушивает только восторженные комплименты.

Слушателя с первой же минуты ошарашивает в опере нарочито нестройный, сумбурный поток звуков. Обрывки мелодии, зачатки музыкальной фразы тонут, вырываются, снова исчезают в грохоте, скрежете и визге. Следить за этой “музыкой” трудно, запомнить ее невозможно.

Так в течение почти всей оперы. На сцене пение заменено криком. Если композитору случается попасть на дорожку простой и понятной мелодии, то он немедленно, словно испугавшись такой беды, бросается в дебри музыкального сумбура, местами превращающегося в какофонию. Выразительность, которой требует слушатель, заменена бешеным ритмом. Музыкальный шум должен выразить страсть.

Это все не от бездарности композитора, не от его неумения в музыке выразить простые и сильные чувства. Это музыка, умышленно сделанная “шиворот-навыворот”, — так, чтобы ничего не напоминало классическую оперную музыку, ничего не было общего с симфоническими звучаниями, с простой, общедоступной музыкальной речью. Это — перенесение в оперу, в музыку наиболее отрицательных черт “мейерхольдовщины” в умноженном виде. Это левацкий сумбур вместо естественной, человеческой музыки. Способность хорошей музыки захватывать массы приносится в жертву мелкобуржуазным формалистическим потугам <...>. Это игра в заумные вещи, которая может кончиться очень плохо <...>.

Композитор, видимо, не поставил перед собой задачи прислушаться к тому, чего ждет, чего ищет в музыке советская аудитория <...>. “Леди Макбет” имеет успех у буржуазной публики за границей. Не потому ли похваливает ее буржуазная публика, что опера эта <...> щекочет извращенные вкусы буржуазной аудитории своей дергающейся, крикливой, неврастенической музыкой? <...>¹.

Автору формулы «кадры решают все», должно быть, стало ясно, что с «кадрами» в его музыкальном хозяйстве не все в порядке. По всей видимости, с первых же тактов музыки Шостаковича он прекрасно понял, что «Леди Макбет» отстоит от идеала «нашей советской классической оперы» еще дальше, чем опера Держинского, а «перековка»

¹ [Аноним 1936б], воспроизведено в [Шостакович 2016: 172–174]. Автором этого документа был одиозный обозреватель «Правды» Давид Заславский; см. [Белинков 1997: 264–265], [Ефимов 2006].

Шостаковича будет стоить его идеологическим службам немалых усилий. Художник склада Шостаковича — при всей его очевидной идеологической благонамеренности и внешне благополучной «анкете» — никак не мог претендовать на место композитора-лауреата такого государства, как сталинская империя тридцатых годов.

Можно предполагать, что тем, от кого зависело исполнение его воли в отношении Шостаковича, Сталин отдал распоряжение более или менее в духе булгаковского Пилата: «Объясните ему, как надо вести себя со мной. Но не калечить». В этом смысле судьба Шостаковича оказалась отчасти схожа с судьбами самого Булгакова и Пастернака — писателей, к которым диктатор тоже внимательно присматривался на предмет их возможного производства в «лауреаты», но которым в конечном счете отказал в этом статусе, тем самым избавив их от позорной судьбы Горького, А. Н. Толстого, Фадеева. Обратим внимание на нюансы, свидетельствующие о том, что сделанный Шостаковичу в 1936 году реприманд не исключал для него возможности исправиться без потери лица. Во-первых, осуждение «Леди Макбет» не повлекло за собой автоматического снятия этой оперы с афиш: в Москве она шла до 10 февраля, в Ленинграде — до 7 марта. Во-вторых, никто не заставлял Шостаковича присутствовать на «дискуссиях», прошедших по горячим следам выступления «Правды» в Москве и Ленинграде, а тем более публично каяться в своих грехах. В 1948 году шадящих нюансов такого рода уже не будет.

Насколько можно судить с точки зрения прошедших десятилетий, итоги зимы 1936 года (которая, как известно, была отмечена в биографии Шостаковича еще и статьей «Правды» от 6 февраля «Балетная фальшь»¹) оказались для композитора неоднозначными. Трудно

¹ [Аноним 1936в], воспроизведено в [Шостакович 2016: 175–177]. Эта статья не удостоилась той же известности, что и пасквиль о «Леди Макбет» — в частности потому, что подвергнутый в ней критике трехактный балет «Светлый ручей» соч. 39 (его премьера в МАЛЕГОТ состоялась 4 июня 1935 года, а 30 ноября того же года он пошел на сцене Большого театра), действительно, не относится к заметным достижениям Шостаковича. На этот раз композитору досталось главным образом не за «какофонию» или «формализм», а за отсутствие классового чутья: его упрекали в том, что для балета на колхозную тему («Светлый ручей» — название колхоза, в котором происходит действие) он широко воспользовался музыкальным материалом, позаимствованным из балета «Болт», посвященного индустриальной теме. История создания и перипетии постановки этого ныне почти забытого опуса освещены в [Барсова 1997].

не согласиться с жестоким, но справедливым суждением упомянутого выше Ричарда Тарускина: неприятности с «Леди Макбет» отучили Шостаковича от привычки к классовой ненависти (или, по меньшей мере, от терпимого отношения к такой ненависти) и способствовали гуманизации его творчества¹. Видимо, Шостаковичу нужно было на собственном опыте почувствовать, что значит быть отверженным, чтобы написать конец Четвертой симфонии, а тем более — медленную часть и финал Пятой.

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

Генрих Литинский (1901–1985), ученик Рейнгольда Глиэра, заведующий кафедрой композиции Московской консерватории с 1932 года, стал объектом внимания борцов против формализма еще в 1934 году². Его сонатам для скрипки соло, альты соло, скрипки и виолончели (все три вышли из печати в 1933 году) инкриминировалась, в частности, стилистическая близость к фуге из Сонаты соч. 106 Бетховена, последняя же была оценена как плод «засушенного и схоластического “рационализирования”»³. Надо сказать, что этот «комплимент» Литинскому, будучи преувеличенным, не совсем бессмыслен, ибо все три его Сонаты — мастерски выстроенные, технически интересные, художественно полноценные вещи в духе немецкого академизма рубежа веков (аналогия с Регером была бы уместнее). Примечателен следующий пассаж из статьи американского музыковеда российского происхождения Николаса (Николая) Слонимского, написанной в 1935 году, когда он посетил свою родину как турист: «<...> язвительная статья в “Советской музыке” характеризует [Литинского] как мастера-профессионала и при этом приверженца бессодержательности

¹ [Taruskin 1989: 40].

² [Острцов 1934] — «классическая» в своем роде статья, прообраз многих позднейших антиформалистических инвектив.

³ [Острцов 1934: 12].

в искусстве. Но в [приведенных в статье] нотных примерах оказалось так много содержания и музыкального смысла, что я забыл о критике и постарался обзавестись музыкой [Литинского]. И она меня не разочаровала. Среди известных мне произведений для солирующих инструментов немного найдется таких, которые могли бы сравниться с сонатами Литинского для скрипки соло и для альтя соло по изобретательности и мастерству. В этих произведениях особенно привлекает умелое раскрытие богатых возможностей новых ладов <...>¹. К сожалению, мнение Слонимского не может быть подтверждено какими бы то ни было звучащими документами, поскольку сонаты Литинского все еще остаются незаписанными.

Литинский не имел ничего общего с Шостаковичем ни в творческом, ни в административном плане. Однако в 1936 году он, что называется, попался под горячую руку, и ему охотно припомнили былые грехи. В частности, один из ораторов на московской дискуссии (Иосиф Рыжкин) охарактеризовал его как формалиста еще более неисправимого, чем сам Шостакович², а другой оратор (Вано Мурадели) обвинил его в тлетворном влиянии на вверенных его попечению молодых композиторов³. Нападки на Литинского продолжались и позднее⁴. В 1937 году его вынудили оставить пост заведующего кафедрой (впрочем, два года спустя он был восстановлен). Дальнейшая карьера Литинского складывалась непросто⁵. Хотя он пользовался репутацией крупного педагога (среди его учеников — Тихон Хренников и лидеры послевоенной армянской музыки Александр Арутюнян, Эдвард Мирзоян, Арно Бабаджанян) и музыкального «миссионера» (в частности, он стал автором первых якутских оперы и балета), ему так и не удалось добиться заметных успехов в оригинальном творчестве.

Имя Валерия Желобинского (1913–1946) в наше время прочно забыто. Тем не менее к 1936 году этот выпускник Ленинградской консер-

¹ Цит. по [Slonimsky 2004: 164].

² [Дискуссия 1936а: 44].

³ [Дискуссия 1936а: 53].

⁴ [Макаров-Ракитин 1937: 9] (где Литинский обвиняется в политических ошибках и в порче юных талантов), [Аноним 1938: 73] (где Литинского именуют «бездарным педагогом»), [Григорьев 1938: 92].

⁵ См. [Чугаев 1986], [Якубов 1990], [Литинский 2001].

ватории по классу Владимира Щербачева был уже автором двух опер, не без успеха поставленных в МАЛЕГОТ. Одна из них, «Камаринский мужик», повествует о крестьянском восстании под руководством Ивана Болотникова, тогда как вторая, «Именины», представляет собой адаптацию «обличительной» повести Николая. Павлова, малоизвестного писателя XIX века. Хотя либретто опер Желобинского (автор — Осип Брик) в литературном отношении слабы, обе оперы, насколько можно судить по опубликованным клавирам, содержат немало добротного музыкального материала. Композитор обладал определенным мастерством музыкальной характеристики и даром организации динамичных оперных сцен. Его первая опера выказывает определенные черты сходства с «Борисом Годуновым» в том, что касается сюжета и некоторых композиционных решений, тогда как вторая опера, по-видимому, мыслилась как советский «ответ» «Евгению Онегину», разоблачающий социальные антагонизмы, на которые Чайковский не обратил должного внимания¹. В 1936 году Желобинского жестоко критиковали как эпигона Шостаковича². Его третья и последняя опера «Мать» (по «культовому» в своем роде роману Горького) в жанровом отношении ближе к «песенной опере». Поставленная в 1939 году в МАЛЕГОТ и в Большом театре, она была оценена как неудача³. В последующие годы Желобинский не создал ничего значительного.

Особенно драматическим оказался случай другого представителя щербачевской школы, ленинградского композитора Гавриила Попова (1904–1972), чья Первая симфония, завершенная в 1932 году и тогда же удостоенная премии на всесоюзном конкурсе к 15-летию революции, стала, видимо, первым музыкальным произведением советского композитора, официально запрещенным к исполнению высокой государственной инстанцией. Премьера симфонии Попова (в редакции 1934 года) состоялась в Ленинграде 22 марта 1935-го под управлением австрийского дирижера Фрица Штидри (в 1934–1937 годах он возглавлял Симфонический оркестр Ленинградской филармонии), после чего ленинградский Облрепертком наложил вето на ее дальнейшие исполнения. Грозная

¹ См. [Раку 2014: 613–616].

² См., в частности [Дискуссия 19366: 30].

³ [Гринберг 1939].

официальная формулировка гласила: «недопустимо исполнение [этого произведения] как отражающего идеологию враждебных классов»¹. За симфонию вступались Прокофьев², Асафьев, Шебалин, Шапорин, но все их старания оказались тщетны³. В «дискуссиях» 1936 года симфония Попова поминалась недобрым словом почти так же часто, как «Леди Макбет». Воскрешенная только в 1989 году дирижером Геннадием Проваторовым, Первая симфония Попова — произведение высоких достоинств; чуть ниже у нас будет повод сказать о ней несколько слов. Судьба Второй симфонии этого композитора — безусловно, одной из лучших советских симфоний военных лет — тоже оказалась не слишком счастливой: хотя сразу после войны она была неосторожно удостоена Сталинской премии, в 1948 году ее все же внесли в проскрипционный список. Попов оказался единственным, не считая Шостаковича, крупным композитором, пострадавшим во время обеих больших сталинских проработочных кампаний в области музыки. Нанеся удар по Попову, советская бюрократическая машина сломала хребет художнику, который вполне мог бы стать одним из крупнейших русских симфонистов XX века.

Во время «дискуссий» активно склонялись имена близких Шостаковичу музыкальных критиков — Соллертинского, Михаила Друскина, Александра Рабиновича⁴, но никто из них не имел настоящего крупных неприятностей. Самой же трагической жертвой «Сумбура вместо музыки» стал человек, не имевший никакого отношения ни к Шостаковичу, ни к «Леди Макбет», ни к музыке вообще, — писатель Леонид Добычин, покончивший с собой после собрания ленинградских литераторов, устроенного в марте 1936 году в знак солидарности со статьями «Правды» и посвященного главным образом разгрому его «формалистической» прозы⁵.

¹ [Попов 1986: 260] (запись из дневника композитора от 25 марта 1935 года).

² Судя по письмам Прокофьева от марта 1934 года, знаменитый композитор, живший в то время во Франции, симпатизировал своему младшему коллеге и его симфонии и предпринял попытку организовать ее исполнение в Париже. См. [Попов 1986: 76–78].

³ О злословиях Первой симфонии см. [Попов 1986: 362–363, 402–404]. См. также [Ромашук 1985]. Стенограмма дискуссии о симфонии в Ленинградском отделении Союза композиторов 28 апреля 1935 года опубликована в [Ромашук 2000: 332–375].

⁴ [Аноним 1936г].

⁵ Об истории с Добычиным см. [Каверин 1997: 209 и след., 517 и след.].

Четвертая симфония

В литературе принято трактовать трехчастную Четвертую симфонию *c-moll* соч. 43 как самую «малеровскую» из всех симфоний Шостаковича¹. В этом есть свой резон. Совершенно по-малеровски выглядит состав оркестра: 6[2+4].4.6[1+4+1].4[3+1]. — 4.8.3.2 плюс большая батарея ударных, две арфы и струнные. Очень заметно влияние Малера во второй части, тема которой представляет собой самый настоящий лендлер, а также в слегка пародийном траурном марше «в манере Калло»² из третьей части. Наконец, с Малером отчетливо ассоциируются масштабы этого симфонического монстра (первая и третья части Симфонии длятся примерно по полчаса, тогда как относительно короткое «интермеццо» между ними — около десяти минут) и его откровенно «аклассический»³, если не сказать антиклассический облик. Вместе с тем Четвертая — не только самая «малеровская», но и самая, так сказать, «поповская» симфония Шостаковича⁴. Мне кажется, что существует интертекстуальная связь между первой частью этого произведения и первой частью Первой симфонии Гавриила Попова (1928–1934, окончательная редакция 1935), разделившей судьбу «Леди Макбет Мценского уезда».

Первая симфония Попова соч. 7 трехчастна: 1. *Allegro energico*; 2. *Largo con moto e molto cantabile*; 3. *Finale. Scherzo e coda*. С Четвертой симфонией Шостаковича ее роднит не столько трехчастность как таковая, сколько гигантские масштабы, тематическая перенасыщенность, неистовый характер первой части. Можно смело утверждать, что со времени «Весны священной» русская симфоническая музыка не знала столь яркого сочетания фовистической экстравагантности с богатством и разнообразием,

¹ [Орлов 1961: 59–60], [Сабинаина 1976: 99], [Мейер 1998: 199], [Fay 2000: 93], [Hurwitz 2006: 61] и др.

² [Сабинаина 1976: 111].

³ Известный термин И. А. Барсовой, введенный ею специально для характеристики стиля симфоний Малера [Барсова 1975: 14 и след.].

⁴ Впервые отмечено в [Наkobian 1998: 170].

даже изысканностью инструментальной фактуры, полифонии, мелкой ритмической работы; даже «Скифская сюита» и первая часть Второй симфонии Прокофьева на этом фоне кажутся сравнительно традиционными. К этому *Allegro energico* вполне применимы слова, сказанные о произведении, которое некогда считалось эталоном своего рода эзотерического фовизма в музыке: «Великолепно стилизованный кошмар, кошмар гигантов»¹. Впрочем, с точки зрения языка *Allegro energico* Попова имеет мало общего как со Стравинским, так и с Варезом и в большей степени родственно, пожалуй, «Чудесному мандарину» Бартока. Формально первая часть Первой симфонии Попова восходит к архетипу сонатного аллегро, но многочисленные сдвиги и отступления от сонатной «фабулы» делают связь этой части с названным архетипом по существу мнимой («эристической»). Вторая, медленная часть также замечательна в своем роде, тогда как третья — относительно стандартный, непропорционально короткий мажорный финал — несколько снижает общее впечатление; об этих частях мы не будем говорить, поскольку между ними и Четвертой симфонией Шостаковича никаких существенных параллелей не просматривается.

Шостакович неоднократно высказывался по поводу Симфонии Попова в самых положительных тонах. Одним из первых, еще до публичного исполнения Симфонии, он охарактеризовал ее в печати как «выдающееся произведение»². Немного времени спустя, на обсуждении Симфонии в Ленинградском отделении Союза композиторов, он выступил как ее «большой и горячий поклонник»³. По свидетельству И. Д. Гликмана, уже после смерти Попова он говорил о Первой симфонии как о произведении, в котором было «очень много хорошего», и сожалел, что ее погубили «борцы с формализмом»⁴. Позволю себе предположить, что присущий

¹ Отзыв французского композитора Флорана Шмитта об «Аркане» Эдгара Вареза для большого оркестра (1927) цитируется по [Ouellette 1981: 110].

² [Шостакович 1933а: 121].

³ Обсуждение состоялось 30 апреля и 8 мая 1933 года. См. [Попов 1986: 357]. До 1935 года мнение о симфонии Попова как о крупном достижении советского симфонизма разделяли и другие критики; см., например, [Иохельсон 1934: 18], [Богданов-Березовский 1934].

⁴ [Шостакович — Гликман 1993: 287].

Шостаковичу дух состязания отчасти повлиял на его решимость попробовать свои силы в сфере монументального симфонизма, где его старший коллега достиг столь впечатляющего результата. Конечно, высказанная здесь гипотеза не поддается безусловному подтверждению — разве что кто-нибудь найдет в тексте Четвертой симфонии Шостаковича прямые цитаты из Симфонии Попова или достаточно внятные намеки на нее (мне этого сделать не удалось). В пользу гипотезы говорят лишь такие косвенные обстоятельства, как хронологическое соседство обеих симфоний, взаимная симпатия их авторов и, в особенности, объединяющий оба произведения пафос преодоления всяческих пределов и стремления к невозможному, столь рискованный в условиях советской действительности 1930-х годов.

Первую часть своей симфонии (*Allegretto poco moderato*) Шостакович, подобно Попову, строит как гигантский — объемом в 1045 тактов — конгломерат эпизодов, имеющий скорее условное отношение к архетипу сонатного аллегро. Членение целого на разделы выглядит, в общих чертах, следующим образом¹:

Экспозиция			
До ц. 31 (такты 1–260): главная партия (с преобладанием четных метров)			
До ц. 6 (такты 1–36):	До ц. 13 (такты 37–108):	До ц. 24 (такты 109–206):	До ц. 31 (такты 207–260):
«интродукция» (5 тактов) и собственно главная партия (условно — «марш»)	средний раздел главной партии (структурно рыхлый, в переменном метре)	возвращение в исходную тематическую сферу, движение к первой большой кульминации главной партии и последующий спад	еще один структурно рыхлый эпизод, отмеченный появлением нового тематического материала (в переменном метре), затем — движение ко второй большой кульминации главной партии

¹ Представленная здесь схема в основном воспроизводит анализ этой части, осуществленный в [Сабинина 1976: 99 и след.].

ГЛАВА 2. До и после тридцать шестого

Экспозиция (продолжение)			
До ц. 51 (такты 261–475): побочная партия (с преобладанием трехдольного метра)			
До ц. 36 (такты 261–333):	До ц. 40 (такты 334–371):	До ц. 48 (такты 372–445):	До ц. 51 (такты 446–475):
первое проведение темы	второе проведение темы	третье проведение темы с последующим вторжением мотивов главной партии	четвертое, кульминационное проведение темы в крайне низком регистре оркестра
Разработка			
До ц. 63 (такты 476–578):	До ц. 72 (такты 579–688):	До ц. 80 (такты 689–778):	До ц. 92 (такты 779–905):
«полька» — свободная вариация «марша» главной партии в уменьшении	четыре хго-лосное фугато для струнных на тему, отдаленно производную от главной (Presto, 2/4)	«шествие» — еще одна свободная вариация «марша» главной партии, основная кульминационная зона разработки и всей части	«вальс-скерцо», включающий мотивные элементы как главной, так и побочной партий
Реприза/кода			
До ц. 96 (такты 906–936):	До ц. 99 (такты 937–971):	До ц. 101 (такты 972–986):	До ц. 103 (такты 987–1005):
варьированное повторение «интродукции» и сжатая синтетическая реприза: тема побочной партии излагается в четном метре (6/8) на фоне аккомпанемента, перешедшего сюда из главной партии	«интерлюдия»: соло английского рожка с преобладанием метра 3/8, основанное, в частности, на элементах «лирического» среднего раздела главной партии и на некоторых других, преимущественно второстепенных тематических элементах	еще одно проведение темы побочной партии, на этот раз в исходном метре 3/8	восстановление метра 4/4: «интерлюдия», тематически родственная предыдущей (соло скрипки);
			До ц. 107 (такты 1006–1030):
			последнее проведение «марша» главной партии (соло фагота, затем дуэт фаготов);
			(такты 1031–1045): заклучение

[Allegretto poco moderato ♩ = 92]
 tr-be, v-ni (con tr-ni all'ottava bassa)

The musical score consists of three staves. The first staff begins with a rest followed by a series of eighth notes with accents, marked *f* and *marcato*. The second and third staves continue the rhythmic pattern with similar articulation and dynamics. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

Пример 2.26 – Симфония № 4, часть 1

«Интродукция» – три резко диссонантных аккорда и примитивный диатонический унисонный мотив – сравнивается одним из комментаторов с «пронзительным сигналом, который напоминает трезвон будильника или сирену, объявляющую о начале нового рабочего дня. Этот визгливый звук передается играющими в унисон духовыми инструментами, которым вторит трескотня ксилофонов»¹.

Как и в первой части Первой симфонии, «марш» главной партии здесь противопоставлен трехдольной теме побочной, которая к концу первого проведения, а особенно при втором проведении, обнаруживает признаки медленного вальса. Исходный вариант темы-марша (без сопровождающих голосов) показан в примере 2.26. Обратим внимание на раздвоенную VI ступень с-moll и на реминисценцию мотива насилия из «Леди Макбет» в конце периода.

В примере 2.27а приведен исходный вариант темы побочной партии, а в примере 2.27б – начало третьего проведения той же темы с ц. 40 (NB: малый кларнет in Es, валторны in F), где нисходящие мотивы у малого кларнета и арфы выглядят как реверанс в сторону Малера (ассоциация с вступлением к первой части симфонии «Титан» кажется совершенно очевидной; см. также ц. 99, где тот же контрапункт проходит у струнных²).

¹ [Гаспаров 2009: 218].

² Ср. [Редепеннинг 1994: 166].

The image shows a musical score for Example 2.27a, which is the first part of the fourth symphony. The score is written for Flute (Flg.), Violoncello (V.c.), and Contrabasso (C-b.). The tempo is marked as 108. The Flute part has an 'Isolo' marking and a 'Ritard.' marking. The Violoncello and Contrabasso parts are marked 'p' (piano). The score consists of two systems of staves.

Пример 2.27а — Симфония № 4, часть 1

Как и в первой части Первой симфонии Попова, сонатная «фабула» в этом *Allegretto poco moderato* прослеживается не без труда. Благодаря огромным объемам главной и побочной партий, содержащих множество материала, связи которого с обеими основными темами распознаются скорее на глаз, чем на слух, а также благодаря смысловой и образной изменчивости тематизма («темы трансформируются необычайно свободно, не будучи связаны каждая со своим образом или даже образной сферой»¹) сонатность первой части Четвертой симфонии оказывается в полном смысле слова эристической, то есть — напомним значение этого термина по Д. Гойовы — вроде бы присутствующей, осязаемой, но в то же время опровергающей самоё себя, обманчивой и по сути недействительной. Разработка, в первом приближении, построена как серия свободных вариаций

¹ [Орлов 1967: 167]. Ср. сходное наблюдение, относящееся к Симфонии в целом: в ней «практически нет ни одной сколько-нибудь значительной темы, которая не подвергалась бы глубокой трансформации. Почти все темы здесь — оборотни, истинное лицо которых нелегко разглядеть» [Валькова 1997: 81]. В связи с формальной концепцией данной части стоит процитировать заявление известного теоретика Е. М. Браудо: «В одной из бесед со мной по поводу построения симфонического произведения Шостакович указал, что для него форма сонатного аллегро, рондо и пр. не имеет существенного значения. Существенным представлялось выявление основного диалектического противоречия, охватывающего целые большие куски симфонического произведения, дающего возможность в процессе их развития по-новому освещать музыкально-тематический материал» [Дискуссия 1935а: 44].

Четвертая симфония

40

Cl. ploc. *solo*
pp

Cor. *I solo*
p espress.

Arpe *Arp solo*
p

V-c.

41

Cl. ploc. *p espress.*

Fag. *I. II soli*
p

Cor. *I*

Tr-nl *con sord.*
p

Arpe *ac*
p

V-nl I *unis. pizz.*
p

V-nl II *unis. pizz.*
p

V-le *unis. pizz.*
p

V-o.

C-b.

Пример 2.276 – Симфония № 4, часть 1

на тему-«марш» с включениями элементов темы-«вальса». Самую радикальную из всех трансформаций «марш» претерпевает в эпизоде Presto после ц. 63 — предельно быстром фугато на тему, воспринявшую от «марша» прежде всего начальную интонацию в объеме излюбленной Шостаковичем уменьшенной кварты и следующий далее ход на малую терцию вверх. Разворачиваясь, тема охватывает чрезвычайно широкий диапазон; ее тональность балансирует между усугубленным d-moll и A-dur/a-moll — пример 2.28. Далее она в похожих, но не идентичных по интервальному составу вариантах вступает у других струнных. Фугато длится немногим больше ста тактов; полифоническая фактура сменяется гомофонной (с исходным «маршем» у низких струнных в качестве ведущего голоса) сразу после изложения темы у четвертого по счету голоса (виолончелей). Но эта полифония, практически безразличная к вертикали, воспринимается не столько как развертывание индивидуальных и равноправных голосов, сколько как стихийный квази-сонористический звуковой поток. В литературе это так называемое фугато иногда сравнивается с мнимо полифоническим (по существу квази-алеаторическим) эпизодом «нарастающего брожения» из Второй симфонии¹. Возможно, не менее близкая аналогия — не столь «эристическое», но достаточно экстравагантное фугато (также для струнных и также чрезвычайно быстрое, но более сжатое) на грани третьей и четвертой частей Четвертой («Неугасимой») симфонии Карла Нильсена (1914–1916). Вопрос

Пример 2.28 — Симфония № 4, часть 1

¹ См., в частности [Сабинина 1976: 107].

о том, знал ли Шостакович в середине тридцатых это произведение и вообще симфоническое творчество Нильсена, с которым у ряда симфоний Шостаковича обнаруживаются точки соприкосновения, остается открытым.

По ходу разработки и репризы темы обмениваются интонациями и ритмами, образуя «гибридные» варианты. Яркий случай — в последнем разделе разработки после ц. 80, где интонации темы главной партии предстают в трехдольном контексте, пример 2.29. В триольном мотиве из первых тактов после ц. 80, повторяющемся после ц. 81, усматривается сходство с мотивом, рисующим врагов «героя» в «Жизни героя» Рихарда Штрауса¹. Случай противоположного рода — начало репризы после ц. 93, где тема-«вальс» адаптируется к четному метру сопровождения, изначально связанного с темой-«маршем».

The image displays a musical score for Example 2.29 from the Fourth Symphony, Part 1. It is divided into two systems. The first system, starting at measure 80, shows the woodwind section (Flute, Clarinet, Bassoon) and the string section. The second system, starting at measure 81, continues the development with a more complex rhythmic texture, featuring triplets and sixteenth notes. The woodwinds and strings are clearly visible, with various dynamics and articulations indicated.

Пример 2.29 — Симфония № 4, часть 1

¹ [Pulcini 1988: 146].

В первой части Четвертой симфонии можно усмотреть развитие картины мира, воспроизведенной в «Носе» и восходящей, как мы помним, к исконно петербургской традиции видеть мир сквозь призму «несводимой к единству антитетичности и антиномичности» (уместно напомнить, что и Попов по рождению и образованию принадлежал к той же традиции). В основе этой музыки лежит поэтика «несводимости к единству», а присущая ей «эристичность» — «не композиционный просчет автора, а отражение идеи разорванности, вопиющей дисгармонии жизни»¹.

При более критическом взгляде на первую часть Четвертой симфонии, учитывающем позднейшие достижения Шостаковича, в ней можно обнаружить по меньшей мере следующий вполне реальный композиционный просчет: кое-где — например, в среднем разделе главной партии, на значительных пространствах непомерно разросшейся побочной партии, в соло английского рожка незадолго до конца — тематические конфигурации недостаточно рельефны и скорее вялы. Другой композиционный просчет заключается в неподготовленности некоторых кульминаций. Характерны фрагменты между ц. 29 и 31 (переход от главной партии экспозиции к побочной) и между ц. 90 и 92 (переход от разработки к репризе). В обоих случаях подводящая к собственно кульминации фаза динамического нарастания начинается внезапно, без предыкта, и разворачивается, пожалуй, с чрезмерной интенсивностью. Итоговый эффект впечатляет, так сказать, на физиологическом уровне (невольно вспоминается хрестоматийное: «Он пугает, а мне не страшно»). Аналогично будет организован подход к главной кульминации всей симфонии, которая наступит ближе к концу третьей части, начиная с 17-го такта после ц. 237. В позднейших симфониях Шостакович, как правило, избегал такого «лобового», чрезмерно простого эффекта.

Ко второй части, *Moderato con moto*, идеально подходит определение «лирическое интермеццо». По тематизму она родственна второй и третьей частям Второй симфонии Малера, основные темы которых, в свой черед, восходят к жанру лендлера. Формальная схема — двойная двухчастная, $A-B-A'-B'$, с кодой на тему A . Раздел A' выполнен в форме вполне традиционного (не «эристического»)

¹ [Сабина 1976: 109].

фугато. Конечно, по ходу развертывания не обходится без «эфф-фектов Четвертой Малера»; одна из драматических кульминаций приходится на раздел *B*, другая, более масштабная, — на раздел *B'*. Самый оригинальный эпизод «интермеццо» — кода, где на фоне струнных солируют кастаньеты, деревянная коробочка (*legno*), малый барабан; по характеру письма этот эпизод предвосхищает концовку Второго виолончельного концерта и знаменитый финальный катарсис Пятнадцатой симфонии.

Наконец, третья часть — это, можно сказать, целая симфония в симфонии, состоящая из четырех больших разделов¹:

1. «Траурный марш» *Largo* — с ц. 152 до ц. 167.
2. *Allegro* — до ц. 191.
3. «Сюита», складывающаяся из следующих эпизодов:
 - а) короткая «полька-скерцо» — до ц. 192;
 - б) «вальс» — до ц. 202²;
 - в) «марш-скерцо» — до ц. 212;
 - г) «вальс» — до ц. 219;
 - д) «галоп» (?)³ — до ц. 227;
 - е) «песня»⁴ — до ц. 233;
 - ж) «вальс» — до такта 16 после ц. 237;
4. Заключение, состоящее из двух эпизодов:
 - а) «катастрофа» — до ц. 246. Внутренне этот эпизод почти не расчленен; он представляет собой огромную по продолжительности (141 такт на 3/4) и объему звучания кульминационную зону, предваряемую короткой (9 тактов на 2/4) зоной динамического нарастания. Столь же сжата (5 тактов на 3/4) зона послекульминационного спада;
 - б) тихая кода, использующая тематические элементы «траурного марша», но в контексте трехчетвертного метра — 234 такта после ц. 246.

¹ О членении финала Четвертой симфонии на разделы см. [Сабинина 1976: 111–113].

² Источник одной из тем этого отрывка — последний из Пяти фрагментов соч. 42 № 5: гротескный вальс для скрипки и небольшого ансамбля.

³ Строго говоря, жанровый профиль этого отрывка, инструментованного почти всецело для струнных, недостаточно отчетлив.

⁴ Жанр этого фрагмента также не поддается простому определению. В его тематизме обнаруживаются черты сходства с бытовыми песнями тридцатых годов [Сабинина 1976: 113].

Сочинение финала Четвертой симфонии заняло позднюю зиму и весну 1936 года, то есть месяцы, последовавшие за разгромом «Леди Макбет». Вполне можно предположить, что связанные с этим событием переживания запечатлелись в образном строе музыки. Как бы то ни было, финал симфонии заметно отличается от ее первой части по типу письма. Если в первой части все еще ощущался почерк автора «Носа», то здесь, в финале, местами предвосхищаются Пятая и особенно Восьмая симфонии. Траурный марш в начале части и его реминисценции в коде окутывают целое аурой «мужественной скорби, благородной сдержанности трагического чувства»¹. И все же элемент какого-то странного «пустосмешества» или, если угодно, какой-то причудливой аберрации присутствует даже на самых суровых страницах части.

Финал Четвертой симфонии больше, чем какая-либо иная из ранних партитур Шостаковича, предрасполагает к поиску загадочных, скрытых за нотами внемузыкальных смыслов. Биографические обстоятельства, сопутствовавшие созданию этого финала, подстегивают воображение комментаторов; так, в «сюите» из середины части усматривается серия гротескных зарисовок, изображающих травлю композитора после статей «Правды»². Мне не хотелось бы заходить настолько далеко, однако нельзя не признать, что весь финал изобилует разного рода «подмигиваниями», смутными подтекстами, едва замаскированными аллюзиями, которые очень легко настраивают на «литературщину». Нет ли тонко рассчитанного вызова в нарочито фальшивом аккомпанементе траурного марша, где ожидаемая, единственно приличествующая столь почтенному жанру чистая кварта заменена тритоном — пример 2.30? Какой смысл имеет текстуальное совпадение грозной, агрессивной темы первого Allegro, этого прямого предшественника знаменитой Токкаты из Восьмой симфонии — пример 2.31³, — с темой завершающего «сюиту» инфан-

¹ [Орлов 1967: 185].

² См. [MacDonald 1990: 115], [Валькова 1997: 83–84]. В. Б. Валькова даже обнаруживает в мелодических конфигурациях «польки-скерцо» зашифрованную монограмму одного из недоброжелателей Шостаковича — Б. Асафьева (As–A–F–E–F–B) [Валькова 1997: 82, 84].

³ Сходство с «токкатой» становится особенно очевидным после ц. 174. Заметим, что тема Allegro впервые появляется еще в ц. 166, в контрапункте с темой траурного марша. В ее начальной интонации можно усмотреть инверсию синкопированной восходящей терции из главной темы первой части (см. такт 2 примера 2.26).

тильного вальса — пример 2.32¹? Как понимать переключку флейт в первом из вальсов «сюиты» (такты 8–9 после ц. 197) — прямую цитату «диалога» флейт Тамино и Папагено из финала первого действия «Волшебной флейты» Моцарта? Или тщательно подготовленное появление в конце «марша-скерцо» (перед ц. 209), в партии тромбона, легкомысленного уличного мотива, звучавшего в финале Первого фортепианного концерта? Позволительно ли трактовать начало коды, то есть, по устоявшемуся мнению, один из самых возвышенных, катарсических моментов всего произведения, — пример 2.33, — как осознанную реминисценцию глумливого «Братца Мартина» из третьей части Первой симфонии Малера? Каков символический, внемузыкальный смысл извлеченного из начального траурного марша и многократно проведенного в коде мотива из чистой кварты и тритона — в примере 2.34 представлен один из многих его вариантов, — родственного известному нам мотиву «недостижимого стремления» из «Леди Макбет» (см. выше, примеры 2.17г–е)²? Как понимать то обстоятельство, что «мотив жалобы», дважды фигурирующий в коде симфонии (в ц. 249 и 253) — пример 2.35а, — выглядит здесь как совершенно отчетливая реминисценция лейтмотива нибелунгов из вагнеровской Тетралогии — ср. его вариант из четвертой сцены «Золота Рейна», показанный в примере 2.35б: неужели Шостакович имел в виду современную, дорвавшуюся до высшей власти инкарнацию Альбериха, от которой он недавно получил такой болезненный щелчок? Наконец, какое символическое послание несет последнее событие симфонии — внезапный сдвиг в сторону от, казалось бы, незыблемо утвердившейся в коде тональности *c*-moll (восходящая кварта a^3-d^4 в партии челюсты)? Как сказано в одном из комментариев, «вопрос челюсты, будто заданный вечности, остается без ответа»³; безответными остаются и те вопросы, которые мы задаем этому причудливому, нескладному опусу⁴.

¹ Эпитет «кукольный» позаимствован из [Сабинина 1976: 113].

² О том, что этот мотив имел для Шостаковича серьезный символический смысл, косвенно свидетельствует его появление в «Ночи» — девятой части автобиографической Сюиты на стихи Микеланджело, насыщенной мотивами-символами из произведений прежних лет.

³ [Сабинина 1976: 114].

⁴ Ценная попытка ответить на некоторые из вопросов предпринята в [Fairclough 2006] — фундаментальном труде, всецело посвященном Четвертой симфонии.

ГЛАВА 2. До и после тридцать шестого

152 *Largo* $\text{♩} = 60$ *I solo*

Fagotti
Timpani
Contrabassi

Пример 2.30 – Симфония № 4, часть 3

167 *Allegro* $\text{♩} = 84$

V-ni.
V-le.
Tr-ni.
Tube

Пример 2.31 – Симфония № 4, часть 3

233

Fl.
Archi

Пример 2.32 – Симфония № 4, часть 3

246 $\text{♩} = 50$

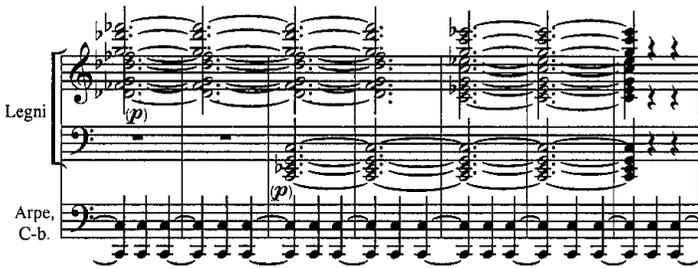
Cl. b.
Fag.
C-fag.
Timp.
Arpe.
C-b.

Пример 2.33 – Симфония № 4, часть 3

247

Cr.

Пример 2.34 – Симфония № 4, часть 3



Пример 2.35а — Симфония № 4, часть 3



Пример 2.35б — Вагнер, «Золото Рейна», сцена 4

Четвертую симфонию нередко воспринимают как звучащую панораму Советского Союза первой половины 1930-х годов. Согласно одному из комментаторов, «ее содержание охватывает, с одной стороны, продолжающуюся и прогрессирующую реализацию идей большевистской революции методами грубого насилия, а с другой стороны — жизнь простых людей с их непрекращающимися страданиями, с их увлечениями <...>, с мелочами многотрудного быта <...>, с жадной любви <...>. И над этим всем витает вопрос, особенно ощутимый в заключительных тактах симфонии: чем все это кончится?»¹. Начальная тема симфонии рисуется как «идеально точное воплощение некоей грозной, предельно прямолинейной, фанатичной, но вместе с тем нелепой волюнтаристской силы, бездумно идущей напролом, глубоко уверенной в своей правоте, в своем праве все устоявшееся переустраивать и переламывать, невзирая на любые объективные условия. Эта тема представляется <...> темой «воинствующего коммунизма»»². И далее, о «траурном

¹ [Лаул 1996: 145].

² [Лаул 1996: 146–147].

марше» финала: «Есть основания думать, что это плач о страдающей России»¹. Во Введении к настоящей работе я уже в общих чертах высказал свое суждение о подобных социологизированных и политизированных интерпретациях, порой «лобовых до пошлости»². Замечу, что данное прочтение Четвертой симфонии оставляет без ответа по меньшей мере один более специальный вопрос: каков смысл абсолютно неприкрытых отсылок к австро-немецкой симфонической культуре, столь щедро разбросанных по этой звучащей панораме Советского Союза первой половины тридцатых? Однако его главный, самый очевидный недостаток заключается в том, что оно оставляет за скобками всю мощную метафизическую ауру симфонии. Истоки этой ауры — в расщепленном видении мира, стихийном эсхатологизме, тенденции мистифицировать обыденную реальность и других составляющих глубинно-психологического комплекса, о котором говорилось во Введении. Любые рассуждения в терминах актуальных событий и процессов имеют в лучшем случае косвенное отношение к этой основе основ музыкальной ткани симфонии.

Для обозначения загадочных смысловых ассоциаций, понятных только узкому кругу посвященных, Юрий Тынянов в свое время придумал термин «домашняя семантика»³. Как знать, быть может «непонятность» Четвертой симфонии, ее непроницаемость для герменевтики связана отчасти и с тем, что в ней важную роль играет именно «домашняя семантика»? Если это действительно так, то в контексте творчества Шостаковича Четвертая симфония выглядит как своего рода «Домашняя симфония» или, если угодно, «Жизнь героя» (косвенным аргументом в пользу сказанного может служить отмеченная выше аллюзия на это последнее произведение в конце разработки первой части). Но Шостакович — не Штраус; вместо элегантного, в меру ироничного автопортрета на фоне членов семьи, друзей и почти безобидных врагов он нарисовал картину, которая и в более «вегетарианские» (по слову Анны Ахматовой) времена могла бы смутить немало умов. В 1936 же году нужны были другие, совсем другие песни.

¹ [Лаул 1996: 147].

² [Гаспаров 2009: 216].

³ См. [Гинзбург 1989: 382].

Интерлюдия. Шостакович и Прокофьев

Чистилище тридцать шестого года обернулось для Шостаковича вынужденным снижением творческой активности и вытеснением на периферию культурной сцены советского государства. От обнародования Четвертой симфонии пришлось отказаться на целых четверть века¹. Созданное Шостаковичем в период между маем 1936-го и апрелем 1937 года ограничивается тремя скромными позициями: музыкой к пьесе Александра Афиногенова «Салют, Испания!» соч. 44², музыкой ко второй серии историко-революционной кинотрилогии Григория Козинцева и Леонида Трауберга о Максиме соч. 45³ и циклом четырех романсов для баса и фортепиано на слова Пушкина соч. 46. Последний опус был приурочен к мемориальным торжествам 1937 года⁴. Судя по выступлению Шостаковича в № 11 журнала «Рабочий и театр» за 1937 год, цикл первоначально задумывался как двенадцатичастный⁵. Продолжение последовало только в 1952 году в виде «Четырех монологов» на слова Пушкина соч. 91, также для баса и фортепиано. К сожалению, оба цикла, содержащие несколько подлинных удач («Возрождение» из соч. 46, «В еврейской хижине...», «Во глубине сибирских руд» и «В последний раз твой образ милый» из соч. 91), исполняются крайне редко. Нетрудно понять, почему в романсе «Во глубине сибирских руд» исследователи усматривают один из многочисленных более или менее явных вызовов Шостаковича репрессивному

¹ История о том, как осенью 1936 года Шостаковича вынудили распорядиться о прекращении репетиций Четвертой симфонии в Ленинградской филармонии, где ее готовил к премьере Фриц Штидри, рассказана в [Шостакович – Гликман 1993: 12–13] (предисловие И. Д. Гликмана). Впервые симфония прозвучала 30 декабря 1962 года в Большом зале Московской консерватории; Симфоническим оркестром Московской филармонии дирижировал Кирилл Кондрашин.

² Премьера состоялась в Ленинграде в ноябре 1936 года.

³ Фильм (под названием «Возвращение Максима») вышел на экраны в мае 1937 года.

⁴ Тем не менее его премьера состоялась с довольно существенным опозданием: впервые он прозвучал только в конце 1940 года.

⁵ См. [Шостакович 1980: 65].

режиму¹. Не следует забывать, однако, что в советское время музыку на тот же текст создавали и другие композиторы, в том числе закоренелый сталинист Мариан Коваль (романс из цикла «Пушкиниана», 1932–1934, опубликован в 1936-м).

Все эти месяцы имя Шостаковича на страницах советской печати появлялось редко. Он оказался единственным композитором, подвергнутым персональной критике в программной статье «Советской музыки», приуроченной к пятилетию Постановления от 23 апреля 1932 года². Его заработки резко снизились³. К счастью, регламент антиформалистических демаршей зимы и весны 1936 года сам по себе не предполагал более жестких репрессивных мер⁴. Поэтому весной 1937-го Ленинградская консерватория сочла возможным пригласить опального композитора на должность исполняющего обязанности профессора⁵; среди его первых учеников был Георгий (тогда еще Юрий) Свиридов. 16 ноября 1937 года исполнением своего Фортепианного концерта Шостакович открыл Декаду советской музыки в Ленинграде — ту самую, на которой несколько дней спустя Евгений Мравинский впервые продирижировал Пятой симфонией. Еще раньше, в конце 1936 года, Шостаковичу — очевидно, из пропагандистских соображений — было позволено выступить во французском журнале *La revue musicale*⁶. Продолжали поступать заказы на киномузыку. Можно только догадываться о том, насколько

¹ См., например [Feuchtner 1986: 196], [Redepenning 1995: 208].

² [Аноним 1937а: 17]. В статье, в частности, говорится: «Печальный опыт формалистского “новаторства” Шостаковича, композитора очень одаренного, но не понявшего основных и важнейших задач советской музыки <...>, показал, что отрыв композитора от жизни народа, от народного искусства может привести лишь к глубоким противоречиям между композитором и действительностью, отнюдь не стимулирующим его творческий рост».

³ См. письмо к Л. Т. Атовмянну от 23 ноября (?) 1936 года [Шостакович 1997б: 75].

⁴ Об этой первой, пока еще относительно «вегетарианской» антиформалистической кампании, которая началась в январе с удара по Шостаковичу, а затем распространилась на некоторые другие сферы искусства и идеологии, см. [Максименков 1997]. На с. 6 этой работы указывается: «Во время диспутов и дискуссий зимой и весной 1936 года не выдвигались политические обвинения, не было открытых доносов в НКВД и публичных разборок, которые грозили бы участникам арестами».

⁵ Звание профессора Шостакович получил в мае 1939 года.

⁶ Этот совершенно стандартный автобиографический текст, опубликованный в декабрьском номере журнала за 1936 года, воспроизведен в [Шостакович 1980: 61–62].

интенсивно Шостакович переживал события ежовщины, насколько часто его имя фигурировало в доносах и «оперативных разработках», насколько реальная опасность грозила его жизни¹. Как бы то ни было, Шостакович остался на свободе; вероятно, определенную роль в этом сыграла его принадлежность к одной из трех привилегированных категорий населения, которых тридцать седьмой год коснулся в минимальной степени².

Известен апокрифический рассказ о том, как Сталин ответил какому-то крупному идеологическому начальнику, который жаловался на неуправляемость писательской братии: «Других писателей у меня для вас нет, работайте с такими, какие есть». В этом анекдоте, как в капле воды, отразилось отношение диктатуры к художникам. Невозможно принять всерьез упрощенную точку зрения, согласно которой между художником (если только он действительно заслуживал этого звания) и советской властью был возможен только один тип отношений — противостояние, — а любой шаг художника навстречу власти представлял собой не более чем вынужденную (продиктованную прежде всего страхом) диссимуляцию этого противостояния³. В действительности власть была живо заинтересована в том, чтобы

¹ Судя по тому, что мы знаем о методах работы ежовского НКВД, особую опасность представляла для Шостаковича его дружба с маршалом Михаилом Тухачевским и музыковедом Николаем Жилиевым. Харизматическая фигура московской музыкальной жизни, эрудит, один из самых блистательных профессоров консерватории, серьезно повлиявший на творческое развитие Шостаковича, Жилиев был арестован и расстрелян в 1938 году за то, что состоял в дружеских отношениях с Тухачевским. О Жилиеве и его трагическом конце см., в частности, [Александров 1990: 29–37], [Фрид 1991]. Нежелательные последствия для Шостаковича могло иметь и его сотрудничество с другими жертвами ежовщины — соавтором либретто балета «Светлый ручей» Адрианом Пиотровским, автором слов «Песни о встрече» Борисом Корниловым. О положении Шостаковича в 1937 году см. [Хентова 1993: 24] (здесь перечислены репрессированные родственники Шостаковича), [Мейер 1998: 194–195].

² Помимо музыкантов, среди «привилегированных» оказались шахматисты и летчики. Это обстоятельство не без мрачного юмора подчеркивает Юрий Елагин, полагающий, что особое положение представителей этих профессий объяснялось их полезностью в деле укрепления международного престижа Советского государства [Елагин 2002: 255].

³ По существу именно на этой точке зрения основаны многочисленные популярные работы о Шостаковиче, выражающие новую (сложившуюся после 1979 года) конъюнктуру.

иметь в своем распоряжении не только заведомо послушную бездарь, но и истинных творцов, с которыми можно было бы нормально «работать» — ибо одна из важнейших стратегических задач режима заключалась в создании солидной культурно-идеологической надстройки и ее комплектации качественными кадрами. По выражению одного из современных исследователей, начиная с 1930-х годов в стране периодически объявлялся «всесоюзный конкурс» на заполнение мест в складывающейся иерархии¹; людям творческих профессий, включая самых выдающихся, не оставалось ничего иного кроме как со всей добросовестностью участвовать в этом конкурсе. Очевидно, при этом лучшими, благороднейшими из них двигал не столько голый физиологический страх, сколько нечто большее. Для многих этим «большим» был характерный психологический комплекс советского интеллигента-«попутчика», суть которого нашла свое выражение в «Высокой болезни» Пастернака, в его же стихотворном послании Борису Пильняку или в следующих часто цитируемых прекраснотушных строках:

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

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

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

Уместно вспомнить и стихи Мандельштама, написанные в воронежской ссылке:

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

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

¹ [Максименков 1997: 19].

Или (вновь Пастернак):

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

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

Судя по всему, мало кого смущало то обстоятельство, что этот «труд со всеми сообща» предполагал выполнение сколь угодно безнравственных — в духе сложившегося «правопорядка» — «социальных заказов». Если Пастернак, мучительно рефлексировав, все-таки задавался вопросом: «Но как мне быть с моей грудной клеткой // И с тем, что всякой косности косней?», то для подавляющего большинства его собратьев по разным искусствам такого вопроса не существовало¹. Во всяком случае музыкальный мир советской страны проявил в те годы поистине высочайшую степень политико-идеологического конформизма². Среди представителей этого мира жертв террора

¹ Правда, многим из них, прежде всего литераторам, все равно не удалось избежать репрессий, но это отдельный сюжет, которого мы здесь не можем касаться.

² Отдадим должное Мясковскому, в чьем отношении к собственной «Колхозной» симфонии (№ 12, 1931–1932), написанной под давлением бывших оппонентов из РАПМ и приуроченной к 15-летию Октябрьской революции, преобладало чувство стыда. См. его письмо к Б. Асафьеву от 6 апреля 1932 года [Мясковский 1964: 435]. Следующая, Тринадцатая симфония (1933) выглядит на этом фоне как выражение покаяния или катарсис; неудивительно, что в своей официальной автобиографии [Мясковский 1936: 11] композитор открестился от этого своего трагического детища, которое до 1988 года в СССР публично не исполнялось. О том, насколько силен был в Мясковском этот «комплекс попутчика», свидетельствует рассказ Шостаковича: «Я был у Николая Яковлевича <...> накануне его смерти, <...> он лежал страшно исхудалый, бледный, слабый и вдруг спрашивает тихим-тихим голосом: “Я вот лежу и думаю, неужели все, чему я учил и что делал — антинародно? Может быть, есть в этом какая-то горькая правда и мы действительно ошибались?”», цит. по [Сабинина 1997а: 216], воспроизведено в [Шостакович 2016: 350]. Напомним, что смерть Мясковского последовала через два года после пресловутого партийного постановления 1948 года.

оказалось мало. Из известных композиторов во время ежовщины пострадал только Мосолов, арестованный в ноябре 1937 года и осужденный на 8 лет лагерей за «антисоветскую агитацию». К счастью, автор «Завода» нашел заступников в лице своих учителей Глиэра и Мясковского, чье ходатайство возымело успех: летом следующего года Мосолов был выпущен на свободу.

* * *

Итак, в 1936 году в карьере Шостаковича наступил внезапный и болезненный срыв. Между тем ситуация на музыкальном фронте менялась стремительно и радикально. Все более и более весомо заявляли о себе новые перспективные «кадры»: Арам Хачатурян (Первая симфония — 1934, Фортепианный концерт — 1936), Тихон Хренников (Первый фортепианный концерт — 1933, Первая симфония, написанная под очевидным, даже слишком очевидным влиянием Первой симфонии Шостаковича, — 1935). Летом 1936 года своего бенефиса дождался один из коллег Шостаковича, Исаак Дунаевский: присудив ему звание заслуженного деятеля искусств, власть официально признала его «лучшим и талантливейшим» композитором-песенником советской эпохи¹. Наконец, в том же году в распоряжение власти поступил на редкость ценный новый «кадр» — Прокофьев. Напомним, что его окончательный переезд с семьей в Москву датируется маем 1936 года.

Возвращение Прокофьева в сталинский Советский Союз породило волну разного рода спекуляций. Легенда о том, что композитор, эгоцентрически погруженный в мир собственного творчества, имел лишь смутное представление об истинной природе большевистского режима, утратила свою актуальность после публикации в 1991 году его гастрольного дневника 1927 года², где советские нравы охарактеризованы весьма точно и трезво. Причину репатриации Прокофьева следует усматривать не столько в его «слепоте» или эгоцентрическом

¹ Примечательна реакция Шостаковича на это событие: «Переживаю награждение Дунаевского званием засл[уженного] деят[еля] искусств. Лично его я очень люблю. Это славный и безусловно порядочный человек. В своем жанре он не лишен талантливости. Но жанр!..» (из письма к Л. Атовмьяну от 14 июля 1936 года [Шостакович 1997б: 75]).

² [Прокофьев 1991: 15–152].

нежелании видеть реальное положение вещей (подобные объяснения не более убедительны, чем хорошо известные штампы традиционной советской музыкальной историографии о неуклонном отчуждении Прокофьева от Запада, о невозможности для него реализовать там свою тягу к «новой простоте»¹ и т. п.), сколько в стремлении всегда быть первым. По этому поводу уместно напомнить правдоподобный апокриф, приведенный в мемуарах Нины Берберовой: «Будучи в Америке, он [Прокофьев] не раз говорил: “Мне здесь места нет, пока жив Рахманинов, а он проживет еще, может быть, лет десять или пятнадцать. Европы мне недостаточно, а вторым в Америке я быть не желаю”»². Мотивы решения Прокофьева — в то время приверженца американской секты Христианская наука (Christian Science) — окончательно проясняются в свете его дневниковой записи от 19 декабря 1928 года, ставшей известной сравнительно недавно: «<...> думал о России и меня страшно тянуло туда. И в самом деле, какого чёрта я здесь, а не там, где меня ждут и где мне самому гораздо интереснее? Успокоило C[hristian] S[cience]: не место и не окружение составляют счастье: царство Божье внутри нас»³.

Совместное присутствие Шостаковича и Прокофьева на культурной сцене советского государства определило развитие русской и советской музыки на полтора с лишним десятилетия. С тех пор и донныне имена этих двух композиторов часто произносятся на одном дыхании. Не слишком пронизательные критики говорили о молодом Шостаковиче как о «духовном сыне» Прокофьева⁴. После того как между Прокофьевым и Шостаковичем установилось определенное равенство, их сопоставление стало одним из общих мест как отечественного,

¹ Попутно заметим, что в советской литературе принято относить начало советского периода жизни и творчества Прокофьева не к 1936-му, а к 1933–1934 годам, то есть ко времени, когда основным местом его жительства все еще оставался Париж. Этот искусственный сдвиг в датировке приводит — не без влияния отдельных высказываний самого Прокофьева — к явным абберациям в некоторых оценках. Как образец простоты именно «советского» типа некритически трактуется, например, одно из безусловно французских (а отчасти и испанских) по характеру тематизма произведений Прокофьева — Второй концерт для скрипки с оркестром, написанный в 1935 году специально для французского скрипача Робера Сётанса (см. каноническую советскую биографию композитора [Нестьев 1973: 373–374]).

² [Берберова 1996: 407].

³ [Прокофьев 2002: 658].

⁴ [Брюир 1991: 175] (первая публикация — Париж, 1933).

так и западного музыкознания. Чтобы лучше уяснить некоторые важные особенности феноменов Прокофьева и Шостаковича, позволим себе — в подражание тому месту из «Диалогов» Стравинского, где он сравнивает себя с Шёнбергом¹, — представить сравнительную характеристику этих мастеров в виде таблицы:

Прокофьев	Шостакович
Стилистически скорее однороден; диатоническая основа музыкальной ткани различима даже в самых тонально усложненных моментах ²	Склонен к стилистической гетерогенности; диатонические, хроматические, а иногда и атональные структуры могут выступать в весьма неожиданных, парадоксальных сочетаниях
Преимущественно гомофоничен	Преимущественно полифоничен
«Искусство представления»	«Искусство переживания» ³
«Сама тема важнее того, что из нее может получиться» ⁴	Тема часто трактуется прежде всего как «предлог» для подробной тематической работы
Склонность к «индуктивному» принципу сочинения музыки: целое строится как итог сложения отдельных «блоков» ⁵	Склонность к «дедуктивному» принципу композиции: целое выступает как результат последовательного развития исходной идеи или комплекса идей

¹ [Стравинский 1971: 109–111]. В одной из работ о Шостаковиче приведена во многом аналогичная таблица, где Шостакович по некоторым существенным критериям сравнивается со Стравинским [Линдлар 1986: 364–365].

² В связи с диатонической основой прокофьевской музыки некоторые теоретики используют термин «пандиатоника», указывающий на преобладание диатонических последовательностей в рамках заполненного хроматического двенадцатитонового поля. См. [Когоутек 1976: 96]. Описание гармонического языка Прокофьева см. в [Скорик 1962], [Холопов 1967], [Скорик 1969].

³ [Арановский 1969: 110].

⁴ [Арановский 1969: 58].

⁵ [Арановский 1969: 62] (в прокофьевской картине мира «действительность складается из отдельных»). Ср. также [Сабинина 1984: 25]. Характерен совет, который Прокофьев дал Хачатуряну, когда последний, будучи студентом, показал ему наброски своего фортепианного концерта: «Записывайте отдельные пассажи, интересные куски, не обязательно подряд. Потом из этих “кирпичей” вы сложите целое» [Хачатурян 1961: 402].

Прокофьев	Шостакович
Отсутствие особого интереса к немецкой и австрийской романтической и постромантической симфонической традиции; отчетливо выраженное духовное родство с французской культурой	Почитание Малера; в молодые годы — явная зависимость от полифонического стиля Хиндемита ¹ . Отсутствие особого интереса к кому бы то ни было из французских композиторов ²
Обращения к чужому музыкальному материалу редки (если не считать случаев, когда та или иная заимствованная модель выступает в качестве объекта пародии или служит иллюстративным целям). Эзотерические музыкальные символы, предназначенные для выражения внemusыкальных «идей», также редки (или, возможно, отсутствуют)	Чужой музыкальный материал широко используется для выражения того или иного внemusыкального смысла. Многочисленные и разнообразные эзотерические или «приватные» музыкальные символы составляют некое подобие «эзопова языка»
Преобладает мажорный лад	Преобладает минорный лад (с тенденцией к эффектам усугубленного минора)
Преобладает ритмика «регулярного акцентного» типа	Преобладает ритмика «времяизмерительного» типа ³

К этому можно добавить несколько штрихов, характеризующих бытовое и социальное поведение обоих композиторов. «Прокофьеву не были свойственны порывы радости или грусти, он отличался сдержанностью и уравновешенностью, интеллект в нем преобладал над импульсивностью»⁴ — между тем Шостакович «всегда оставлял впечатление человека чрезвычайно нервного»⁵, «никогда нельзя

¹ Влияние полифонии Хиндемита на Шостаковича одним из первых, причем скорее в неодобрительном ключе, отметил В. Я. Шебалин, см. [Шебалин 1975: 52].

² Впрочем, в одном из поздних писем к И. Д. Гликману (от 24 июня 1969 года) Шостакович признался в своей любви к Берлиозу. Адресату письма это признание показалось неожиданным, см. [Шостакович — Гликман 1993: 258–259].

³ [Холопова 1971].

⁴ [Schwarz 1983: 197].

⁵ Воспоминания К. Мейера цитируются по [Wilson 2006: 522].

было предвидеть его настроения и поведения»¹. Мемуаристы настойчиво подчеркивают, что своими манерами Прокофьев напоминал не столько человека искусства, сколько инженера или предпринимателя. Цитируем одного из тех, кто хорошо знал Прокофьева в его эмигрантские годы: «Прокофьев смолodu стремился быть лаконичным и избегать всего лишнего как в своей музыкальной, так и в обыденной речи. Но теперь (то есть в 1927 году, во время первого посещения Прокофьевым Советского Союза — Л. А.) его манера говорить и вести себя показали его соотечественникам еще более “деловой” и бесстрашной, чем прежде; многие считали, что виною этому было его долгое общение с деловым миром Соединенных Штатов»². Что касается Шостаковича, то его речь, как широко известно, была не слишком упорядоченной и внятной, изобиловала словами-паразитами и ненужными повторами³. Прокофьев был хорошим игроком в шахматы и бридж, тогда как Шостакович предпочитал азартные игры и до преклонных лет оставался фанатичным футбольным болельщиком. Прокофьев никогда не интересовался педагогической работой (его «служба» в должности профессора-консультанта Московской консерватории с 1932-го по 1937 год была, по-видимому, не более чем синекурой), Шостакович же был выдающимся педагогом. Говоря коротко, Прокофьев в своих внешних проявлениях был «элитарнее», Шостакович — демократичнее.

С другой стороны, в ряде отношений Шостакович и Прокофьев похожи. Оба — образцовые представители петербургской традиции⁴, безусловные «западники». Оба отличались исключительной пунктуальностью⁵; видимо, в прямой связи с этим джентльменским качеством находятся такие особенности их музыкального письма, как четкость и лаконичность словесных ремарок, подчеркнuto

¹ [Мейер 1998: 473].

² [Seroff 1979: 140].

³ [Мейер 1998: 440], [Wilson 2006: 522–523].

⁴ Обратим внимание на колоритную деталь, свидетельствующую об их общих корнях: Прокофьев и Шостакович были, кажется, единственными крупными композиторами своего времени, усвоившими обычай записывать партии высоких тромбонов не в теноровом, а в альтовом ключе, как это делал Римский-Корсаков.

⁵ Пунктуальность «была в высшей степени свойственна Шостаковичу и требовалась им от других, что являлось одной из немногих черт, роднящих его с Прокофьевым» [Мейер 1998: 459].

внимательное отношение к диакритическим знакам, указывающим на фразировку и метр, избегание *rubato*. В молодые годы обоим была присуща склонность к эпатажу (Прокофьев называл это «дразнить гусей»).

Согласно известной характеристике, которую дал Прокофьев собственному творчеству, последнее представляет собой сочетание пяти основных элементов: классического, новаторского, «токкатного» (имеется в виду быстрое, отчетливо ритмизованное движение в духе фортепианной Токкаты соч. 7 Шумана и Токкаты соч. 11 самого Прокофьева), лирического и «скерцозно-гротескного»¹. Почти то же можно сказать и о творчестве Шостаковича — с той разницей, что у Шостаковича все названные элементы стремятся к более интенсивным, иногда даже экстремальным формам выражения. Так, если у Прокофьева «классическое» отсылает прежде всего к классицизму XVIII и раннего XIX века в его блестящих, энергичных или галантных образцах («Классическая симфония», «Золушка», «менуэт» из Восьмой фортепианной сонаты), то у Шостаковича этот же типологический элемент чаще ассоциируется с барочными полифоническими конструкциями, увиденными сквозь оптику XIX века (фуга из фортепианного Квинтета, Прелюдии и фуги для фортепиано, начальная тема-эпиграф Пятой симфонии, многочисленные пассакальи). В своем новаторском энтузиазме автор Октябрьской симфонии, «Афоризмов», «Носа», Четвертой симфонии преодолевает границы тональности и предвосхищает такие приемы послевоенного авангарда, как микрополифония, сверхмногоголосие и музыка тембров; Прокофьев никогда не достигал столь отдаленных сфер, ограничивая свои новаторские притязания политональностью, «многоэтажными» аккордовыми комплексами, экстравагантными оркестровыми находками «Скифской сюиты», Второй и Третьей симфоний, «Стального скока», Кантаты к 20-летию Октября. «Токкатные» остинатные ритмы у Шостаковича часто поражают своей жестокой неумолимостью, им скорее чужда грубоватая («скифская») витальность, столь характерная для быстрой музыки Прокофьева (финалы двух фортепианных сонат Прокофьева, написанных в военные годы, составляют в этом смысле скорее исключение). Примерно то же можно сказать и о «скерцозных» моментах в музыке обоих композиторов —

¹ [Прокофьев 1961: 148–149].

при том, что в данной области сходство между ними особенно велико. Наконец, даже самые возвышенные лирические (или, лучше сказать, «идеальные») страницы музыки Прокофьева нередко кажутся чуть ли не облегченными по сравнению с «божественными длиннотами» медленных частей Шостаковича.

Нет нужды говорить, что стилистический арсенал Прокофьева и Шостаковича далеко не исчерпывается перечисленными пятью ингредиентами. Не вдаваясь в подробности, добавим к ним еще один — условно говоря, «национально-русский» с эпическим и лирическим уклоном, проявившийся у Прокофьева достаточно рано (начиная по крайней мере с первой редакции балета «Шут», 1915), а у Шостаковича — с некоторым опозданием, преимущественно в качестве альтернативы (до известной степени вынужденной) «новаторскому». Нельзя не отметить, что начиная с Фортепианного трио соч. 67 (1944) в искусстве Шостаковича заметную роль стал играть «национально-еврейский» элемент, влиянию которого был подвержен и Прокофьев (Увертюра на еврейские темы, 1919).

Понятно, что вся эта характерологическая игра в сопоставления не претендует на глубину (придумавший ее Стравинский оценивал ее как всего лишь «приятную игру в слова»). Тем не менее из приведенных сравнительных характеристик складывается определенная картина, позволяющая сделать некоторые выводы. В частности, она позволяет лучше понять, почему Прокофьев и Шостакович настолько по-разному отреагировали на драматические события 1948 года.

* * *

Итак, 1936 год стал переломным в биографии как Прокофьева, так и Шостаковича. В следующем, тридцать седьмом году наступивший перелом материализовался в двух монументальных партитурах — «Кантате к двадцатилетию Октября» на слова Маркса, Ленина и Сталина для двух хоров (профессионального и любительского) и четырех оркестров (большого симфонического, военного, оркестра ударных и шумовых инструментов и оркестра аккордеонов) Прокофьева и Пятой симфонии Шостаковича. Характерно, что если Прокофьев стремился обобщить в Кантате весь свой прежний творческий опыт, то Шостакович в Пятой симфонии, напротив, пред-

почел дистанцироваться от своего прошлого. Как известно, Пятая симфония Шостаковича снискала оглушительный успех; Кантата же Прокофьева была отвергнута официальными инстанциями в лице заказчика — Всесоюзного Радиокомитета.

Здесь стоит сказать несколько слов об этом творении Прокофьева — несомненно одном из самых вдохновенных во всем его наследии. Драматургическая идея Кантаты основана на схеме сотериологического мифа, о которой говорилось в Главе 1; в этом смысле Кантата может быть сопоставлена с упомянутой там же коллективной ораторией «Путь Октября» на тексты Маяковского, Блока, Горького и других авторов, сочиненной членами ПРОКОЛЛ десятью годами ранее, к предыдущему юбилею революции (см. Главу 1, раздел «“Праздничные” симфонии»). Однако в отличие от малообразованных композиторов из ПРОКОЛЛ Прокофьев подошел к теме как полноценно оснащенный европеец. Результат оказался поразительным. Безотносительно к тому, верил ли сам Прокофьев в догматы коммунистической «религии» или нет, он сумел создать единственный в своем роде образец торжественной коммунистической литургии¹.

Эстетически это произведение соответствует скорее идеалам двадцатых годов, когда подобная тематика еще была совместима с некоторой дозой модернизма и артистической экстравагантности. О духе и стиле «мистерий», ставившихся на площадях больших городов в первые годы после революции, напоминают, в частности, некоторые иллюстративные детали: подражания выстрелам и артиллерийским залпам, сирены и т. п. В своей глубинной сущности,

¹ Порядок частей Кантаты: (1) оркестровое вступление с эпитафией (без пения) из «Коммунистического Манифеста» Маркса и Энгельса: «Призрак бродит по Европе, призрак коммунизма» (эти слова, написанные в 1848 году, уместно трактовать как Слово, с которого началась коммунистическая эра); (2) «Философы» на слова Маркса из «Тезисов о Фейербахе» (1845); (3) оркестровая интерлюдия; (4) «Мы идем тесной кучкой» на слова Ленина из «Что делать?» (1902); (5) вторая оркестровая интерлюдия; (6) «Революция» — самая обширная из всех частей, драматическая кульминация Кантаты с текстами из речей и статей Ленина, датированных осенью 1917 года; (7) «Победа» на слова из речей и писаний Ленина 1920 года; (8) «Клятва» на слова речи Сталина у гроба Ленина (1924); (9) «Симфония» для симфонического оркестра и оркестра аккордеонов; (10) «Конституция» на слова из речи Сталина на Восьмом Съезде Советов (1936), принявшем так называемую сталинскую конституцию — этот коммунистический эквивалент Символа Веры.

однако, Кантата бесконечно далека от простой иллюстративности или плакатности. В ней Прокофьев явно изменяет своему же лозунгу «новой простоты», но при этом делает шаг не столько назад, к уже преодолённому этапу условно-футуристического видения советского общества в духе «Стального скока» (1925), сколько в направлении нового монументального стиля, смело сочетающего в себе любые степени простоты и сложности, от непритязательной диатонической мелодии с деликатным аккомпанементом (как в начале части седьмой, «Победа») до грандиозных, поистине космических столкновений хоровых и оркестровых масс. Позднее элементы этого монументального стиля будут развиты в других «литургических» партитурах Прокофьева — «Здравице» (советском эквиваленте *Te Deum*) и, особенно, «Александре Невском».

В отличие от последнего произведения «Кантате к двадцатилетию Октября» не повезло. Слишком много неофитского энтузиазма и воображения было вложено в эту торжественную литургию, слишком смело и неожиданно были использованы в ней словесные тексты, чтобы труд Прокофьева мог быть одобрен идеологическими службами сталинского режима в 1937 году, когда сам факт переложения на музыку канонизированной классики марксизма-ленинизма наводил на подозрение в кощунстве. Неудивительно, что Государственный комитет по делам искусств счёл Кантату Прокофьева неприемлемой¹. Впоследствии часть материала Кантаты была использована в оркестровой «Оде на окончание войны» (которая, впрочем, также не снискала официального признания)².

Официальное отклонение запрет Кантаты Прокофьева логически замкнул цепь, первым звеном которой был запрет Симфонии Попова, а последующими — статьи «Сумбур вместо музыки», «Балетная

¹ См. сообщение очевидца [Гринберг 1968: 20–21]. См. также [Максименков 1997: 234 и след].

² Первое исполнение Кантаты состоялось только в 1966 году, то есть через 13 лет после смерти ее автора, под управлением Кирилла Кондрашина. Во второй половине 1960-х произведение исполнялось в СССР также Геннадием Рождественским. Кондрашин осуществил единственную советскую запись Кантаты. Понятно, что обе «сталинские» части (вместе с разделяющей их «Симфонией») пришлось исключить; в этой версии Кантата завершается повторением части «Философы». Тем не менее даже усеченный вариант Кантаты не публиковался в СССР ни в виде клавира, ни в виде партитуры.

фальшь» и вынужденный отказ Шостаковича от публичного исполнения Четвертой симфонии. Все эти события как нельзя более красноречиво свидетельствовали о том, что эпоха двадцатых годов с ее увлеченностью новыми формами, экстравагантностью и своеобразным онтологическим антигуманизмом ушла в прошлое (как известно, в большинстве других областей культуры и искусства это стало ясно раньше). Эпоха консолидации режима с ее знаменитым лозунгом «жить стало лучше, жить стало веселее» нуждалась в новой эстетике, радикально отрицающей любые «современнические» поползновения и вместе с тем очищенной от чрезмерностей «пролетарского» догматизма¹. Многие художники так и не смогли адаптироваться к этой смене вех, что привело их к артистической — если не физической — гибели. Случай же Шостаковича может служить иллюстрацией знаменитых, часто и по разным поводам цитируемых слов Гёльдерлина: “Doch wo Gefahr ist, wächst das Rettende auch” — «Где есть опасность, там вырастает и спасение». Спасение не только для самого Шостаковича, но и — без преувеличения — для всей русской и советской музыки пришло с Пятой симфонией.

Пятая симфония

Пятая симфония d-moll соч. 47 была и, по-видимому, еще долго будет оставаться в высшей степени соблазнительным объектом для любителей выискивать всяческие подтексты, приверженцев музыковедческой «литературщины». Причины этого более чем

¹ Заметим, что одним из побочных проявлений этой смены эстетико-идеологических установок стала кампания критики в адрес давно уже мертвого зверя — РАПМ, — внезапно разгоревшаяся на страницах «Советской музыки» в 1937 году. Показательна редакционная статья «Ликвидировать остатки рапмовщины», где лидеры РАПМ — организации, которая еще недавно официально считалась меньшим злом по сравнению с «современничеством», — квалифицируются как «люди, лишенные юмора, угрюмые, сухие начетчики», незаконно орудовавшие «в самом жизнерадостном из искусств» [Аноним 1937б: 14]. Параллельно аналогичные кампании проводились в отношении «пролетарских» организаций в других видах искусств. Лидер РАПП Леонид Авербах, идейный союзник РАПМ на посту директора Московской консерватории Болеслав Шибышевский и некоторые другие деятели пали жертвами Большого Террора.

понятны: экстремальные обстоятельства, предшествовавшие и сопутствовавшие созданию Пятой симфонии, демонстративная овация, устроенная композитору на премьере, состоявшейся в Ленинграде под управлением Мравинского 21 ноября 1937 года, то есть в самый разгар Большого Трора¹, уникальное единодушное, проявленное в отношении новой симфонии чиновниками и «рядовыми» слушателями. Тон «литературщины» был задан уже первыми советскими откликами и выступлениями самого композитора. Набор клише, переходивших из одной критической статьи в другую, хорошо известен: «деловой творческий ответ советского художника на справедливую критику», «оптимистическая трагедия», музыкальное повествование об «утверждении оптимизма как мировоззрения», о «становлении личности» в условиях социализма... Десятилетия спустя настало время для толкований не менее сомнительных, но выдержанных теперь уже в ином — условно говоря, антисоветском — модусе: первая часть рисует картину всеобщего опустошения и разорения, третья — реквием по невинным жертвам². Особенно лакомым кусочком для толкователей оказался финал Симфонии. Хотя советская критика желала услышать в нем торжественный оптимистический апофеоз, наиболее пронизательные из числа чиновных слушателей отчетливо слышали нечто иное³; в сознании же современных музыкантов и меломанов мажорная, слишком мажорная кода этого финала, кажется, достаточно прочно

¹ См. свидетельства очевидцев премьеры, в том числе Юрия Елагина [Елагин 2002: 221–222] и Любови Шапориной, в чьем дневнике есть такая запись: «Играли в филармонии 5 симфонию Шостаковича. Публика вся выдала и устроила бешеную овацию — демонстративную на всю ту травлю, которой подвергся бедный Митя» [Шапорина 2011: 218].

² Образцы связанной с Пятой симфонией «литературщины» подробно комментируются в [Taruskin 1995]. Более недавний образец аналогичного рода — [Лаул 1996: 151 и след.]. Литературщиной иного рода насыщена работа [Бендицкий 2000], трактующая Пятую симфонию сквозь призму увлечения Шостаковича женой кинооператора Романа Кармена (автор усматривает в Пятой симфонии гигантскую парафразу оперы «Кармен»). Вспоминается оценка, некогда данная «Фаусту» Гёте: многословно о том, как студент соблазнил девочку.

³ «Общее впечатление от финала не столько светлое, оптимистическое, сколько суровое и грозное» [Хубов 1938: 27]; «Конец звучит не как выход и тем более не как торжество или победа, а как наказание или месть кому-то... Вызывает чувства тяжелые» [Фадеев 1959: 895].

ассоциируется с кругом образов, очерченным в следующих экспрессивных словах: «Под бесконечно повторяющуюся у скрипок ноту ля, как гвозди вдалбливаемую в мозг, под мажорные, победоносные звуки фанфар мы слышим, как вопит и стонет, извиваясь в пытках, насилуемая собственными сыновьями, поруганная Россия»¹.

На какое-то время попробуем подобного рода спекулятивных толкований, от поиска подтекстов и намеков между строк партитуры, и взглянем на Пятую симфонию как на явление чистой музыки, как на текст в ряду других текстов, рожденных европейской музыкальной культурой. Самое начало первой части симфонии, ее «эпиграф» — см. первые два такта пример 2.36 — побуждает вспомнить слова, сказанные Стравинским по поводу «Большой фуги» соч. 133 Бетховена: «Это чисто интервальная музыка»². Термин «интервальная музыка» остается у Стравинского нерасшифрованным; позволим себе предположить, что под этим словосочетанием подразумевается такой способ работы с материалом, когда на роль элемента, по своему рангу соответствующего мотиву или теме, выдвигается определенный интервал. Последний по ходу произведения подвергается разнообразному варьированию — растяжению, сжатию, обращению, — причем ассоциативная связь между вариантами распознается независимо от того, насколько существенны формальные (внеконтекстные) различия между ними. Достаточно взглянуть на «эпиграф» «Большой фуги» Бетховена (пример 2.37а) и проследить за бесчисленными метаморфозами его конструктивного ядра — восходящей уменьшенной септими — на пространствах этого произведения (очень немногие из них показаны в примере 2.37б), чтобы догадаться, что мог иметь в виду Стравинский³.

По-видимому, «интервальная музыка» в этом понимании — явление достаточно редкое. На ум приходит третья, медленная часть Девятой симфонии Брукнера, где до известной степени аналогичным трансформациям подвергается другая интервальная

¹ [Вишневецкая 1991: 235].

² [Стравинский 1971: 297].

³ Хотя это и не имеет прямого отношения к обсуждаемому здесь кругу вопросов, стоит отметить, что Шостакович испытывал к «Большой фуге» особую любовь и мог сыграть наизусть любую партию ее переложения для двух роялей [Мейер 1998: 472].



Пример 2.37а – Бетховен, «Большая fuga»



Пример 2.37б – Бетховен, «Большая fuga»

идея — восходящая нона¹. Способ работы Шостаковича с начальным интервалом первой части Пятой симфонии — восходящей малой секстой — также позволяет говорить об этой музыке как об «интервальной» по преимуществу. С одной стороны эта секста выступает в качестве составной части элемента большего масштаба — темы-эпиграфа (в нашем примере 2.3б она обозначена литерой А), которая на протяжении части многократно повторяется в своем полном виде и в разнообразных вариантах. С другой стороны, конструктивное

¹ Л. А. Мазель указывает на ряд других исторических прецедентов темы-эпиграфа Пятой симфонии. Особенно яркие аналогии обнаруживаются с темой жиги из Партиты e-moll BWV 830 Баха. См. [Мазель 1986: 99] (статья «Главная тема Пятой симфонии и ее исторические связи»).

ядро темы (элемент, обозначенный буквой *a*) — уже не столько как измеряемый в определенном количестве полутонов ход от одной ноты к другой, сколько как некая общая идея, для которой секста служит не более чем факультативным способом реализации, — ведет во многом самостоятельное существование. К этой идее восходят все многочисленные ямбические мотивы первой части. Один из ее самых значимых вариантов — восходящий квартовый ход от доминанты к тонике — впервые появляется в 4-м такте¹. По ходу первой части этот ход будет многократно повторяться, а в финале он превратится в настоящую *idée fixe*; более того, аналогичную роль он будет играть во многих последующих произведениях Шостаковича. Можно сказать, что в четвертом такте Пятой симфонии завязывается один из увлекательных сюжетов, связанных с музыкой Шостаковича: семантика ямбического восходящего квартового хода как одна из смысловых констант его зрелого творчества².

Помимо элемента *a* и его производных, в эпиграфе симфонии присутствуют еще два важных элемента. Один из них, обозначенный в примере 2.36 литерой *b*, представляет собой нисходящее движение по секундам; освобожденный от вспомогательных тонов, этот элемент двумя тактами ниже откроет первую тему главной партии экспозиции. На другой элемент, обозначенный литерой *c*, мы уже обратили внимание в связи с оперой «Леди Макбет Мценского уезда», где он выступал в функции «ритма угрозы». На более строгом научном языке эта фигура именуется «активным ритмом суммирования»³. Как и ямбический ход на кварту вверх, ритмическая фигура  с акцентом на первой и третьей нотах (чаще в умеренно-подвижном темпе) — один из сквозных для всей музыки Шостаковича элементов, наделенный собственной семантической аурой; мы еще встретимся с ним великое множество раз.

На трех элементах эпиграфа — *a*, *b* и *c* — базируется львиная доля тематического материала первой части. Ядро первой темы главной

¹ Кварта в данном случае «подготовлена именно избеганием этого интервала в эпиграфе, где последовательно фигурируют малая секста, <...> квинта, малая терция, большая и малая секунда и прима» [Сабинина 1976: 122].

² До Пятой симфонии этот ход, как знак, обладающий специфическим ассоциативным полем, активно эксплуатировался главным образом в прикладной музыке Шостаковича.

³ См. [Мазель 1986: 148].

Пример 2.38 – Симфония № 5, часть 1

партии, как мы только что видели, складывается из производных элемента *b* (в верхнем голосе) и элемента *a* (в аккомпанементе). В другой комбинации все три элемента появляются во второй теме главной партии после ц. 3, пример 2.38; обратим внимание, что элемент *a* впервые выступает здесь в своей октавной разновидности.

На элементе *a* (также в октавной разновидности и в новом сочетании с *b* и *c*) основан фрагмент, выполняющий функцию «связующей партии» (после ц. 7). Дополнительным фактором, обеспечивающим внутреннее единство главной партии, служат регулярные напоминания об эпиграфе (ц. 2, 6, 8). Тема побочной партии – ее начало показано в примере 2.39 – представляет собой сочетание производных элемента *a* (в верхнем голосе) и *c* (в аккомпанементе).

Сопоставляя контуры верхнего голоса в этом примере с темой-эпиграфом, мы приходим к лучшему пониманию того, что значит

The image shows a musical score for Example 2.39, which is the first part of the fifth symphony. The score is written for voice and piano. It features a vocal line with notes and slurs, and a piano accompaniment with chords and eighth notes. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4. The score is divided into two systems. The first system includes a vocal line with notes and slurs, and a piano accompaniment with chords and eighth notes. The second system continues the piano accompaniment. Dynamics include 'p espr.' and 'p'. There are markings 'a' and 'c' above and below notes respectively.

Пример 2.39 – Симфония № 5, часть 1

«интервальная музыка»: мелодическая конфигурация темы побочной партии — это эпитафия, данный не просто в ритмическом увеличении (неточном), но и во взаимном смещении и растяжении составляющих его интервалов. Нетрудно убедиться, что по своей сути использованный здесь прием трансформации исходного мотива мало отличается от того, который мы имели возможность наблюдать на примере «Большой фуги». Заметим также, что по своей ритмической структуре тема побочной партии, подобно эпитафии, регулярна, почти квадратна, что отличает ее от структурно более «рыхлых» тематических построений главной партии и также служит важным фактором, обеспечивающим внутреннее единство всего раздела.

Экспозиция первой части Пятой симфонии, с ее тщательно рассчитанной диалектикой отношений между несколькими темами, восходящими к одному и тому же комплексу простых мотивных единиц, организована в высшей степени строго и рационально. Не будет преувеличением утверждать, что здесь Шостакович выступает как верный продолжатель австро-немецкой традиции, освященной

именами Гайдна (периода Парижских, Оксфордской и Лондонских симфоний), Бетховена, Шуберта, Брукнера и радикальным образом отходит от того, что отличало начальные сонатные *allegri* его прежних чисто инструментальных симфоний, а именно от иронично-нароচিতого следования сонатному канону, слегка преувеличенного подчеркивания контрастов, «эффекта Четвертой Малера», характерных для Первой симфонии, и от «эристической» сонатности Четвертой симфонии. Даже инструментовка — весьма экономная и функциональная, с тенденцией к тембровой гомогенности — напоминает скорее о стандартах Брукнера (укорененных, как известно, в практике органного исполнительства), чем о прежнем Шостаковиче или, скажем, о Малере.

До сих пор мы обращали внимание только на «консервативный» аспект языка Пятой симфонии. Не будем упускать из виду и те ее особенности, которые присущи именно индивидуальному стилю Шостаковича. Если говорить об экспозиционном разделе первой части, то рука знакомого нам Шостаковича ощущается прежде всего в эффектах усугубленного минора — см. хотя бы первую тему главной партии, такты 7–9 примера 2.36. В данном случае моментами, «усугубляющими» ладовое наклонение темы, служат пониженная II ступень, а также пониженная VIII ступень — кульминационный для всей темы тон *des*³, вслед за которым наступает сдвиг во фригийский *es-moll*. Последний, согласно логике усугубленного минора, выступает как тональность, входящая в круг ближнего родства по отношению к главной, ибо характерные для него тоны *as*, *ges* и *fes* интегрированы также и в систему усугубленного *d-moll*. Очевидно, той же логикой продиктовано и соотношение тональностей главной и побочной партий экспозиции: *d-moll-es-moll*.

Если же говорить о первой части симфонии в целом, то в ней впервые реализована формальная концепция, которая позднее с теми или иными модификациями будет воспроизводиться в первых частях других больших симфоний Шостаковича: Седьмой, Восьмой, Десятой. Сама по себе эта концепция также восходит к австро-немецкой музыке XIX века, в особенности к первым частям симфоний Брукнера, выдержанным в сонатной форме и преимущественно умеренном движении (отсюда иногда применяемый к ним обобщающий термин *Moderato-Sätze*). Разновидность архетипа *Moderato-Satz*, воплощенная в названных симфониях Шостаковича, — такая же неотъемлемая черта его стиля, как и усугубленный минор. Обобщенное описание

этой разновидности находим у М. С. Друскина: «Шостакович довел разработанную в романтической музыке конструкцию сонатной формы до логического предела. <...> Экспозиция идет в общем характере движения *Moderato*, но при этом главная партия излагается в полифонической манере, а более певучая тема побочной партии, высветляясь преимущественно в высоком регистре, гомофонна. <...> Решающий сдвиг совершается при переходе от экспозиции к разработке. Теперь меняется характер движения, <...> пульсация учащается и конфликт драматически обостряется, достигая мощной кульминации на стыке разработки с репризой. Последняя <...> завершается на угасании; тем самым “инструментальная драма” требует продолжения» (каковое принимает форму скерцо или родственную ей)¹.

Из приведенной цитаты ясно, что разработочный раздел в любом сонатном *Moderato-Satz* Шостаковича построен по принципу почти неуклонно выдерживаемого динамического нарастания и представляет собой единую восходящую волну (этим он отличается от нарочито фрагментарной разработки первой части Четвертой симфонии). К этому обобщенному описанию стоит добавить, что, по сравнению с экспозицией, реприза главной партии в типичном *Moderato-Satz* Шостаковича заметно усечена, а реприза побочной партии инструментована в целом более аналитично, а местами даже камерно; на этом участке формы существенную роль играют инструментальные *solì*. Что касается репризы первой части Пятой симфонии, то в ней главная партия усечена на первую тему, — на гребне генерального кульминационного *tutti* звучит радикально переосмысленная вторая тема главной партии (та, исходный вариант которой был показан в примере 2.38), — а в побочной обращают на себя внимание такие изысканные инструментальные эффекты, как дуэт флейты и валторны, интонирующих тему в каноне на фоне арфы и струнных, и *solì* малой флейты, скрипки, а затем, в самых последних тактах, челесты на фоне низких труб, арфы, литавр и струнных пианиссимо.

Итак, в больших *Moderato-Sätze* Шостаковича основной контраст создается не между тематическими комплексами главной и побочной партий, как в обычной сонатной форме, а между экспозицией и репризой

¹ [Друскин 1986: 285]. В статье [Mishra 2008] структурная схема первой части Пятой симфонии названа «фирменной [музыкальной] формой Шостаковича» (Shostakovich's 'trademark' form).

с одной стороны и разработкой — с другой. Центр тяжести формы приходится на разработку как раздел, наиболее богатый событиями и самый крупный по объему (пропорции разделов первой части Пятой симфонии: экспозиция — 119 тактов, разработка — 123 такта, реприза — 74 такта), а генеральная кульминация помещается неподалеку от точки золотого сечения, более или менее на грани разработки и репризы. Разработочный раздел первой части Пятой симфонии начинается с небольшого ускорения темпа. На протяжении начальной фазы разработки (после ц. 17) доминирует первая тема главной партии, перенесенная в низкий регистр медных духовых и сопровождаемая оставшимся от побочной партии элементом с; последний в этом контексте функционирует прежде всего как носитель агрессивно-настойчивого «ритма угрозы». Дальнейшее представляет собой серию трансформаций и рекомбинаций тем, уже знакомых по экспозиции, и проходит под знаком *accelerando* (последовательно $\text{♩}=92, 104, 126, 132, 126, 138$) в сочетании с постепенным сгущением тематического материала, что дополнительно усиливает эффект психологического *crescendo*. Здесь мы вновь сталкиваемся с приемом, для обозначения которого в начале Главы 1 был предложен взятый у М. Ф. Гнесина термин «экстраполяция выразительных качеств». Напомним, что речь идет о последовательной деформации исходных структур, ведущей к возникновению радикально иного, по сравнению с исходным, качества экспрессии.

Кульминационный момент этого процесса совпадает с единственным эпизодом разработки, где *accelerando* ненадолго приостанавливается и происходит возврат к более сдержанному темпу $\text{♩}=126$. Начало этого эпизода, заключенного между ц. 27 и 29, приведено в примере 2.40.

27 Poco sostenuto $\text{♩}=126$

Tr-be
Tamb. milit.
Tuba, Timp., C-b.

Пример 2.40 — Симфония № 5, часть 1

Здесь исходная конфигурация (ср. соответствующие такты примера 2.36), благодаря характерному тембровому оформлению (трубы, литавры, малый барабан) и примитивному остигатному ритму сопровождения приобретает признаки агрессивно-напористого военного марша, а ее вторая половина обнаруживает неожиданное сходство со знакомым нам «мотивом насилия» из «Леди Макбет» (ср. примеры 2.13а–д). Этот частный, но показательный случай семантической трансформации — образец свойственного Шостаковичу почти инстинктивного стремления выявлять нечто потустороннее и пугающее в том, что, казалось бы, хорошо знакомо, близко и «обжито». Мы уже отмечали этот аспект «феномена Шостаковича», и последующее творчество нашего героя предоставит нам множество поводов вернуться к данной теме.

«Потустороннее» — вот ключевое слово, которое, как мне кажется, лучше всего определяет семантику рассматриваемого фрагмента. М. Д. Сабина характеризует его как воплощение «злого, враждебного» начала, как «изнанку» человечности, заключенной в «меланхолических раздумьях главной партии»¹. Однако термины этического плана — такие, как добро и зло, — будучи уместны в публикациях недавнего прошлого, ставивших своей задачей «оправдать» неортодоксальные, амбивалентные композиционные решения Шостаковича, ныне рискуют упростить герменевтику или увести ее в сторону. Видимо, в связи с подобными устрашающим моментам музыки Шостаковича речь должна идти не о вторжении «зла» в мир «добра», а о диалектике более глубокой и вместе с тем более конкретной. В связи с «Носом» (Глава 1), а еще раньше во Введении, мы говорили о мировоззренческой установке на противопоставление «внутреннего», «посюстороннего» (сферы относительно надежного существования и устоявшихся человеческих ценностей) и «внешнего», «потустороннего» (сферы чуждой и угрожающей и вместе с тем близкой и даже, возможно, не лишенной притягательности). В Пятой симфонии (а со временем и в других центральных творениях Шостаковича) диалектика этих двух сфер воплощается совершенно иначе, но по своей глубинной сути она остается той же, что и в «Носе».

Обратим внимание на то, что в облике маршеобразной темы из разработки австро-немецкое начало подчеркнуто еще сильнее, чем

¹ [Сабина 1976: 117].

32 ♩.138

Legni,
Archi

Legni,
Archi

Ottoni

ff

fff

Пример 2.41 – Симфония № 5, часть 1

в ее прообразе – первой теме главной партии¹. Говоря об ассоциациях с австро-немецкой музыкой в первой части симфонии, следует упомянуть также большой предыкт перед репризой – его начало показано в примере 2.41, – где возобновляется *accelerando*, прерванное «потусторонним» маршем. Это настоящий апофеоз «интервальной музыки», где темы эпитафия и побочной партии сходятся в виртуозно выполненном двойном каноне. Использованный здесь композиционный прием отсылает слушателя к знаменитой полифонизированной репризе из вступления к «Майстерзингерам». Можно было бы указать и на другие, более или менее явные ассоциативные связи. Впрочем, игра в поиск ассоциаций сама по себе не слишком интересна (тем более что на этом пути нетрудно зайти слишком далеко); нам важно лишь подчеркнуть, насколько глубоко укоренена эта музыка в культуре, о языке которой Шостакович мог бы сказать словами Цветаевой: «...русского родней немецкий // Мне, всех ангельский родней!».

¹ Ср. курьезную «политизированную» интерпретацию этого отрывка, согласно которой его «жесткая скандированность» «проникнута духом не отечественного, а германского тоталитаризма, тоже активно выступившего к тому времени на арену истории» [Лаул 1996: 152].

Художник, оказавшись перед лицом экзистенциальной катастрофы, охваченный отчаянием и страхом, обращается за помощью к духовным предкам, к великим теням прошлого, — излишне говорить, насколько эта ситуация характерна для сталинской эпохи. Прочитируем комментатора, которому мы обязаны одним из самых глубоких современных истолкований Пятой симфонии: «Страх владел всеми — без сомнения, и Д. Шостаковичем. Немногие могли его из своего сознания вытеснить. Искусство и творчество оставалось последним убежищем. А. Ахматова писала тогда:

Полно мне леденеть от страха,
Лучше кликну Чакону Баха...

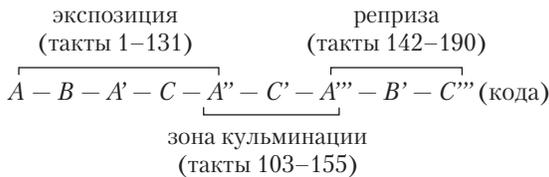
Кого “кликнул” Дмитрий Шостакович? Баха и Моцарта, Мусоргского и Малера¹. В данном случае имя Мусоргского упомянуто, пожалуй, не совсем к месту (как известно, Мусоргский не любил «немецких подходов»², которые в Пятой симфонии играют столь существенную роль); с другой стороны, в этом перечне явно не хватает Бетховена, Шуберта, Вагнера, Брукнера. Даже единственный во всей первой части штрих, допускающий более или менее правдоподобную интерпретацию сквозь призму реальности тридцать седьмого года, — марш из середины разработки, — выполнен в духе любимой немецкими романтиками идеи двойничества.

В следующих двух частях симфонии — *Allegretto* (по существу, это несколько грубоватое, совсем не «демоническое» скерцо, генетически связанное с жанром лендлера) и *Largo* — австро-немецкое начало выражается с еще большей интенсивностью. Здесь вряд ли есть смысл подробно говорить о вещах, ясных всякому, кто хотя бы поверхностно знаком с этой музыкой — например, о том, что скерцо непосредственно наследует малеровским образцам (солирующая скрипка в трио — родная младшая сестра фиделя из второй части Четвертой симфонии Малера), а *Largo* реализует архетип большого романтического адажио,

¹ [Барсова 1996: 127].

² Это выражение (смысл которого, по-видимому, понятен без специальной расшифровки) встречается в письме Мусоргского Римскому-Корсакову от 5 июля 1867 года, где он характеризует собственную «Ночь на Лысой Горе»: «Длиннот нет, связи плотны, без немецких подходов», цит. по [Мусоргский 1984: 71].

взывающий к экстремальным возможностям человеческого восприятия и сопереживания (в этом смысле Largo сопоставимо только с такими заоблачными вершинами музыкального искусства, как медленные части Сонаты соч. 106 и Девятой симфонии Бетховена, последних трех симфоний Брукнера). Форма второй части, в соответствии с требованиями жанра, — сложная трехчастная. Что касается формы Largo, то разные авторы характеризуют ее по-разному: как квази-сонатную без разработки (но с обширной кульминационной зоной вокруг точки золотого сечения), как сочетание сонатности и вариационности, как форму с признаками рондо¹. Каждая из этих трактовок по-своему верна — как верна она и в применении едва ли не к любому из перечисленных классических воплощений архетипа романтического адажио с «божественными длиннотами». Схема формы, в самом общем виде, сводится к следующему:



Начало «рефрена», обозначенного на схеме литерой *A*, показано в примере 2.42. В облике этого отрывка отчетливо выражен элемент хоральности («тема-рефрен <...> звучит как пение невидимого хора»²). Далее из этого «невидимого хора» выделяется верхний голос, ведущий простую мелодию — пример 2.43; на гребне генеральной кульминации (*A''*, с такта 121, ц. 89) именно ей предстоит выйти на первый план. Две побочные темы (*B* и *C*) в своем исходном виде показаны в примерах 2.44 и 2.45. В них, как и во втором элементе темы *A*, подчеркнута прежде всего экспрессия мелодического голоса. В этом Шостакович также близок перечисленным классическим образцам (с поправкой на то, что наличие двух разных побочных тем для них не характерно). Тема из примера 2.44, в усугубленном

¹ Различные трактовки формы Largo обобщены в [Сабинина 1976: 133]. Оттуда же взята основа приведенной ниже схемы. Ср. также [Орлов 1961: 92].

² [Сабинина 1976: 133]. Р. Тарускин сравнивает эту тему с обиходным напевом «Вечная память» [Taruskin 1995: 40].

Largo ♩ = 50

Archi

Пример 2.42 – Симфония № 5, часть 3

78

V-ni I

Пример 2.43 – Симфония № 5, часть 3

миноре, ассоциируется с главной партией первой части. Тема из примера 2.45 благодаря натуральному минору приобретает характерное русское наклонение¹. С другой стороны, столь же заметно ее сходство с двумя мотивами из «Песни о земле»: мотивом флейты из второй части (после ц. 3) и мотивом играющих в унисон флейт и гобоев из финала (после ц. 41)². Добавим, что медные духовые в Largo молчат, а струнные, вместо обычных пяти, разделены на восемь партий (3.2.2.1).

С некоторых пор большие симфонические концепции Шостаковича 1930–1940-х годов часто сравниваются с «Реквиемом» А. Ахматовой, созданным в ту же эпоху и в том же городе. В связи с Largo из Пятой симфонии ассоциация с «Реквиемом» напрашивается сама собой. Уместно вспомнить, что писал об этой поэме автор известной книги о личности и творчестве Ахматовой:

¹ [Мазель 1967: 344].

² [Taruskin 1995: 40].

79

Пример 2.44 — Симфония № 5, часть 3

72

Пример 2.45 — Симфония № 5, часть 3

Впервые за хор поет ахматовский голос — в “Реквиеме”. Это не хор, сопутствующий трагедии, о котором она упомянула в Поэме [“Поэме без героя” — Л.А.]: “Я же роль рокового хора на себя согласна принять” [у Шостаковича подходящей параллелью такого рода мог бы служить хор каторжников из “Леди Макбет Мценского уезда”. Можно было бы упомянуть и по-своему трагичное “авторское слово” из оперы “Нос”: центральную интерлюдия второго акта — Л.А.]. Разница между трагедией “Поэмы без героя” и трагедией “Реквиема” такая же, как и между убийством на сцене и убийством в зрительном зале. Там — у каждого своя роль, в том числе и роль античного хора <...>; здесь — заупокойная обедня, панихида по мертвым и по самим себе, все — зрители и все — действующие лица.

Собственно говоря, “Реквием” — это советская поэзия, осуществленная в том идеальном виде, какой описывают все декларации ее. Герой этой поэзии — народ. Не называемое так из политических, национальных и других идейных интересов большее или меньшее множество людей, а весь народ: все до единого участвуют на той

или другой стороне в происходящем. Эта поэзия говорит от имени народа, поэт — вместе с ним, его часть. Ее язык почти газетно прост, понятен народу, ее приемы — любовные [понятно, что эта характеристика преднамеренно заострена; имеется в виду, что поэма органично вписывается в культурную традицию, с молоком матери впитанную теми, о ком она повествует и к кому обращена — Л.А.] <...> И эта поэзия полна любви к народу.

Отличает и тем самым противопоставляет ее даже идеальной советской поэзии то, что она личная <...>. Личное отношение <...> каждым словом свидетельствует о себе в поэзии “Реквиема”. Это то, что и делает “Реквием” поэзией — не советской, просто поэзией <...>. Когда за границей собеседник стал неумеренно восторгаться “Реквиемом” как поэтическим документом эпохи, она [Ахматова — Л.А.] охладила его репликой: “Да, там есть одно удачное место — вводное слово: “к несчастью” — там, где мой народ, к несчастью, был”, — напомним, что это все-таки стихи, а не только “кровь и слезы”»¹.

Точно так же и Пятая симфония Шостаковича — прежде всего благодаря тому, что в ее центре находится столь откровенно, почти непозволительно субъективное Largo² — свидетельствует о том, что «это все-таки музыка». Этим Пятая симфония отличается не только от так называемой советской музыки, даже в ее самых типичных проявлениях (каковых до 1937 года, впрочем, почти не было), но и от многих других крупных произведений Шостаковича, где давление сиюминутных обстоятельств, внемузыкальной и откровенно «домашней» семантики ощущается сильнее.

Перейдем к четвертой и последней части симфонии, Allegro non troppo. Подобно первой части, она открывается громким эпиграфом — пример 2.46³ (обратим внимание на то, что эта грозная тема открывается той же интонацией, что и легковесная мелодия

¹ [Найман 1989: 134–135].

² Недаром в «установочной» рецензии на Симфонию Largo прямо, без обиняков было объявлено «ошибочным» [Хубов 1938: 26].

³ Не все дирижеры достаточно отчетливо передают различие в характере движения между этим эпиграфом (♩=88) и разделом, который наступает вслед за ним (♩=104, ц. 98). В результате переход от вступительных тактов к дальнейшему изложению осуществляется чрезмерно плавно, без подразумеваемой структурной цезуры.

Allegro non troppo ♩ = 88

Музыкальный фрагмент из пятой симфонии, пример 2.46. Он состоит из трех стaves: струнных (Fiat), духовых (Otoni) и тимпанов (Timp.). Темп обозначен как **Allegro non troppo** с темпом ♩ = 88. Музыка начинается с динамического контраста: струнные играют *p*, а духовые и тимпаны — *ff*. Фрагмент характеризуется четкими ритмическими фигурами и динамическими акцентами.

Пример 2.46 — Симфония № 5, часть 4

из «Бедного Колумба», ср. пример 2.2) — и сочетает в себе признаки сонатности и трехчастности. Но если там медленным крайним разделам противостояла быстрая разработка, то здесь соотношение, в общих чертах, выглядит наоборот¹. Срединный раздел финала выполняет функцию не столько разработки, сколько интерлюдии. Разработочный элемент более отчетливо выражен в начальном, полифонизированном фрагменте третьего (иначе говоря, второго быстрого) раздела; этот фрагмент почти непосредственно сменяется обширной кодой-апофеозом, что делает репризу также до известной степени мнимой. Пропорции разделов финала: (1) такты 1–123; (2) такты 124–246; (3) такты 247–358.

Финал родствен первой части симфонии и противопоставит ее средним частям еще в одном важном отношении. Во второй и третьей частях, в отличие от первой, ямбические мотивы того рода, который в нотном примере 2.36 был обозначен буквой *a*, не играли особой роли. В третьей части их вообще нет, тогда как во второй похожий мотив в октавном варианте входит в состав одной из срединных тем. Зато в финале та разновидность парадигмы *a*, которая выражена восходящей квартой, выступает, как уже было сказано, в значении своего рода *idée fixe*. С нее — *fortissimo* — начинается финал симфонии (см. предыдущий пример), ею же, *con tutta la forza*, он завершается — пример 2.47.

¹ На этот момент сходства и различия между первой частью и финалом Пятой симфонии обращено внимание в [Редепеннинг 1994: 168].

Example 2.47 is a musical score for three parts: Legni, Archi, and Ottoni. The Legni part is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It features a dense, rhythmic pattern of sixteenth notes, starting with a forte (ff) dynamic. The Archi part is also in a treble clef with the same key signature and time signature, featuring a similar rhythmic pattern. The Ottoni part is in a bass clef with the same key signature and time signature, featuring a rhythmic pattern of eighth notes. The score includes dynamic markings such as ff and a section labeled Timpani.

Пример 2.47 – Симфония № 5, часть 4

Кроме того, ямбическая восходящая кварта интегрирована в состав одной из основных тем главной партии – пример 2.48 (обратим внимание на ее отдаленное сходство с начальной маршевой темой Четвертой симфонии¹) и темы побочной партии, где еще более существенную роль играет ее обращение, – пример 2.49 (аккомпанирующие голоса в этом примере опущены)².

Ассоциативное поле ямбической квартовой *idée fixe* весьма широко: в связи с ней вспоминают укоренившуюся в европейской симфонической традиции семантику шествия, в том числе «последнего пути»,

Example 2.48 is a musical score for a single melodic line. It is marked with a tempo of 104 (♩ = 104) and a forte (ff) dynamic. The melody is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It features a rhythmic pattern of eighth notes, with some notes marked with accents and slurs. The score includes dynamic markings such as ff and a section labeled Timpani.

Пример 2.48 – Симфония № 5, часть 4

¹ При желании можно усмотреть в облике этой темы еще и нечто испано-французское, стилистически родственное Бизе. Во всяком случае, она выглядит ничуть не менее *à la Bizet*, чем одна из тем скерцо (после с. 53), на родство которой со стилем этого композитора указано в [Бобровский 1961: 69] (здесь же отмечен испанский «акцент» в одной из тем скерцо из Фортепианного квинтета соч. 57, с. 53–54). Показательно, что А. С. Бендицкий, посвятивший целую работу поиску параллелей между Пятой симфонией и «Кармен» [Бендицкий 2000], не уделил этому моменту симфонии никакого внимания.

² Эта тема отдаленно родственна теме побочной партии первой части [Сабинина 1976: 124].

108 Più mosso $\text{♩} = 72$

Tr-ba (sola)

Пример 2.49 – Симфония № 5, часть 4

«шествия на казнь» или «апокалиптического шествия» (параллели – № 4 из «Песен странствующего подмастерья» и траурный марш «в манере Калло» из Первой симфонии Малера, «Фантастическая симфония» Берлиоза)¹. С другой стороны, она очевидным образом ассоциируется с бодрими интонациями «Интернационала» и советских массовых песен, для которых ход от доминанты к тонике всегда был стандартным зачином. Далее, контексты, в которых появляется эта *idée fixe*, побуждают вспомнить не только D-dur'ные финальные апофеозы Первой и Третьей симфоний Малера², но и воинственный финал «Шотландской симфонии» Мендельсона³, начало «Заратустры» Рихарда Штрауса и, вероятно, многое другое, включая даже концовку медленной части Четвертой, «Романтической» симфонии Брукнера – нотный пример 2.50, – где почти та же формальная

(Andante quasi allegretto)

Cl.,
Cor.,
Viols
pp

V-ni,
C-b.,
pizz.

Timp

Пример 2.50 – А. Брукнер, Симфония № 4, часть 2

¹ [Барсова 1996: 128–130].

² [Редепеннинг 1994: 167].

³ Сам Мендельсон предлагал назвать его *Allegro guerriero* («воинственное allegro»); торжественную коду-апофеоз финала он охарактеризовал как «благодарственный гимн после победы».

идея, что и в последних тактах Пятой симфонии, реализована, так сказать, с обратным знаком.

Еще одна сравнительно близкая ассоциация — мотив братьев-великанов Фазольта и Фафнера из «Золота Рейна» Вагнера, воплощающий идею грубой, прямолинейной императивности. Наконец, не будем упускать из виду возможную ассоциацию с одним из символических моментов в прежнем творчестве самого же Шостаковича — с кварттой a^3-d^4 , загадочно завершившей Четвертую симфонию. То, что в последних тактах Четвертой симфонии выглядело «вопросом, оставшимся без ответа» (М. Д. Сабинина), в последних тактах Пятой, будучи подвергнуто нехитрой трансформации (от челесты — к литаврам, от ppp — к fff), становится воплощением нерассуждающей утвердительности — воистину «деловой творческий ответ советского художника на справедливую критику»! Согласно И. А. Барсовой, те же кварттовые удары литавр в конце симфонии производят «зловещий эффект заколачивания гроба»¹.

Развивая экзегетику в аналогичном духе, можно усмотреть в этих ударах символ, еще более актуальный для 1937 года: музыкальный эквивалент неумолимых, отчетливо слышных в ночной тишине шагов, поднимающихся по лестнице и приближающихся к входной двери. Возникает соблазн «прочесть» весь заключительный мажорный апофеоз как выражение ощущений несчастной жертвы, загипнотизированной перспективой неизбежного ареста (на исходе сталинской эры эти ощущения будут мастерски описаны в романе Бориса Ямпольского «Арбат, режимная улица»). Разумеется, все сказанное — «литературщина» в самом чистом виде. В ее пользу, однако, можно предложить весомый аргумент в виде темы, возникающей на одном из последних подступов к заключительному апофеозу, — ц. 129, пример 2.51 (без сопровождающих голосов). Особенно красноречив включенный в эту тему уже знакомый нам по симфонии «Октябрю» и опере «Леди Макбет Мценского уезда» «мотив жалобы». Ниже, в пределах коды, эта же ламентозная интонация проходит в высшем, крайне напряженном регистре у труб — ц. 133, пример 2.52. Показательно, что в экспозиции и срединном разделе финала этот «мотив жалобы» не встречался (правда, он дважды промелькнул в первой части, сразу после «мефистофельского» марша из разработки, ц. 29).

¹ [Барсова 1996: 137].

129

Fag.
Cor.
V-c.

Пример 2.51 – Симфония № 5, часть 4

133

Tr-be
Tr-ni
Timp.

Пример 2.52 – Симфония № 5, часть 4

Таким образом, в конце Пятой симфонии сходятся два важнейших для Шостаковича мотива-символа: заметно омрачающий мажорный колорит «мотив жалобы» в виде двух одинаковых хореических нисходящих секунд и восходящий ямбический ход, который, обобщая все приведенные здесь интерпретации, можно охарактеризовать как символ безликой императивной силы. Как бы мы ни старались уйти от излишне прямолинейных истолкований этого финального апофеоза, мы не можем не признать, что сам факт встречи этих двух «лейтмотивов» (семантическое поле которых – повторим это еще раз – определяется их функциями в контексте всей музыки Шостаковича начиная со Второй симфонии) неизбежно настраивает на интерпретации в терминах конфликта бессильно протестующей личности и тупой, нерассуждающей, жестокой власти и т. п.¹

¹ Попутно заметим, что коду финала нередко портит неверный темп. В начале «апофеоза» (такт 324, ц. 131) выставлен темп $\text{♩}=188$; в течение последующих тридцати пяти тактов никакое *ritardando* не предусматривается. Среди отечественных музыкантов циркулировало мнение, будто в опубликованную партитуру вкралась ошибка, и вместо четверти в метрономическом указании должна фигурировать восьмая. Маловероятно, однако, чтобы эта ошибка прошла мимо внимания автора, при жизни которого Пятая

The image displays a musical score for Example 2.53, consisting of two systems of three staves each. The top staff of each system is a woodwind part (likely Flute or Clarinet) featuring a continuous tremolo pattern. The middle staff is a woodwind part (labeled 'Tr-be') with a melodic line. The bottom staff is a string part (labeled 'con 8-ve') with a descending line. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The first system covers measures 1-2, and the second system covers measures 3-5.

Пример 2.53 — Симфония № 5, часть 4

Суггестивный заряд *idée fixe* финала оказался настолько высок, что побудил исследователей к поиску зашифрованных смыслов в других местах финала, где *idée fixe* отступает на задний план или вообще не дает о себе знать. Упомянем две интерпретации, которые кажутся весьма интересными. М. Г. Арановский обращает внимание на четырехтакт в середине финала (перед ц. 111), формально служащий одним из промежуточных моментов подготовки срединного раздела — пример 2.53: здесь «на фоне тремоло дерева и высоких струнных в среднем регистре и в басах <...> вниз движется две параллельные

симфония выдержала несколько изданий (почему он не возражал против чрезмерно медленного темпа в интерпретациях близких ему дирижеров — особый вопрос, на который у нас нет ответа — ср. [Баршай 2013: 129]). Как бы то ни было, дирижеры советской школы, от Евгения Мравинского до Геннадия Рождественского, Максима Шостаковича и Мстислава Ростроповича, склонны замедлять код финала сверх всякой меры. С другой стороны, Леонард Бернстайн впадает в противоположную крайность. Интерпретаторы, чей темп в коде оптимален или близок к оптимальному, — Димитри Митропулос (с Нью-Йоркским филармоническим оркестром, Columbia/Sony, запись 1952 года), Бернард Хайтинк (с амстердамским оркестром Концертхебау, Decca, запись 1981 года), Георг Шолти (с Венским филармоническим оркестром, Decca, концертная запись 1993 года), Валерий Гергиев (с оркестром Мариинского театра, Philips, концертная запись 2002 года).

“ленты” мажорных секстаккордов, в то время как трубы интонируют что-то вроде “фанфары рока”. Внимательный анализ обнаруживает, что все три голоса секстаккордов представляют собой нисходящие целотонные гаммы, и знакомая ассоциация не заставляет себя ждать: в самой оркестровой ситуации мы узнаем черты строения сцены похищения Людмилы <...>. [Здесь усматривается] символ, намек, который должен активизировать память, воображение и направить мысль к догадке». Догадка заключается в том, что, как и в случае с похищением Людмилы у Глинки, у Шостаковича речь должна идти о внезапном и драматическом исчезновении «упоительного образа светлой мечты». Символом последней в данном случае выступает тема побочной партии, от которой после этого эпизода останется лишь ностальгическое «воспоминание, исполненное боли и страдания» (см. ее трансформированные проведения в рамках срединного раздела, ц. 112 и 113; в репризе эта тема уже не появится). Более глубокий драматургический смысл эпизода усматривается в том, что он окончательно разрушает иллюзию радостного, оптимистического финала и тем самым подчеркивает чисто формальный, мнимый, вымученный характер репризы и завершающего апофеоза¹.

Вторая интерпретация относится к связи между тематизмом финала Пятой симфонии и романсом «Возрождение» из пушкинского цикла соч. 46, написанного в 1936 году и к моменту премьеры симфонии еще не исполненного. Ссылаясь на Д. А. Рабиновича, первыми обнаружившего соответствующие тематические переклички, Э. Уилсон пишет: «Первые четыре ноты романса “Художник-варвар кистью сонной // Картину гения чернит” [пример 2.54 — Л.А.] образуют ядро начальной маршевой темы финала симфонии, тогда как

Moderato

Ху - дож - ник вар - вар ки - стью сон - ной
кар - ти - ну ге - ни - я чер - нит

Пример 2.54 — «Возрождение» соч. 46 № 1

¹ [Арановский 1997: 25–26].

один из последующих разделов финала¹ напоминает о колышавшихся фигурах фортепианного аккомпанемента к заключительной строфе стихотворения: “Так исчезают заблужденья // С измученной души моей, // И возникают в ней виденья // Первоначальных, чистых дней“. Вероятно, композитор надеялся, что если его попытка реабилитировать себя с помощью Пятой симфонии потерпит неудачу, кто-нибудь в будущем все-таки сумеет расшифровать эти его приватные сигналы»².

Несомненно, финал Пятой симфонии еще долго будет давать пищу для самых разнообразных истолкований. Кажется, никто уже всерьез не сомневается в том, что семантика этого финала «заключает в себе феномен двойного смысла»³ или «двойного кода, который можно было расшифровывать и так, и эдак»⁴. Можно допустить, что один «код» предназначался для тех, кто был готов реагировать на музыку в духе комсомолки из «Ювенильного моря» Платонова, прослушавшей «Аппассионату» в исполнении на гармонии: «Мне представлялась какая-то битва, — как мы с кулацким классом, и музыка была за нас!» — тогда как другой «код» был специально обращен к слушателям, которые могли уловить и постичь всю амбивалентность этого «за нас», всю заключенную в нем трагическую гамму смыслов. Как бы то ни было, все эти коды и смыслы преходящи, они рано или поздно полностью утратят актуальность и забудутся; музыка же намного переживет их, ибо ее настоящий, имманентный смысл лежит в совершенно иной плоскости. В качестве резюме нам остается привести только следующее емкое суждение: «В финале Пятой работала не рационально скомпонованная система реминисценций, но деятельное воображение, в котором подсознание освободило кладезь ассоциаций. Финал, ускользнув из-под контроля самоцензуры, словно написал себя сам»⁵. Можно сказать,

¹ Имеется в виду фрагмент срединного, относительно медленного раздела до и после ц. 120.

² [Wilson 2006: 153]. См. также [Редепеннинг 1994: 168]. О сходстве с заключительной строфой пушкинского романа (также со ссылкой на Д. Рабиновича) писалось еще при жизни Шостаковича — конечно, без столь далеко идущих выводов; см. [Орлов 1961: 99–100].

³ [Барсова 1996: 128].

⁴ [Арановский 1997: 26].

⁵ [Барсова 1996: 140].

что «сама себя написала» вся Пятая симфония¹, чей богатейший и в то же время гомогенный культурно-исторический фон служит залогом ее самодостаточности и обесценивает едва ли не любые попытки поиска скрытых за нотами актуальных намеков или подтекстов. Именно поэтому Пятая симфония оказалась равно (хотя, конечно, по-разному) «докладной» как интеллигентным слушателям, так и блюстителям идеологии. Даже в пресловутом пасквиле, ставшем венцом кампании 1948 года, о ней было замечено: «Симфония волнует, вызывает ответные чувства и идеи»². После завершения кампании именно Пятая симфония была реабилитирована первой (ее исполнение Мравинским 7 декабря 1948 года в Ленинградской филармонии ознаменовало тогда частичное снятие многомесячного табу с музыки Шостаковича).

В завершение этого разговора о Пятой симфонии процитируем слова, формально относящиеся к далекому и чужому прошлому, но, похоже, содержащие намек на обстоятельства духовной истории нашей страны: «В полисные времена греки привыкли говорить о подданных персидской державы как о битых холопах; мудрость Востока — это мудрость битых. Но бывают времена, когда, по пословице, за битого двух небитых дают. На пространствах старых ближневосточных деспотий был накоплен такой опыт нравственного поведения в условиях политической несвободы, который и не снился греко-римскому миру»³. Пользуясь грубоватой терминологией древних греков, можно сказать, что автор Пятой симфонии — в отличие от автора «Октябрьской» и «Первомайской» симфоний, «Носа», «Леди Макбет Мценского уезда», большей части Четвертой симфонии — это художник, умудренный «мудростью битых».

Поистине, wo Gefahr ist, wächst das Rettende auch! Радикально (и не совсем по своей воле) отрешившись от былых экстравагантных привычек, тридцатиоднолетний композитор заговорил в своей

¹ Ср. рассказ Л. А. Мазеля о своем первом впечатлении от прослушивания Пятой симфонии: «Казалось, что эта симфония “была всегда”, но только раньше ее еще не “написали”, точно так же, как и законы природы объективно существуют до их открытия учеными» [Мазель 1986: 82].

² [Коваль 1948, 3: 41]. Воспроизведено в [Шостакович 2016: 224].

³ [Аверинцев 1977: 59]. Мое внимание на это место из знаменитой, можно сказать «культовой» книги 1970-х годов обратил М. А. Аркадьев, за что приношу ему глубокую благодарность.

новой симфонии иным, более консервативным языком. Западные комментаторы охотно трактовали этот скачок от чрезмерного, расхристанного «барокко» к несколько тяжеловесному «классицизму» как вынужденный компромисс, подчинение горькой необходимости, следствие «экзорцистских» процедур, учиненных над бедным композитором безжалостной советской властью — чего стоит хотя бы следующий ранний отзыв о Пятой симфонии, где сочувствие к опальному композитору сочетается с нескрываемым разочарованием эстета: 'It is Shostakovich exorcised' («Это Шостакович, из которого изгнали бесов»)¹. Подобный ход рассуждений, пожалуй, имел бы смысл в том случае, если бы Шостакович был художником того же масштаба, что и, скажем, Рославец, Мясковский, Мосолов или Попов. Но хотя «мудрость битых», как правило, выражается в резиньции, смирении или покорности, в некоторых исключительных случаях она ведет к новым и удивительным духовным горизонтам, к высшей простоте, тайна которой не всегда доступна пониманию тех, кто не обладает соответствующим жизненным опытом.

* * *

Успех Пятой симфонии и снятие опалы с ее автора² ознаменовали собой начало нового исторического периода, который устами критика, враждебного советской власти, был некогда охарактеризован как «последний ренессанс» русской музыки³. Этот период продлился десять лет, вплоть до начала 1948 года. Его первая, довоенная фаза развер-

¹ [Abraham 1943: 29].

² Отметим, что арьергардные бои перестраховочной критики продолжались в течение некоторого времени после премьеры. В конце января 1938 года Исаак Дунаевский — в то время руководитель ленинградской композиторской организации — направил руководству Союза композиторов письмо, в котором предостерегал против захваливания Пятой симфонии, ибо «в этом произведении <...> далеко еще не намечены те здоровые пути, по которым должна развиваться советская симфоническая музыка», цит. по [Хентова 1985: 459]. Отзыв о симфонии, отразивший, по-видимому, официальную точку зрения руководства Союза, гласит: все критики, под шумок пыгающиеся оправдать прошлое Шостаковича, «будут биты самым беспощадным образом» [Хубов 1938: 16].

³ [Елагин 2002: 260].

тывалась в атмосфере относительного психологического комфорта, установившейся к тому времени внутри сообщества музыкантов, которое волею судеб оказалось в положении одной из привилегированных групп населения советского государства. Пока литература (за исключением подпольной) и большинство других искусств, раздавленные гонениями и репрессиями, прозябали в почти полном ничтожестве, музыка, вышедшая из тридцать седьмого года с минимальными потерями, переживала если не расцвет, то, во всяком случае, вполне реальный подъем. Суммарные усилия музыкантов самых различных специальностей и калибров сыграли далеко не последнюю роль в формировании того образа второй половины тридцатых, о котором с мрачной иронией писал Юрий Домбровский в своем романе «Факультет ненужных вещей»: «В эти самые годы особенно пышно расцветали парки культуры, особенно часто запускались фейерверки, особенно много строилось каруселей, аттракционов и танцплощадок. И никогда в стране столько не танцевали и не пели, как в те годы. И никогда витрины не были так прекрасны, цены так тверды, а заработки так легки».

Понятно, что общий обзор музыки того времени не входит в мои задачи¹. Стоит, однако, указать на некоторые характерные моменты, не имевшие прецедентов в истории музыки советской эпохи. Конец тридцатых годов был отмечен появлением нового для советской музыки жанра — историко-героической кантаты/оратории. Генетически этот жанр восходит к типично русской разновидности музыкальной драмы, в центре которой находится идея победы христианства над язычеством или победы православия над другими конфессиями. Тип музыкальной драмы, о котором идет речь, представлен, в частности, «Аскольдовой могилой», «Жизнью за царя», «Рогнедой», «Князем Игорем», «Сервилией», «Китежем»². Возникшая к концу тридцатых государственная потребность в дальнейшем развитии этой исторически сложившейся линии привела вначале к появлению новой, «идеологически выдержанной», по-советски официозной редакции «Жизни за царя» («Ивана Сусанина») с текстом Сергея Городецкого (премьера в Большом театре — февраль 1939 года), а затем к появлению двух крупных оригинальных произведений —

¹ Он был осуществлен мной в [Наkobian 2017: 110ff].

² См. об этом [Парин 1999].

правда, не оперного, а кантатно-ораториального жанра: кантаты Прокофьева «Александр Невский» (1938–1939) и оратории Шапорина «На поле Куликовом» (1939). Оба произведения построены по единому сценарию, отражающему канонизированную мифологическую схему: восстание против захватчиков — генеральная битва и победа — оплакивание павших — триумфальный эпилог; в обоих случаях для обрисовки антагонистических сил используются противопоставленные друг другу системы выразительных средств. В названных произведениях советская ортодоксально-сакральная музыка большого стиля достигает зрелости; впоследствии на этой же линии возникнут такие примечательные в своем роде образцы, как «Патетическая оратория» Георгия Свиридова и «Ленин в сердце народном» Родиона Щедрина. В творчестве Прокофьева эта линия будет продолжена оперой «Война и мир».

Еще одной крупной новостью было появление нескольких крупных сценических произведений на сюжеты из европейской литературы. Первой ласточкой мог стать балет Прокофьева «Ромео и Джульетта», написанный по советскому заказу и заверченный в 1936 году. Как известно, этот балет дождался своей сценической реализации в СССР (в Ленинградском оперном театре имени Кирова) только четыре года спустя. До этого отечественная публика успела познакомиться с оперой Дмитрия Кабалевского «Мастер из Кламси» (по повести Романа Роллана «Кола Брюньон», Ленинград, МАЛЕГОТ, 1938) и балетом Александра Крейна «Лауренсия» (по пьесе Лопе де Вега «Овечий источник», Ленинград, Театр имени Кирова, 1939). В сюжете обоих произведений, сообразно требованиям эпохи, был подчеркнут момент классовой борьбы (который в пьесе Лопе де Вега, впрочем, присутствует изначально); тем не менее эта уступка доктрине «социального заказа» не помешала обоим композиторам создать вполне достойные традиционные образцы соответствующих жанров с приятными, запоминающимися мелодиями, многие из которых у Кабалевского наделены французским, а у Крейна — испанским колоритом. Эта новая, беспрецедентная линия в истории советского музыкального театра продолжилась оперой Прокофьева «Обручение в монастыре» (по пьесе Шеридана «Дуэнья»), где композитор, вознамерившись создать музыку в духе Моцарта или Россини, отказался от своего давнего обыкновения избегать в опере стихотворных текстов. «Обручение в монастыре» было завершено в 1940 году.

Далее, во второй половине тридцатых одно за другим начали появляться крупные инструментальные опусы, написанные специально в расчете на отечественных виртуозов, которые неизменно рассматривались как одна из самых перспективных статей советского культурного экспорта. Здесь одной из первых ласточек стал Фортепианный концерт *Des-dur* Арама Хачатуряна (1936), сочиненный для Льва Оборина, за несколько лет до того ставшего первым в истории СССР победителем международного конкурса¹. Четыре года спустя появился его же Скрипичный концерт *d-moll*, вдохновленный искусством Давида Ойстраха. Первый из этих концертов принято считать образцом «барочной» линии в творчестве Хачатуряна, тогда как второй — вершиной его «классицизма»²; оба быстро приобрели огромную популярность не только в стране, но и за ее пределами. Еще до Скрипичного концерта Хачатуряна были обнародованы два других значительных произведения того же жанра: Концерт *d-moll* Мясковского (1938) и Концерт *g-moll* Шебалина (1939), посвященные, соответственно, Ойстраху и Исааку Жуку. Наделенные скорее интровертным темпераментом, Мясковский и Шебалин не были склонны к широкому артистическому жесту, поэтому их первые значительные опыты в жанре инструментального концерта не дождались столь же счастливой судьбы, что и концерты Хачатуряна. Тем не менее появление этих произведений стало весьма выразительным знаком, так как свидетельствовало о расширении жанрового диапазона советской симфонической музыки и о постепенном освобождении от догмы, согласно которой ее центральным жанром непременно должна быть большая симфония, нагруженная определенной идеологической концепцией.

В декабре 1939 года был введен институт Сталинских премий. Премии по музыке за 1940 год достались Мясковскому (за одночастную непрограммную Двадцать первую симфонию), Хачатуряну (за Скрипичный концерт), Шостаковичу (за Фортепианный квинтет), Шапорину (за ораторию «На поле Куликовом»). Судя по этому списку, при отборе награждаемых произведений узко идеологические

¹ В 1927 году Оборин выиграл конкурс имени Шопена в Варшаве, опередив, в частности, Шостаковича, которому достался почетный диплом.

² [Шахназарова 1984: 126].

соображения не играли первоочередной роли. Еще одним лауреатом стал любимец всей страны Дунаевский (за песни из музыкальных кинокомедий «Волга-Волга» и «Цирк»). Определенное оживление наблюдалось в музыкальной критике. Особенно красноречив следующий факт: в 1940 году в «Советской музыке» была опубликована статья, оценивающая деятельность давно разгромленной и многократно ошельмованной АСМ если не благожелательно, то, во всяком случае, почти нейтрально¹. Более того, в появившейся тогда же первой фундаментальной работе по истории советской оперы нашлось место для нескольких сдержанных похвал в адрес «Леди Макбет Мценского уезда»².

* * *

Позволю себе сделать небольшое отступление на тему о понятии «социалистический реализм», наиболее активно применяемом как раз к искусству периода, рассматриваемого в этой главе. До недавнего времени в серьезной литературе социалистический реализм рассматривался главным образом в контексте идеи «тоталитарного искусства»³, которая в своем крайнем выражении сводилась к простой и категоричной формуле: между официальным искусством сталинской эпохи и официальным искусством нацистской Германии не существует сколько-нибудь значимых стилистических и эстетических различий⁴. Эту точку зрения следует признать изжившей себя по одной очень простой и, кажется, очевидной причине: в отличие от художников, действовавших под эгидой гитлеровского режима и в русле нацистской идеологии, официально признанные и даже обласканные сталинской властью деятели искусства и литературы оставили немало произведений, все еще сохраняющих художе-

¹ [Житомирский 1940].

² [Богданов-Березовский 1940: 124 и след.]. Разбор оперы Шостаковича в этой работе то и дело перемежается неизбежными ритуальными ссылками на статью в «Правде».

³ Термин историка изобразительного искусства И. Н. Голомштока. См. [Голомшток 1994].

⁴ Ср.: «Общеизвестно: искусство сталинского Большого Стиля неотлично от искусства гитлеровского Третьего рейха» [Рассадин 2007: 316].

ственную актуальность и имеющих все шансы остаться в истории¹. Для лучшей части музыки, созданной в период сталинщины, ярлык «социалистического реализма», можно сказать, оскорбителен; то же, видимо, относится и к выдающимся работам, созданным в те же годы столь же идейно и стилистически благонадежными и вместе с тем творчески состоятельными представителями других искусств. Этот ярлык имеет некоторый смысл разве что в применении к самой убогой, примитивно-конъюнктурной части художественного наследия той эпохи; что касается той части, которая возвышается над этим уровнем, то ее справедливее было бы назвать «большим советским стилем»². Последний нашел свое продолжение в творчестве мастеров следующей эпохи, включая Свиридова и Щедрина (излишне говорить, что они, как и их великие предшественники, вносили свой вклад в сокровищницу «большого советского стиля» лишь от случая к случаю).

Если сравнение «большого советского стиля» с искусством Третьего рейха утратило познавательную ценность, то его сравнение с симфонической и кантатно-ораториальной продукцией, которая производилась в тот период в свободных странах, представляется более осмысленным. Стилистически Мясковский, Шапорин, Щербачев или Кабалевский достаточно близки таким композиторам, как Онеггер, Мартину или Копленд. Хотя возвращение к консервативным ценностям на демократическом Западе в 1930-х было обусловлено, по меньшей мере отчасти, экономическими причинами (снижением общественного интереса к новациям в искусстве в ситуации масштабного и длительного экономического кризиса), художественные результаты оказались во многом схожими. Позволю себе предположить, что если бы оратория Онеггера «Жанна д'Арк на костре» (1938) была сочинена на другой сюжет, она могла бы стать подлинной жемчужиной советского классического репертуара.

¹ Причина такого различия в относительной ценности двух «тоталитарных искусств», по-видимому, не составляет особой загадки: нацизм не вдохновлял на выдающиеся творения, поскольку деятели искусства упорно не желали с ним идентифицироваться (единичные исключения лишь подтверждают правило), между тем коммунистическая идеология обладала (и все еще обладает) привлекательностью для достаточно большого числа людей. И это понятно — конечно, не потому, что коммунисты были «гуманнее» нацистов, а потому, что коммунизм, будучи искаженным ответвлением христианства, психологически более приемлем для современной западной цивилизации, чем укорененный в языке национал-социализм.

² Оба обозначения объединены в заглавии книги [Воробьев 2013].

После Пятой симфонии

Творчество Шостаковича в эти же годы развивалось двумя путями. С одной стороны он продолжал делать весьма успешную карьеру композитора прикладной музыки. Между второй половиной 1937-го и 1940 годом им были написаны партитуры для следующих фильмов: «Волочаевские дни» соч. 48 (мелодия песни из этого фильма тридцать лет спустя будет использована в качестве темы побочной партии симфонической поэмы «Октябрь» соч. 131), «Выборгская сторона» (третья часть кинотрилогии о Максиме) соч. 50, «Друзья» соч. 51, «Великий гражданин», первая серия, соч. 52, «Человек с ружьем» соч. 53, «Великий гражданин», вторая серия, соч. 55, «Сказка о глупом мышонке» соч. 56 (этот мультипликационный фильм на экраны не вышел), «Приключения Корзинкиной» соч. 59. Согласно апокрифической легенде, Сталин, державший всю кинопромышленность страны под своим личным контролем, был поклонником киномузыки Шостаковича. Как бы то ни было, в 1940 году заслуги Шостаковича в данной области были отмечены орденом Трудового Красного Знамени.

К сфере прикладной музыки относится также составленная в 1938 году Вторая сюита (без номера опуса) для так называемого джаз-оркестра¹. Более высокими художественными достоинствами отличается музыка к постановке «Короля Лира» Шекспира в ленинградском Большом драматическом театре (соч. 58а, 1941); десять песен Шута из этой постановки впоследствии приобрели известность как отдельный концертный номер. Еще одна работа, выполненная на периферии оригинального творчества, — инструментовка «Бориса Годунова» Мусоргского соч. 58² (1940; премьера оперы в редакции Шостаковича состоялась в ленинградском оперном театре им. Кирова

¹ Упомянутая выше первая «джазовая» сюита Шостаковича (1934) стилистически несколько ближе западным жанровым образцам.

² Вокальные партии были оставлены Шостаковичем без изменений. Принципы, которым Шостакович следовал в своей инструментовке, охарактеризованы в [Веприк 1978: 80 и след.] (подробный сравнительный анализ одной из картин в трех оркестровых редакциях — Шостаковича, Римского-Корсакова и самого Мусоргского).

только в 1959 году, хотя ее фрагменты исполнялись и ранее, в том числе за рубежом).

С другой стороны, в этот же период Шостаковичем были написаны три крупные инструментальные партитуры: Первый струнный квартет, Шестая симфония и Квintет для фортепиано и струнных.

Первый струнный квартет С-dur соч. 49 создавался с 30 мая по 17 июля 1938 года¹. Этим произведением открылся уникальный в своем роде цикл пятнадцати струнных квартетов — серия музыкальных автопортретов, показывающих художника в разных жизненных обстоятельствах и настроениях. В литературе о Шостаковиче распространено мнение, что в Первом квартете композитор предстает, в общем, счастливым и беззаботным: «<...> это скорее quartettino, столь просто и ясно построенное, столь “беспроblemное”, что кажется, будто это сочинение начинающего композитора, который лишь подступает к свободному оперированию музыкальным материалом»². Сам Шостакович в газетной заметке, предвzарявшей премьеру квартета, отметил, что в нем «не следует искать особой глубины. <...> По настроению он — радостный, веселый, лирический. Я бы назвал его “весенним”»³.

Первый — один из самых коротких квартетов Шостаковича: его исполнение не превышает четверти часа. Он состоит из четырех частей, причем среди них — редкий случай для Шостаковича — нет ни одной медленной: 1. Moderato; 2. Moderato; 3. Allegro molto; 4. Allegro. Обращает на себя внимание отсутствие темпового контраста между первой и второй частями (обеим предписан один и тот же метроном $\text{♩} = 80$), что также не характерно для Шостаковича. Однако первоначальный план квартета не предусматривал подобной асимметрии: та часть, которая в конечном счете стала финалом квартета, должна была его открывать, а первая часть мыслилась как финал. Об изменении порядка частей Шостакович сообщил в письме Соллертинскому от 27 июля («В процессе сочинения перестроился на ходу. 1-я часть стала последней, последняя первой»)⁴.

¹ Первое исполнение — 10 октября 1938 года, Малый зал Ленинградской филармонии, Квартет имени Глазунова.

² [Мейер 1998: 222].

³ Новые работы композитора Д. Шостаковича // Известия, 1938, 29 сентября.

⁴ [Шостакович — Соллертинский 2006: 207]. Далее Шостакович замечает: «Вышло не ахти как. Но впрочем и трудно сочинять хорошо. Это надо уметь».

The image shows a musical score for a string quartet. It consists of four staves: Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello. The tempo is marked 'Moderato' and the time signature is '4/4'. The first three staves (Violino I, Violino II, Viola) are marked 'p tenuto'. The Violoncello staff is marked 'p asprezza'. The music features a melodic line in the violins and a more rhythmic, textured line in the viola and cello.

Пример 2.55 — Струнный квартет № 1, часть 1

Начальное Moderato выполнено в сонатной форме без настоящей разработки и с усеченной репризой; в сущности это не столько соната, сколько сонатина. В главной теме — пример 2.55 — можно усмотреть жанровые признаки сарабанды¹, побочная (с ц. 4) ассоциируется скорее с менуэтом или лендлером. Но на спокойный «неоклассицистский» фасад музыки почти с самого начала ложатся тени в виде пониженных ступеней (уже во 2-м такте появляются es¹ и ges¹, тактом ниже b¹, затем des¹). Нарушая «белоклавишную» чистоту, они увеличивают меру внутренней напряженности музыки и придают ей минорный оттенок — иными словами, ее «беспроblemность» оказывается обманчивой. Даже здесь, в этом «солнечном» и «весеннем» опусе, Шостакович обнаруживает органическую неспособность подолгу выдерживать непринужденный и беззаботный тон.

Побочная тема первой части изложена в тональности Es-dur, которая в системе языка Шостаковича, с ее ярко выраженной тенденцией к понижению ступеней, родственна C-dur. Место разработки занимает эпизод в размере 4/4, основанный на интонациях главной темы, а реприза побочной темы выдержана в As-dur — еще одной тональности, родственной C-dur, но создающей определенное напряжение в силу своей бемольной природы. Под конец репризы у скрипок звучит «мотив жалобы», словно напоминая о том, что «проблемы» еще не сняты. Лишь в коде, наконец, утверждается полностью «белоклавишный» C-dur, а вместе с ним и спокойное, умиротворенное настроение.

Отнюдь не «беспроblemно» и второе Moderato — цикл семи свободных вариаций с интермедиями на длинную (18 тактов) одногласно изложенную тему в ритме неторопливого марша — ее начало см. в примере 2.56. Здесь также важнейшую экспрессивную функцию

¹ [Бобровский 1961: 48].

выполняет игра натуральных и пониженных ступеней. Она начинается в 7-м такте темы с появлением пониженной II ступени, уводящей в сторону усугубленного минора. Ниже, во 2-й и 3-й вариациях, усугубленный минор разрастается в большое построение в тональности b-moll — по логике гармонического языка Шостаковича это ближайшая «родственница» исходной тональности a-moll. В 4-й и 5-й вариациях происходит сдвиг в отдаленную диезно-мажорную сферу E-dur — эпизод Maggiore, по давней традиции, оттеняет минорный колорит окружающих вариаций. Последние две вариации, как и тема, разворачиваются в русле a-moll с переменной II ступенью, тогда как в коде минор дополнительно «усугубляется»: первая скрипка в своем заключительном восхождении затрагивает пониженные II, IV и V ступени, а в сопровождающих партиях две первые из этих ступеней сохраняются и после возвращения ведущего голоса в a-moll'ную колею — пример 2.57.

Третья и четвертая части проще первых двух, короче их и не столь «проблемны». Третья часть, выдержанная в трехчетвертном размере и нюансах p и pp (все инструменты играют с сурдиной), — виртуозное фантастическое скерцо в cis-moll со сравнительно спокойным вальсообразным средним разделом в Fis-dur, после которого, в усеченной репризе, вновь обнаруживает себя тенденция к понижению ступеней

Moderato $\text{♩} = 80$

Viola

Пример 2.56 — Струнный квартет № 1, часть 2

Пример 2.57 — Струнный квартет № 1, часть 2

и «усугублению» минорного колорита. Финал, в сонатной форме со сравнительно обширной разработкой, также не лишен гармонических осложнений, но в большей степени, чем любая из предшествующих частей, согласуется с авторской характеристикой квартета как «радостного» и «весеннего».

Некоторые из мотивов Первого квартета и найденных в нем приемов вошли в арсенал Шостаковича и впоследствии получили развитие в других его произведениях. Так, один из мотивов побочной партии первой части (впервые он появляется у виолончели в ц. 4, а в репризе — ц. 12 — проходит у второй скрипки) «перекочевал» в финал Фортепианного квинтета (1940); тема вариаций второй части в ладово обостренном варианте вошла в состав темы вариаций из Второй фортепианной сонаты (1943), также первоначально экспонируемой в одноголосном изложении¹; скерцо и финал как по соотношению в рамках цикла, так и отдельными тематическими идеями предвосхищают вторую и третью части Шестой симфонии.

Шестая симфония h-moll соч. 54 сочинялась с конца января до середины октября 1939 года. Первое исполнение (Ленинград, дирижер Е. Мравинский) состоялось 21 ноября того же года. В симфонии три части: 1. Largo; 2. Allegro (по существу скерцо в размере 3/4); 3. Presto (в форме рондо-сонаты). Первая часть длится около двадцати минут, тогда как вторая и третья, вместе взятые, — не более четверти часа.

За несколько месяцев до начала работы над этим произведением Шостакович заявил в печати о своем намерении написать вокально-оркестровую симфонию памяти Ленина². То, что вместо этого ритуального приношения появилась чисто инструментальная симфония с непривычными пропорциями между частями и явно облегченным, местами почти опереточным финалом, в другое время и при других обстоятельствах могло бы стать поводом для самых неприятных обвинений. Но в относительно безоблачном для Шостаковича году тридцать девятом обошлось без серьезных осложнений. Правда, тон критических выступлений был по преимуществу смущенным или недоуменным — прежде всего потому, что мало кто понимал, как нужно реагировать на отсутствие в новой симфонии конфликтной первой части.

¹ На сходство этих тем обращено внимание в [Хентова 1985: 491].

² [Шостакович 1938а]. См. также [Хентова 1985: 485]. О кристаллизации замысла «ленинской» симфонии см. Главу 5, раздел «1917 год».

Недоумение первых слушателей, пожалуй, имело под собой определенные основания. Концепция Шестой симфонии и сейчас производит впечатление то ли нарочито неотчетливой, то ли не вполне сбалансированной. Нет нужды повторять, что концепции крупных инструментальных произведений Шостаковича — если не считать немногих явно слабых или конъюнктурных партитур — почти всегда содержат в себе некую загадку (вспомним еще раз слова враждебно настроенного критика, процитированные во Введении: «Его произведения нередко проникнуты какими-то загадочными и непонятными непосвященным слушателям ассоциациями»). Но эта «загадочность», как правило, ассоциируется с избытком разнообразных суггестивных знаков. Не то в Шестой симфонии: здесь, особенно в первой части, мало узнаваемых структур, наделенных устойчивым символическим («лейтмотивным») смыслом, равно как и более или менее значимых аллюзий или цитат из музыки других композиторов или из прежних произведений самого Шостаковича. Трудно отделаться от ощущения, что «загадка» Шестой симфонии разгадывается просто: начав очередной крупный симфонический опус в духе медленной части Пятой симфонии, Шостакович отказался продолжать его тем же «высоким штилем», поскольку счел, что подобное продолжение будет не ко времени. Если сдвиг от первой части ко второй еще может быть оправдан традиционной для скерцо функцией остранения, то финал кажется взятым из какой-то другой симфонии — скажем, из гипотетической симфонической версии «весеннего квартета», заключительное *Allegro* которого по тематизму и форме настолько напоминает финал Шестой симфонии, что местами кажется чуть ли не подготовительным эскизом к нему.

Попытки увидеть в Шестой симфонии больше того, что в ней есть, — в частности злую фантастику в скерцо или сатирическое изображение тупой, нерассуждающей толпы в финале, — не всегда убедительны. Конечно, органическая неспособность Шостаковича уклоняться от осложнений в развитии симфонической «фабулы» так или иначе дает о себе знать. Как в скерцо, так и особенно в финале среди быстро сменяющихся эпизодов есть и такие, где явно ощущается элемент зловещего «пустосмещения». Таковы прежде всего построенные по простейшим остигматным моделям кульминационные зоны скерцо (ц. 64–67, вокруг точки золотого сечения) и финала (ц. 103–105). На гребнях обеих кульминаций, на предельном

фортиссимо, неоднократно проводится хорошо знакомый нам «мотив жалобы»; соответствующие отрывки из скерцо и финала в приведены в примерах 2.58 и 2.59. Показательно, что помимо этих зон «мотив жалобы» больше в симфонии не встречается.

Пример 2.58 – Симфония № 6, часть 2

Пример 2.59 – Симфония № 6, часть 3

C. ingl. **Largo** ♩ = 72
 Clar.
 Fag.
 V-le
 V-c

f espr.

Пример 2.60 — Симфония № 6, часть 1

Хотя первую часть Шестой симфонии издавна принято сравнивать с третьей частью Пятой, реальное сходство между этими двумя Largo невелико. О первой части Шестой едва ли можно сказать, что она соответствует упомянутому в связи с ее «старшей сестрой» архетипу большого романтического адажио, в котором объединяются формальные признаки сонаты, рондо и вариационного цикла и, как правило, имеется ярко выраженная кульминационная зона вокруг точки золотого сечения. Форма первой части Шестой симфонии — сонатная, со вступлением (до ц. 4) и заменяющим разработку эпизодом (между ц. 23 и 29); преобладающее содержание последнего составляют каденции флейты на фоне протяженных трелей в партиях струнных. Largo Шестой симфонии близко Largo Пятой в том смысле, что его язык также навеивает ассоциации с немецкой музыкой от Баха и Бетховена до Малера (см., например, такты перед и после ц. 3), в меньшей степени — с русской музыкой (два такта перед ц. 30); с другой стороны, это второе Largo характеризуется существенно иной мерой внутренней напряженности и динамики.

У первой части Шестой симфонии есть свой «эпиграф». Это одноголосная линия в усугубленном e-moll с пониженными II и V и переменными IV и VII ступенями — пример 2.60. По своей выразительности она уступает эпиграфу первой части Пятой симфонии, но в своем роде столь же успешно выполняет функцию фактора, интегрирующего форму.

Чуть ниже в патетическом вступительном разделе появляется мотив с нисходящей уменьшенной септимой и характерной предкадансовой трелью. Далее, с установлением «титულიной» тональности h-moll в ц. 4, он становится зерном темы главной партии, в рамках которой соединяется с интонациями эпиграфа — пример 2.61. Давно замечено, что этот мотив напоминает некоторые темы баховских фуг (впрочем, он нигде не становится объектом полифонической обработки). Возможны и другие ассоциации, в частности с балетом



Пример 2.61 — Симфония № 6, часть 1



Пример 2.62 — Стравинский, «Аполлон Мусaget»



Пример 2.63 — Симфония № 6, часть 1

Стравинского «Аполлон Мусaget» — ср. в особенности две тематические идеи этого балета, показанные в примере 2.62а и б. На протяжении главной партии этот неоклассицистский по своему облику мотив разнообразно сочетается со структурами, вычлененными из эпиграфа. Ему противопоставляется тема побочной партии — пример 2.63, — в которой можно усмотреть определенное сходство с порученной солирующему гобою темой побочной партии медленной части Первой симфонии (см. нотный пример 1.11).

Материалом срединного эпизода (с каденциями флейты) служат тематические идеи, уже знакомые по главной и побочной партиям экспозиции; здесь они обильно разбавлены свободными фиоритурами и помещены в мягко обволакивающую среду, представленную непрерывно тянущимися трелями у струнных *pp* и *ppp*. Дополнительные тембровые нюансы возникают благодаря кратковременным и деликатным вторжениям других инструментов — прежде всего второй флейты, а также арфы, литавр, тамтама, низкого дерева, челесты, валторны. Этот эпизод, как мне кажется, свидетельствует о том, что Шостакович находился под определенным впечатлением от третьей (медленной) части «Музыки для струнных, ударных и челесты» Бартока (1937).

Сказанное в особенности касается тех фрагментов, где солирующая флейта выключается или отходит на второй план — как в первых тактах примера 2.64. Ниже, после ц. 27 (тот же пример), ассоциация с названным опусом Бартока становится еще более отчетливой; если бы не флейта (которая, впрочем, интонирует мелодию, по своей ладовой сущности близкую так называемому венгерскому минору), все эти такты можно было бы посчитать чуть ли не прямым намеком на его тембровую атмосферу.

Первая часть заканчивается на предельном пиано. Начиная со второй части музыка, как уже было сказано, внезапно «модулирует» в скерцозно-гротескную сферу. Обе быстрые части симфонии принято ассоциировать с Моцартом и Россини. В связи со второй частью вспоминаются также Мендельсон (скерцо из «Сна в летнюю ночь», Октета) и Малер (скерцо Второй симфонии и та часть Седьмой, которая носит подзаголовок *schattenhaft* — «призрачно»). При исполнении

poco rit. **a tempo**

The musical score is arranged in systems. The first system includes C-fag. (Cassinetto), Timp. (Timpani), and Tam-tam. The second system includes Arpa. (Harp). The third system includes Archi. (Strings). The tempo markings 'poco rit.' and 'a tempo' are placed above the first and second systems respectively. The score contains various dynamic markings such as *pp*, *ppp*, *f*, *mp*, and *ppizz.*, as well as performance instructions like *div.*, *arco*, and *pizz.*. The key signature changes from one flat to two flats during the tempo change.

Пример 2.64 — Симфония № 6, часть 1 (начало примера)

87

Fl. (solo) *ppp*

Timp. *ppp*

Arpa.

V-ni 1, 2

V-le

V-c

C-b div.

Fl. (solo) *pp*

Timp.

Arpa.

V-ni 1, 2

V-le

V-c

C-b div.

Пример 2.64 – Симфония № 6, часть 1 (окончание примера)



Пример 2.65 — Симфония № 6, часть 3

в несколько замедленном темпе — как в записи под управлением Леонарда Бернштейна (с Венским филармоническим оркестром, DGG, 1987) — это «скерцо» теряет в легкости и элегантности и приобретает «менуэтную» тяжеловесность не без угрожающих обертонов. Такая трактовка подчеркивает контраст между обеими быстрыми частями, которые уже не производят впечатления пары однотипных скерцо.

Что касается финала, то в его главной теме — пример 2.65 — помимо очевидного сходства с известным мотивом из «Вильгельма Телля» (три с лишним десятилетия спустя Шостакович «вспомнит» его в своей последней симфонии) есть что-то от Прокофьева (в особенности сдвиг из диезной сферы при восхождении в бемольную при нисхождении, живо напоминающий о характерной для Прокофьева «пандиатонике», — такты 6–7). Не будем также упускать из виду, что начальная фигура этого мотива — не что иное как «ритм угрозы» в уменьшении (из-за быстрого темпа).

Отметим несколько колоритных деталей. После ц. 92 появляется мелодическая мысль, предвосхищающая «Праздничную увертюру» соч. 96 (1947–1954) — пример 2.66 (она же прозвучит позднее после ц. 121). Большой трехчетвертной эпизод после ц. 96 основан на мотиве, в котором узнается намек на популярную поныне мексиканскую песню «Челита»¹; начало эпизода показано в примере 2.67. По ходу действия реминисценция «Челиты» перерождается в облегченно-танцевальный вариант той тематической идеи, которая двумя годами ранее с такой подавляющей мощью прозвучала в финале Пятой симфонии — пример 2.68, такты перед ц. 100.

¹ См. [Орлов 1961: 136]. Перед войной «Челита» часто звучала с советских эстрад в обработке композитора М. Феркельмана.



Пример 2.66 — Симфония № 6, часть 3

98

Clar.

Fag.

C-fag.

Archi

Пример 2.67 — Симфония № 6, часть 3

Tr-be

Archi

Пример 2.68 — Симфония № 6, часть 3

Эта реминисценция, а вслед за ней и дальнейшее развитие, подводящее к главной кульминации в ц. 103–105, вносят в музыку части элемент, до известной степени чуждый господствующей юмористической атмосфере. Последняя, впрочем, быстро восстанавливается в очередном проведении рефрена (ц. 112, где тема поручена солирующей скрипке) и сохраняется до конца. Заметим, однако, что на последние такты симфонии падает тень разухабистых галопов из «Леди Макбет». Эта ассоциация с «трагедией-сатирой» — лучший аргумент в пользу тех исследователей, которые склонны усматривать в финале Шестой симфонии не столько более или менее безобидный юмор, сколько некое нарочитое «отрицательное обаяние»¹.

¹ Ср.: «Финал [Шестой симфонии] полон движения, натиска, напора стремительных ритмов и взвихренных интонаций. <...> А завершающая его тема-песня <...> звучит так лихо, так взхлеб, что невольно напоминает сверкающие финалы оперетт. <...> Но странное дело: чем больше слушаешь эту музыку, тем сильнее ощущаешь ее внут-

Если бы мы задались целью рассортировать произведения Шостаковича по шкале «загадочности», насыщенности «непонятными непосвященным слушателям ассоциациями», то Квintет для фортепиано и струнных g-moll соч. 57, начатый летом и заверенный в сентябре 1940 года¹, занял бы место в самом низу этой шкалы. В Квintете пять частей: 1. Прелюдия (g-moll, Lento–Poco più mosso–Lento); 2. Фуга (g-moll, Adagio); 3. Скерцо (H-dur, Allegretto); 4. Интермеццо (d-moll, Lento); Финал (G-dur, Allegretto). Им открывается ряд пятичастных инструментальных циклов Шостаковича, которых до конца 1940-х будет написано еще три: Восьмая симфония (1943), Девятая симфония (1945) и Третий струнный квартет (1946). К этой серии примыкает формально четырехчастный Первый скрипичный концерт (1948). Драматургически все названные произведения выстроены по-разному, в каждом из них пятичастность «оправдана» по-своему. Что касается Квintета, то в нем пятичастная структура служит прежде всего созданию общего впечатления комфорта и завершенности, тем самым подтверждая архетипическое представление о числе пять как о символе высокоорганизованного и гармоничного единства. Из пяти упомянутых выше компонентов творчества Шостаковича — «классического», «национально-русского» (который в этот период пришел на смену отошедшему в тень «новаторскому»), «лирического», «токатного» и «скерцозно-гротескного» — в Квintете представлены главным образом первые три. Доминирует классический компонент, так или иначе присутствующий во всех частях. Особенно оригинально он претворен в Интермеццо, начальная тема которого выдержана

ренную пустоту. Да, она мажорна, подъемна, оптимистична, но как-то скользит мимо сознания, мимо чувства, увлекая скорее своей неумолимой кинетикой, апеллируя скорее к оргиастическим инстинктам массы, нежели к интеллекту. <...> Кажется, это и в самом деле выравшееся на волю «коллективное бессознательное», которое правит толпой, охваченной древнейшим инстинктом. Перед нами точно выписанный портрет массы. Причем портрет, не лишенный внешней привлекательности. <...> Композитор <...> дает портрет массы в высший момент ее торжества и упоения собственной силой. Но за броской внешностью зияет бездна бездуховности, все поглощается инстинктом толпы, охваченной единым порывом» [Арановский 1997: 26–27].

¹ Первое исполнение — 23 ноября 1940 года, Малый зал Московской консерватории, автор и Квартет имени Бетховена. Квintет — первый опус Шостаковича, в премьеру которого участвовал Квартет имени Бетховена. В дальнейшем этот ансамбль станет первым исполнителем большинства квартетов Шостаковича; ему будут посвящены Квартеты № 3 и 5, а его участникам — Квартеты № 11, 12, 13 и 14.



Пример 2.69 – Фортепианный квинтет, часть 3

в характере инструментальных арий и адажио XVIII века, основанных на *basso continuo* – пример 2.69; партия виолончели выглядит здесь как редуцированная запись цифрованного баса.

Национально-русское начало наиболее отчетливо проявляется в натурально-минорной теме Фуги¹ – пример 2.70. Вместе с тем преобладание строгой, почти свободной от случайных знаков диатоники на протяжении экспозиции Фуги придает ей своеобразный «добаховский» колорит; лишь по окончании экспозиции минор начинает «усугубляться» (главным образом благодаря частым понижениям II ступени), тем самым выявляя специфику авторского почерка Шостаковича. В трио Скерцо – пример 2.71 (только партия первой скрипки) – дает о себе знать и нечто национально-испанское². Лирический компонент сильно выражен в Прелюдии, Интермеццо и пасторальной коде Финала – пример 2.72. Эта кода «производит впечатление необыкновенно убедительного завершения, полной “разрешенности”, совершенно слияния образов. Это не только в технологическом, но и в общеэстетическом смысле “полная *совершенная* каденция”»³. (с. 349). Нет нужды говорить, насколько редкое исключение составляет в наследии Шостаковича такой однозначно позитивный финал.

Что касается токкатного и скерцозно-гротескного компонентов, то в Скерцо и в Финале ощущается разве что их бледная тень. Приемы, связанные с остинатным нагнетанием элементарных фигур,

¹ См. статью Л. А. Мазеля «Тема фуги из Квинтета», включенную в сборник [Мазель 1986].

² [Бобровский 1961: 69].

³ [Мазель 1967: 349].

нигде в Квинтете не используются в сколько-нибудь значительных масштабах; поэтому уже известные нам, сквозные для всей музыки Шостаковича символические конфигурации, связанные преимущественно с «потусторонними» или «отрицательными» эмоциональными топосами — ямбическая восходящая кварта (в главной теме Скерцо и одной из побочных тем Финала), хореический «мотив жалобы» (в Скерцо, у струнных после ц. 51) — выглядят в контексте этого произведения вполне обыденно и не располагают к какой бы то ни было герменевтике.

Форма отдельных частей Квинтета подробно разобрана в известной работе В. П. Бобровского¹, и мне, в общем, нечего добавить к этому



Пример 2.70 — Фортепианный квинтет, часть 2



Пример 2.71 — Фортепианный квинтет, часть 3



Пример 2.72 — Фортепианный квинтет, часть 5

¹ [Бобровский 1961: 61 и след]. Еще одна обстоятельная аналитическая статья о Квинтете — [Белецкий 1962].

анализу. Стоит только заметить, что Фуга, открывшись подчеркнуто «правильно» построенной экспозицией, затем развивается весьма свободно и к середине (после ц. 28) по существу перестает быть фугой. В кульминационный момент развития, близ точки золотого сечения (между ц. 32 и 34), наступает возврат к музыке начала Прелюдии, и лишь после этого полифонический склад изложения восстанавливается в своих правах; впрочем, и в этой условной репризе фуги, включающей несколько стреттных проведений темы, полифония не отличается особой изысканностью¹.

Созданием Квинтета ознаменовался год, разделивший земное существование Шостаковича на две половины. Об авторе Квинтета можно с полным основанием сказать процитированными выше словами Джералда Эйбрахама: «Вот Шостакович, из которого изгнали бесов»². Спустя немного времени, в Седьмой симфонии, бесы вернутся в музыку Шостаковича, чтобы отныне обосноваться в ней всерьез и надолго.

¹ Один из авторитетных западных исследователей на полном серьезе трактует эту «простоватость» полифонии в Фуге как стремление к «популистской задумчивости» [Данузер 1986: 433].

² Показательно, что во время обсуждения Квинтета Прокофьев упрекнул Шостаковича в недостатке «устремлений и порывов», в чрезмерной «умудренности», которая, по его мнению, приличествует скорее пожилому композитору, нежели человеку возраста Шостаковича. Выступление Прокофьева на обсуждении Декады советской музыки, опубликованное в № 2 журнала «Советская музыка» за 1941 год, цит. по [Мейер 1998: 230–231].