

Глава 5

«ОТТЕПЕЛЬ»

Новая, послесталинская эпоха в музыке началась чуть раньше, чем в литературе. Первой ласточкой «оттепели» принято считать программную статью В. Померанцева «Об искренности в литературе», напечатанную в декабрьском номере журнала «Новый мир» за 1953 год. Но было бы несправедливо не отметить, что еще в ноябрьском номере «Советской музыки» появилась статья Арама Хачатуряна, где маститый композитор выдвинул еретические, если не сказать революционные требования: «Настало время для пересмотра установившейся системы учрежденческой опеки над композиторами. Скажу больше: нужно отказаться от негодной практики вмешательства в творческий процесс композитора со стороны работников музыкальных учреждений [очевидно, последнее словосочетание следует понимать как эвфемизм, указывающий на руководство Союза композиторов и на курирующие его партийные инстанции — Л.А.]. Творческую проблему нельзя разрешить канцелярским, бюрократическим способом. <...> Больше доверия художнику — и он будет с еще большей ответственностью и свободой подходить к решению творческих проблем современности». И далее: «Союз композиторов должен обязательно проводить обсуждения новых произведений. <...> Пусть звучит самая острая, принципиальная, нелицеприятная критика. <...> Но пусть все это не носит “директивно-го” характера и пусть наши музыкальные учреждения не занимаются мелочной опекой композиторов. <...> Союз композиторов не должен принимать на себя функции непогрешимого “оценщика”». И, наконец: «Мы твердо стоим на позициях реализма и народности. У нас нет и не может быть споров по вопросам идейного содержания советской музыки. <...> Но разве стиль социалистического реализма не развивается? Разве можно себе представить, что творчество советских композиторов не будет развиваться в стилистическом отношении, что новые жизненные задачи <...> не будут вызывать поисков новых художественных форм?»¹.

¹ [Хачатурян 1953: 10, 12].

Десятая симфония

Статья Хачатуряна, почти вызывающе смелая на фоне того, что писалось и печаталось в СССР в годы господства «теории бесконфликтности», дает некоторое представление об атмосфере, в которой назревало главное событие ранней «оттепели» в музыке — премьеры Десятой симфонии Шостаковича е-moll соч. 93. 17 декабря 1953 года симфония впервые прозвучала в Ленинграде, а 29 декабря — в Москве; оба раза дирижировал Евгений Мравинский. К сочинению симфонии — своего первого произведения в данном жанре после вынужденного восьмилетнего перерыва¹ — Шостакович приступил менее чем за полгода до премьеры, в июле 1953 года; последняя точка в партитуре была поставлена 25 октября. В контексте поразительных событий, изменивших страну, новая непрограммная симфония недавнего отщепенца, откровенно перекликающаяся с его же Пятой и Восьмой симфониями и к тому же включающая в свой состав особый «сюжет» о приключениях мотива-монограммы DSCН, прозвучала как вызывающий манифест индивидуализма.

В симфонии четыре части: 1. Moderato; 2. Allegro; 3. Allegretto; 4. Andante–Allegro. Первая часть во многих отношениях родственна начальным Moderato-Sätze Пятой и Восьмой, а отчасти и Седьмой симфоний. К ней в значительной мере применимо весьма многое из того, что уже говорилось в связи с этими ее предшественницами (см. соответствующие разделы Глав 2 и 3). Здесь также тематические группы экспозиции находятся в отношении относительно умеренного контраста; здесь также разработка богата драматическими перипетиями и в значительной части разворачивается по принципу динамического и психологического crescendo, которое вблизи точки золотого сечения части приводит к генеральной кульминации; здесь также реприза, по сравнению с экспозицией,

¹ В письме своему ученику Кара Караеву от 6 июня 1947 года Шостакович сообщил о начале работы «над 10-й [симфонией]» [Карагичева 1997: 207]. Нет оснований считать, что между неосуществленной «Десятой» 1947 года и реальной Десятой 1953-го существует какая-либо связь.

усечена; наконец, здесь также кода велика по объему и складывается из постепенно угасающих реминисценций тем и мотивов главной и побочной партий.

Экспозиция распадается на три больших тематических комплекса. Начало первого из них (условно – вступления)¹, показано в примере 5.1, второго (главной партии) – в примере 5.2, третьего (побочной партии) – в примере 5.3. В отличие от того, к чему мы привыкли по многим другим сонатным формам Шостаковича, все три

Moderato $\text{♩} = 96$

Пример 5.1 – Симфония № 10, часть 1

5 $\text{♩} = 108$
semplice

Пример 5.2 – Симфония № 10, часть 1

17 $\text{♩} = 120$

Пример 5.3 – Симфония № 10, часть 1

¹ [Орлов 1961: 257 и след.], [Сабинаина 1976: 304 и след.].

тематических комплекса выдержаны в одном и том же размере (3/4), но в разных темпах (соответственно $\text{♩}=96, 108$ и 120). Надо сказать, что наметившаяся в экспозиции драматургическая линия, связанная с переменами темпа при переходе от одного тематического комплекса к другому, не получает продолжения. С начала разработки (ц. 29) устанавливается темп $\text{♩}=108$, который сохраняется вплоть до возвращения *tempo primo* в начале коды (ц. 65). Не все дирижеры придерживаются этих авторских метрономических указаний.

Из примера 5.1 следует, что в *Moderato* Десятой симфонии нет структурно выделенного и тематически полноценно оформленного эпиграфа наподобие тех, которыми открывались первые части Пятой и Восьмой симфоний. Место эпиграфа здесь занимает двутакт, отчлененный от последующего изложения паузой. Его содержание ограничивается двумя «субмотивами», в совокупности очерчивающими контуры гармонического *e-moll*. Из этого простейшего зерна вырастает весь тематический комплекс вступления, и не только он; сопоставление примера 5.1 с примерами 5.2 и 5.3 позволяет заключить, что начальный трихорд заимствуется и разрабатывается темой главной партии, а траектория развертывания темы побочной партии в самом общем плане представляет собой «увеличенный» вариант опробованной в первых двух тактах модели центробежного расширения изначально заданного диапазона. Забегая вперед, отметим, что интонация восходящего трихорда входит в состав некоторых тем последующих частей симфонии, выполняя, таким образом, до известной степени «лейтмотивную» функцию (правда, нельзя сказать, чтобы эта интонация была так же вездесуща, как известный нам и также трехзвучный мотив-Grundgestalt Восьмой симфонии).

Симфония начинается с неопределенного, стремящегося к достижению некоей вершины и как бы спотыкающегося движения в низком регистре виолончелей и контрабасов (единственным более или менее явным прецедентом этой тематической идеи в творчестве самого Шостаковича служит, как ни странно, начало Второй симфонии — картина «темного хаоса»¹). Подобный характер движения господствует до конца вступления (ц. 5), которое инструментовано для одних струнных. Относительную формальную завершенность

¹ Ср. [Fanning 1989: 10].

данному разделу сообщают возвращения исходного двутакта в цифрах 2 и 4. Конфигурацию вступления в целом можно представить как последовательность трех волн развертывания этого интонационного зерна, причем внутри каждой из них процесс трансформации исходной идеи так или иначе устремлен в сторону «усугубления» минорности. На основании примера 5.1 читатель может составить представление о том, как это происходит в начале первой волны: в такте 4 появляется пониженная V ступень, в такте 9 — пониженная II. Волны отделены друг от друга интермедиями хорального склада (такты 1–8 после ц. 1 и такты 1–5 после ц. 4). Забегая вперед, заметим, что короткие тихие интермедии в сходной фактуре, только инструментованные уже для низких духовых, есть внутри главной партии (такты 1–7 после ц. 14) и незадолго до репризы побочной партии (такты 1–5 после ц. 55). Каждая из этих не предусмотренных сонатной схемой «хоральных» вставок — своего рода ноэм¹ — знаменует собой внезапный сдвиг в сферу вневременной, возвышенной созерцательности, побуждающий вспомнить о некоторых медитативных страницах австро-немецкой музыки XIX века. Особенно характерен отрывок после ц. 14, где ансамбль из четырех валторн, трех тромбонов и тубы воспроизводит звучность ансамблей вагнеровских туб в медленных частях поздних симфоний Брукнера — пример 5.4 (в более кратком «хорале» из ц. 55 валторны заменены фаготами).

Начало главной партии (ц. 5, пример 5.2) отмечено развернутым соло кларнета; контрапунктом к этому соло служит оставшееся

14

Ottoni

p espr.

Пример 5.4 — Симфония № 10, часть 1

¹ Напомним, что ноэма (греч. «мысль») — фрагмент аккордовой фактуры, на какое-то время задерживающий процесс полифонического развертывания. Ср. раздел «Праздничные симфонии» Главы 1.

от первого раздела равномерное движение четвертями. Драматургия развертывания новой тематической идеи также включает в себя сдвиг от исходного диатонического (в данном случае натурального) минора к усугубленному (пониженная II и IV ступени в тактах 10–11) и обратно, но в данном случае тема оформляется не как «волна» с зыбкими, не вполне определенными контурами, а как отчетливо структурированный шестнадцатитактный период, поддержанный тонической педалью. Главная партия, взятая как целое (от ц. 5 до ц. 17) образует замкнутую дугу, в точке золотого сечения которой (ц. 12) локализована весьма внушительная динамическая кульминация. Логика событий, приводящих к этой локальной кульминации, достаточно обычна для Шостаковича: собственно тема «прорастает» (термин В. В. Протопопова) производными, своего рода «побегами»¹, которые, постепенно умножаясь и образуя производные более далеких порядков, увеличивают меру внутренней конфликтности музыкальной ткани; по достижении кульминации «побеги» мало-помалу свертываются и конфликт «рассасывается». В данном фрагменте необычно лишь то, что под конец раздела, после спада и уже упомянутой хоральной ноэмы, наступает достаточно точная реприза первого соло кларнета. Такое строение главной партии необычно для Шостаковича. В первом приближении это так называемая песенная (однотемная трехчастная) форма, которую Шостакович чаще прибегает для побочных партий (в последних он, впрочем, также предпочитает избегать точных повторений).

В побочной партии (после ц. 17) «песенность» внезапно сменяется ярко выраженной танцевальностью. Ее тема — меланхолический вальс², в мелодической и гармонической структуре которого усугубленный минор присутствует с самого начала; тональность

¹ Другой авторитетный исследователь обозначает аналогичные образования термином «темы-эмбрионы» [Бобровский 1961: 26 и след.], [Бобровский 1967: 360 и след.].

² Заслуживает внимания следующее обобщение: первая, вторая и третья темы экспозиции, «абсолютно не отягощенные орнаментикой или второстепенными деталями, наделены качеством своего рода архетипичности. В своем самом глубинном существе первая тема — это архетип “мысли” (неосозаемые, недифференцированные ритм и артикуляция), вторая тема — архетип “песни” (дыхание деревянного духового инструмента в сопрановом регистре, квази-поэтический метр), третья — архетип “танца” (залигованные пары нот, нанизанные на стандартный вальсовый аккомпанемент)» [Fanning 1989: 7–8].

фрагмента, показанного в примере 5.3, логичнее всего было бы определить как *h-moll* с пониженными или раздвоенными II, IV, V, VII, а под конец периода и VIII степенями. Значительная часть побочной партии, подобно вступлению и главной партии, построена как относительно замкнутая целостность: квази-рондо с рефреном, несколько раз возвращающимся как в исходной (ц. 20 и 24), так и в других тональностях. В пределах побочной партии есть две волны генерального динамического подъема — спада: между ц. 21 и 24 (то есть еще в сфере господства основной тональности раздела) и между ц. 25 и 28. Технически подъемы и спады на этих участках выполнены с применением того же приема прорастания с последующим свертыванием.

Разработочный раздел, а вместе с ним и большая волна *crescendo*, охватывающая пространство между ц. 29 и 47, начинается с возврата к исходному типу движения — блужданию равномерными четвертями в басовом регистре (правда, здесь оно прерывается элементами второй темы главной партии и, по контрасту с начальными тактами симфонии, инструментовано только для низких духовых). Прием прорастания нового тематического материала эффективно действует на всем протяжении раздела, сочетаясь с привычным для разработок Шостаковича «эффектом Четвертой Малера». В результате совместного действия этих двух приемов в ц. 35 появляется сочетание, показанное в примере 5.5: тяжеловесно инструментованная и, соответственно, лишенная своей первоначальной вальсовой элегантности тема побочной партии, предваренная «мотивом жалобы», который в полном смысле слова «прорастает» из ее начальной интонации. Фоном для этого сочетания служит вариант мелодической идеи, с которой начиналась симфония. По ходу разработки оно проходит еще трижды (в ц. 36, 41 и 43), с каждым разом меняя тембровое оформление, все больше и больше наливаясь тяжестью и при последнем проведении уподобляясь предкульминационным страницам первых частей Пятой и Восьмой симфоний, о которых уже так много говорилось, — см. пример 5.6, где обращают на себя внимание в особенности тавтологические повторы мотива в верхнем голосе и остинатный ритм ударных. «Мотив жалобы» на этом участке претерпевает многозначительную эволюцию от своей обычной хореической («женской») формы к «мужской», активной форме, в которой средствами фразировки подчеркнуто тяготение слабой доли к сильной (чтобы получить

35

(Tr-be)
ff espr.

Пример 5.5 – Симфония № 10, часть 1

49

con 8-ve
fff espr.
 Timp. *con Tamb. milit*
ff
fff con 8-ve

Пример 5.6 – Симфония № 10, часть 1

представление о характере эволюции мотива, достаточно сопоставить его варианты, показанные в примерах 5.5 и 5.6).

Таким образом, разработка в очередной раз реализует знакомый сценарий постепенной и в конечном счете весьма радикальной «брутализации»¹ исходного тематического материала. В отношении как

¹ Авторство этого выразительного термина принадлежит Роберту Лэйтону (Layton), автору статьи о симфониях Шостаковича в [Simpson 1967]. Цит. по [Fanning 1989: 35–36].

психологической, так и физиологической убедительности результат не уступает тому, который был достигнут в Пятой и Восьмой симфониях. То, что следует за разработкой, также разворачивается по неоднократно опробованному и, несмотря ни на что, беспрюиришно эффективному сценарию. На гребне генеральной кульминации громогласно утверждается исходный трихордовый «лейтмотив» (драматургически это эквивалентно кульминационному “Weh! Weh!” Восьмой симфонии), кульминация сменяется долгим спадом, переходящим в усеченную и сравнительно прозрачно оркестрованную репризу, а затем наступает обширная синтетическая кода, отмеченная, в частности, возвращением «мотива жалобы» в его исходном (хорейческом, «женском») виде (такты 11–14 после ц. 67). Наконец, фаза завершающего катарсиса (после ц. 69) отмечена постепенным исчезновением элементов «усугубленной минорности» и установлением чистого e-moll.

Автор *Moderato-Sätze* Пятой, Восьмой, а теперь и Десятой симфоний мог бы применить к этим свои детищам известную автохарактеристику Антона Веберна: «Одно и то же во множестве различных обличий»¹. Вместе с тем первая часть Десятой, по сравнению с предыдущими симфоническими *Moderato-Sätze* Шостаковича, более нетороплива и экстенсивна — прежде всего потому, что все три главных тематических комплекса экспозиции оформлены в ней как более или менее «закругленные» целостности, в рамках каждой из которых отчетливо выделяется свой рефрен. Многозначительные «ноэмы» подчеркивают тот аспект формы этого *Moderato*, который сближает ее с рондо и тем самым отчасти снижает меру интенсивности сонатной диалектики². К неторопливой повествовательности — скорее, чем к концентрированному драматизму — располагает и господствующий на протяжении части трехчетвертной размер.

Согласно конвенции, установившейся еще в XIX веке, за *Moderato-Satz* должно следовать оживленное скерцо или интермеццо. «Лендлер» Пятой симфонии, «ночная музыка» Седьмой, марш Восьмой являли собой весьма яркий контраст по отношению к тем *Moderato-Sätze*, которые им предшествовали. Вторая часть Десятой симфонии, *Allegro*, вносит более шокирующий контраст. Внешний облик ее первых

¹ [Веберн 1975: 63].

² Ср. [Сабинаина 1976: 305].

71 Allegro $\text{♩} = 176$

Пример 5.7 — Симфония № 10, часть 2

тактов — пример 5.7 — настраивает на музыку того же рода, что и марш из Восьмой симфонии (ср. с примером 3.45е). Здесь, как и там, начальный тематический импульс представляет собой вариант исходного трехзвучного (в данном случае трихордового) «Grundgestalt-мотива», поданный в сходном ритме и размере; темп этого Allegro, однако, значительно быстрее, чем у аналогичной части Восьмой симфонии¹, что делает его похожим не столько на марш, сколько на галоп. От начала до конца части темп остается неизменным, квадратный размер меняется на трехдольный лишь в семи тактах из 356, динамика почти нигде не опускается ниже forte. Под влиянием посмертных «мемуаров» Шостаковича вторую часть Десятой симфонии часто трактуют как на музыкальный портрет озверевшего диктатора, крушащего все на своем пути². Полемицировать с этим взглядом бессмысленно, но нельзя не заметить, что в Allegro господствуют знакомые нам тематические элементы с устоявшимися «потусторонними» коннотациями. Помимо вездесущего «ритма угрозы», длительных механически-напористых остинато и жанровых признаков галопа следует указать на «мотив насилия», восходящий, как мы помним, к «Леди Макбет Мценского уезда»; он несколько раз внушительно напоминает о себе в ц. 75–76 — пример 5.8 (ср. с примерами 2.13а–д, а также с «мотивом нашествия» из Седьмой симфонии и некоторыми

¹ Метрономическое обозначение $\text{♩} = 176$, фигурирующее опубликованной партитуре Десятой симфонии, является по всей видимости результатом опечатки [Fanning 1989: 39]. В знаменитой записи 1967 года под управлением Герберта фон Караяна с Берлинским филармоническим оркестром (DGG) выдержан темп $\text{♩} = 176$ (356 тактов длятся у Караяна чуть больше четырех минут); этот темп представляется оптимальным, поскольку он чрезвычайно быстр, но при этом абсолютно внятен. Напомним, что марш из Восьмой симфонии, согласно партитуре, должен идти в темпе $\text{♩} = 132$ (что также значительно скорее темпа, принятого в большинстве записей).

² Ср. [Volkov 1979: 107].



Пример 5.8 — Симфония № 10, часть 2

другими уже встречавшимися конфигурациями), — а затем и ближе к концу части, в ц. 92–93.

Форма Allegro с большим трудом поддается умозрительному членению на разделы по схеме *A–B–A'* (она воспринимается скорее как единое, неделимое целое); в начале того раздела, который более или менее соответствует репризе (после ц. 87), тема «галоп» проходит в контрапункте со своим увеличением, выглядящим как некий загадочный диатонический *cantus firmus* — то ли намек на архаический молитвенный напев, то ли очередная «ноэма», смысл которой понятен только посвященным — фрагмент см. в примере 5.9. Несколько раньше, в ц. 82, у фаготов проходит мало заметный намек на *Dies irae* — пример 5.9а, — в котором можно усмотреть предвосхищение этого *cantus firmus*. Драматургическая роль последнего определяется излучаемой им аурой принадлежности к миру каких-то весомых символических значений; таким образом, он заблаговременно вводит слушателя в атмосферу третьей части, до предела насыщенной многозначительными ассоциациями.



Пример 5.9 — Симфония № 10, часть 2



Пример 5.9а — Симфония № 10, часть 2

Автобиографический подтекст третьей части, *Allegretto*, не вызывает особых сомнений. По своей функции *Allegretto* замечает медленную часть, а по форме представляет собой – в первом приближении – рондо-сонату. Ее схема¹:

ц. 100 *A*

ц. 104 *B*

ц. 110 *A'* (с элементами *B*)

ц. 114 *C* [помимо новой темы, порученной солирующей валторне, этот раздел содержит инструментованные для струнных реминисценции «ноэм» из первой части – *Л.А.*]

ц. 121 *A''*

ц. 127 *B'* (усеченный)

ц. 129 *A'''* (квази-разработка, устремленная к кульминации, на гребне которой возникает напоминание о теме валторны из *C*)

ц. 139 Кода, основанная на элементах *C, A, B*

Первые вхождения тем *A, B* и *C* показаны в примерах 5.10, 5.11 и 5.12.

100

Allegretto ♩=136

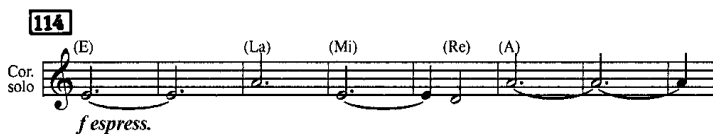
Archi

Пример 5.10 – Симфония № 10, часть 3 (мотив *A*)

Legni
Timp.

Пример 5.11 – Симфония № 10, часть 3 (мотив *B*)

¹ Приводится по [Fanning 1989: 48].



Пример 5.12 – Симфония № 10, часть 3 (мотив С)

Мотив-рефрен *A* с восходящим поступенным началом (который отчетливо «рифмуется» с начальными интонациями первых тем обеих предыдущих частей) и нисходящей уменьшенной квартой уже встречался в Первом скрипичном концерте и Пятом струнном квартете (ср. с примерами 4.15 и 4.51). Ядром мотива *B* служит монограмма DSCН, также предвосхищенная в Первом скрипичном концерте; здесь она появляется на фоне вальсового аккомпанемента и предваряется «ритмом угрозы» (в варианте $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$), который наряду с нисходящей уменьшенной квартой $\text{es}^3\text{-h}^2$ (с проходящим с^3), обеспечивает ее тематическую преемственность от рефрена. По ходу части рефрен и мотив DSCН ведут себя так, как надлежит тематическим образованиям в рамках динамичной рондо-сонатной формы, то есть активно взаимодействуют друг с другом, деформируются, распадаются на части, подвергаемые секвентному развитию и т. д.

Что касается мотива *C*, то он, подобно знаменитому мотиву английского рожка из «Облаков» Дебюсси, остается неизменным в высотном и ритмическом (если не считать второстепенных деталей), равно как и в тембровом отношении; все его двенадцать вхождений, неравномерно распределенных по тексту части (семь в разделе *C*, два в *A'''* и три в коде), поручены одному и тому же тембру валторны. Этот мотив неоднократно смущал комментаторов своей «сфинксоподобной» загадочностью. Одни усматривали в нем нечто ностальгически-пасторальное, другие — прямую реминисценцию мотива из ц. 6 Третьей симфонии («Первомайской») и повторяющего, в свою очередь, начало «Песни о земле» Малера. Все это, однако, не способствовало прояснению смысловой функции валторнового мотива в контексте автобиографической программы *Allegretto*. Стоит процитировать красноречивое высказывание одного из исследователей: «Как было бы удобно, если бы удалось каким-нибудь образом доказать, что мотив EAEDA — это музыкальная подпись,

дополнительная по отношению к DSCN»¹. Наконец, необходимые точки над *i* были поставлены; выяснилось, что мотив, о котором идет речь, действительно представляет собой род «музыкальной подписи», а точнее символическую монограмму бывшей ученицы Шостаковича по имени Эльмира (Назирова): E–L(a)–Mi–R(e)–A². В течение 1953 года композитор активно переписывался с Э. Назировой; авторский «ключ» к расшифровке мотива EAEDA содержится в письме от 29 августа³.

Обнародование этого документа прояснило картину взаимоотношений главных мотивов *Allegretto*. Сознвая, что меня могут упрекнуть в вульгаризации музыки, попытаюсь тем не менее описать эту картину на языке символов аналитической психологии К. Г. Юнга⁴. Мотив DSCN представляет мужское, активное, развивающееся и изменяющееся начало, «ян», тогда как мотив EAEDA — женское, пассивное, неизменное начало, «инь». С точки зрения формы в целом мотив-рефрен выглядит как еще не вполне оформившаяся или неполноценная версия мотива DSCN, что подчеркивается его метроритмической двусмысленностью; как отмечает Д. Фэннинг, из-за отсутствия отчетливо выраженных метрических опорных точек по меньшей мере первые 7–8 тактов не воспринимаются слушателем как трехдольные⁵ (между тем мотив DSCN заявляет о себе в ярко выраженном ореоле вальса). Иначе говоря, «мужские» мотивы *A* и *B*, будучи родственными и развивающимися, противопоставляются «женскому» мотиву *C*, который не имеет с ними ничего общего и к тому же не подлежит развитию. Все мотивы, взятые в совокупности, образуют триаду, аналогичную архетипическому юнгианскому треугольнику «Я — анима — тень», где «Я» — ядро обладающей са-

¹ [Fanning 1989: 52].

² [Кравец 1996].

³ [Кравец 1996: 231].

⁴ Современная литература изобилует образцами анализа музыкальных произведений в терминах глубинной психологии (Фрейда, Юнга). Чаще всего эти анализы примитивны и вульгарны. Тем не менее музыковедам, по-видимому, не следовало бы вовсе отказываться от глубинно-психологической методологии, ибо она имеет непосредственное отношение к некоторым фундаментальным общечеловеческим константам мышления и поведения. Свои соображения на эту тему я изложил в статье [Акопян 1999].

⁵ [Fanning 1989: 49].

мосознанием личности, «анима» (душа) — идеальный женственный аспект психической реальности, а «тьень» — низшая, неполноценная, «осколочная», отчасти инстинктивная часть личности. В кульминационной зоне Allegretto (ц. 134–136) мотив-«тьень», в результате ряда преобразований выродившийся в примитивно выдалбливаемую ритмическую фигуру, весьма картинно пытается раздавить мотив-«Я» своей тяжестью (на юнгианском языке такое вторжение «теневого» содержания психики в сферу сознания называется инвазией), тогда как мотив-«анима» царит над этой борьбой, не принимая в ней участия¹. Конфликт, однако, оканчивается ничем. Кода являет собой картину взаимно безразличного сосуществования трех персонажей; адекватным символом неразрешенности конфликта служит последний аккорд, басовый тон которого соответствует тональности обоих «мужских» мотивов, тогда как надстроенное над ним трезвучие — тональности мотива-«анимы» — пример 5.13.

Оживленный финал симфонии, предваренный обширным вступлением Andante, нередко критиковался за недостаточную ясность концепции или наоборот, за слишком однозначную концепцию (с точки зрения ортодоксальных советских комментаторов 1950-х ему недоставало оптимизма, а многим критикам из «большого мира» он казался чрезмерно, по-советски бездумно-жизнерадостным), за слабо выраженную логическую связь с тремя первыми частями, за банальность тематического материала. В этом отношении он разделил судьбу финалов Пятой и Восьмой симфоний, в которых многие критики разных направлений усматривали те же дефекты — либо по отдельности, либо в тех или иных пропорциях. Разбирая Пятую и Восьмую симфонии, я всячески старался подчеркнуть, что их финалы абсолютно органичны и, следовательно, ни в коей мере не заслуживают

¹ Убедительная и не противоречащая только что изложенной глубинно-психологическая интерпретация третьей части Десятой симфонии выдвинута М. Д. Сабининой: [Сабинина 1997а: 217], воспроизведено в [Шостакович 2016: 351]. Отгалкиваясь от работы известного в двадцатые годы годах психоаналитика Ивана Ермакова о Гоголе, исследовательница трактует «механические», «назойливые» повторы мотива-монокорды DSCн по аналогии с болезненной склонностью Гоголя «к продолжительному созерцанию себя в зеркале» и многократному повторению своего имени; эта склонность, по Ермакову, связывается «с чувством чуждости, странности, омерзения по отношению к себе» (оставаясь в рамках юнгианской терминологии, можно было бы говорить о патологической тенденции «Я» к самоотожествлению с «тьенью»).

The musical score consists of three systems of staves. The first system includes:

- V-no solo:** Violin solo part, starting with a *p* dynamic.
- Batt.:** Drum part, featuring *T-tam* (tom-tom) and *Cassa* (snare) with *p* dynamics.
- Archi:** String part, including *pizz.* (pizzicato) and *(Bassi)* (basses).

The second system includes:

- Fl.:** Flute part, with *c.s.* (crescendo) and *p* dynamic.
- Cor.:** Horn part, with *(Cassa)* and *T-tam* markings.
- Batt.:** Drum part, with *arco* (arco) and *p* dynamic.
- Archi:** String part, with *(Bassi)* and *pp* (pianissimo) dynamics.

The third system includes:

- Fl.:** Flute part, with various melodic lines.
- Cor.:** Horn part, with various melodic lines.
- Batt.:** Drum part, with various rhythmic patterns.
- Archi:** String part, with various melodic lines.

Пример 5.13 – Симфония № 10, часть 3

(Andante)

Clar. Fl.

p *pp*

153 Allegro $\text{♩} = 176$

Clar. V-ni I

Archi

Archi

Пример 5.14 – Симфония № 10, часть 4

подобного рода упреков. Примерно то же можно сказать и о финале Десятой. «Простоватому» тематизму Allegro противостоит тематизм медленного вступления с его проникновенными *sol* духовых, которые живо напоминают аналогичные *sol* в первой и предпоследней частях Восьмой симфонии; ближе к концу вступления (ц. 152, дуэт флейты и кларнета) проскальзывает отдаленная реминисценция начального дуэта кларнетов из «Первомайской». Квинтово-секундовые ходы в этом отрывке ассоциативно связаны с мотивом EAEDA и готовят тему Allegro с ее характерным восходящим ямбическим зачином – пример 5.14).

Примерно до точки золотого сечения Allegro разворачивается по обычному для быстрых финалов Шостаковича плану, более или менее в рондо-сонатном русле. Помещенный близ точки золотого сечения кульминационный эпизод являет собой зону господства «принципа удовольствия», воплощенного в виде многоэтажного остинато (к этому мы также успели привыкнуть). Все это, в общем, стандартно и не ново, в духе финалов Шестой и Девятой симфоний. Интересный поворот сюжета возникает в момент генеральной кульминации (ц. 184), когда остинато преодолевается внезапным вторжением мотива DSCN (который в финале пока не напоминал

о себе) на предельном фортиссимо. Дальнейшее проходит под знаком активного, настойчивого утверждения этого мотива; его отчетливо выраженный с-moll'ный колорит служит мощным источником напряжения, поскольку противоречит тенденции к установлению основной тональности симфонии e-moll на ее последних страницах. Своего пика напряжение достигает в коде, за несколько тактов до конца, где мотив-монограмма становится материалом для остигнательной фигуры в партии литавр. Удивительно, что в некоторых современных работах финальное Allegro Десятой симфонии — этот психологически абсолютно правдивый жест мрачного и злорадного торжества (собственно говоря, чего же еще можно было ожидать от Шостаковича в 1953 году?) — все еще квалифицируется как оптимистическое, простое и полное юмора¹.

* * *

В начале 1954 года музыканты Москвы оживленно обсуждали новый опус Шостаковича. Партия сталинистов подвергла симфонию тому, что на их языке именовалось «острой, принципиальной, нелюбезной критикой». Но на этот раз им не удалось добиться даже «ничьей», каковой, по существу, явился итог дискуссии 1951 года о Прелюдиях и фугах (объект дискуссии был признан в лучшем случае полуудачей, но запрета на его публичное исполнение не последовало). Впервые за несколько лет борцы с формализмом потерпели поражение.

Публикации в журнале «Советская музыка» за 1954 год доносят до нас глухое эхо вызванного симфонией шума. В мартовском и апрельском номерах отметились высокопоставленные чиновники, отвечавшие за идеологическую чистоту музыки, — Павел Апостолов (в то время сотрудник аппарата ЦК КПСС) и Борис Ярустовский (заведующий сектором культуры ЦК). В статье «К вопросу о воплощении отрицательного образа в музыке»² Апостолов привычно упрекнул Шостаковича в излишнем внимании к мрачным сторонам

¹ [Мейер 1998: 320]. В сходном духе финал симфонии трактуется в специально посвященной ей монографии [Fanning 1989: 69].

² [Апостолов 1954].

действительности и в недостаточно развитой способности показывать ее светлые стороны; по Апостолову, «отрицательные образы» Шостаковичу неизменно удаются, тогда как при воплощении положительных образов он, при всей искренности своих намерений, терпит неудачи. Ярустовский, превосходивший Апостолова как по занимаемой должности, так и в интеллектуальном отношении, посвятил Десятой симфонии обширную статью¹, в которой уделил значительное внимание разбору ее тематизма и формы²; в установочной же части статьи, мягко критикуя композитора за чрезмерно обостренный показ жизненных противоречий и индивидуализм, Ярустовский тем не менее признает за ним (как и за всяким другим советским художником) право на сомнения и колебания, печаль и грусть, на исповедальный тон и т. п. Резюме статьи гласит: Десятая симфония Шостаковича — произведение, «насыщенное большой мыслью, трепетным дыханием жизни». Важно, что эти слова вышли из-под пера одного из генералов идеологического фронта, сыгравшего, по-видимому, не последнюю роль в событиях 1948 года³. Можно себе представить, насколько они обескуражили тех, кто предвкушал очередную атаку на несправедливого индивидуалиста и формалиста.

Кульминацией событий вокруг симфонии стала дискуссия, состоявшаяся в Союзе композиторов и занявшая три дня марта — апреля. Судя по опубликованному отчету⁴, она вызвала живейший интерес музыкальной общественности: «зал Центрального дома композиторов был переполнен»⁵. Дискуссия открылась лаконичным и довольно

¹ [Ярустовский 1954].

² Любопытно, что о мотиве DSCH (который — напомним — прежде в музыке Шостаковича эксплицитно не использовался) Ярустовский пишет как о чем-то весьма прозрачном по смыслу: «Попевка на звуках D–Eс–С–Н <...> оказывается <...> своеобразным лейтмотивом, характеризующим героя симфонии» (там же, с. 17). Любопытно также, что валторновый мотив третьей части (мотив-«анима») характеризуется в той же статье как «голос далекого друга» [Ярустовский 1954: 18]. Очевидно, Шостакович не делал большого секрета из внемузыкального значения этих двух символов.

³ Судя по тому, что пишут о Ярустовском советские справочники, свой пост в секторе культуры ЦК он занял в 1946 году, когда ему было 35 лет.

⁴ [Дискуссия 1954], с несущественными сокращениями воспроизведено в [Шостакович 2016: 251–268].

⁵ [Дискуссия 1954: 119].

неуклюжим вступительным словом композитора¹. Большинство участников прений — а среди них были как ученики Шостаковича и лица, близкие к нему (Лев Данилевич, Юрий Левитин, Мечислав Вайнберг, Григорий Фрид, Кара Караев, Георгий Свиридов), так и влиятельные фигуры музыкального истеблишмента (Дмитрий Кабалевский, Георгий Хубов), — не скупилось на похвалы, пусть с оговорками, которых требовал стандартный ритуал. Речи упомянутых идеологов пропитаны своеобразной советской казуистикой: ради «оправдания» Шостаковича ораторы то и дело манипулировали той же ждановской терминологией (вплоть до прямых ссылок на Жданова), которая ранее использовалась для критического разгрома его произведений и «формализма» в целом. Враждебная Шостаковичу среда, еще недавно столь могущественная, теперь смогла выдвинуть против него лишь несколько тусклых фигур: с отрицательными отзывами о симфонии выступили знатоки марксистско-ленинской эстетики Юлий Кремлев² и Виктор Ванслов, музыковед Константин Розеншильд, чьи публикации 1948–1949 годов отличались агрессивностью, чрезмерной даже по тем временам, и недавний удачливый соперник Шостаковича Иван Дзержинский. Отчет о дискуссии, помещенный в «Советской музыке» (которую тогда редактировал Хубов), содержит недовольные комментарии по поводу их речей. Под занавес дискуссии Хубов (в то время исполнявший обязанности Хренникова на посту генерального секретаря СК) все же не преминул указать «на неправильность апологетических выступлений некоторых участков дискуссии, подобострастно преклоняющихся перед автором Десятой симфонии», и многозначительно, в духе времени, заметил: «<...> культ личности всегда и везде порочен. И Д. Шостакович менее всего нуждается в подобном культе»³. Шостакович чувствовал себя победителем, о чем свидетельствует лаконичная фраза из письма И. Д. Гликману от 7 апреля: «Дискуссия прошла оживленно и закончилась в мою пользу»⁴.

¹ Нарочито самокритичные нотки, которыми избилует речь Шостаковича, трактуются британским исследователем как тонко рассчитанное издевательство над аудиторией [Fanning 1989: 6]. Трудно сказать, действительно ли в намерения композитора входило нечто подобное.

² Три года спустя неутомимый Кремлев повторно выступил с критикой симфонии: [Кремлев 1957], воспроизведено в [Шостакович 2016: 269–283].

³ [Дискуссия 1954: 134], [Шостакович 2016: 268].

⁴ [Шостакович — Гликман 1993: 107].

«1905 год» и его спутники

Славное начало «оттепели», озаменованное, помимо успеха Десятой симфонии, премьерами Четвертого и Пятого квартетов и надеждами — вскоре сбывшимися — на исполнение еще нескольких «задержанных» опусов¹, обещало еще более славное продолжение. Однако годы с 1954-го по 1958-й оказались наименее плодотворными во всей творческой жизни Шостаковича. Конечно, это отчасти объясняется драматическими личными обстоятельствами — смертью жены и матери, неудачной второй женитьбой. Однако нельзя не заметить, что формально продуктивность Шостаковича оставалась высокой: между окончанием Десятой симфонии и 1959 годом в его портфеле появилось двенадцать новых номеров опуса². Кризис продуктивности был не столько количественным, сколько качественным. Впрочем, определенный упадок переживала в эти годы вся советская музыка. Наступившая вместе с «оттепелью» ситуация идеологической неопределенности явно оказала на нее расслабляющее воздействие.

Как известно, годы «оттепели» были отмечены постепенным расширением сферы идеологически приемлемого. В 1953–1955 годах в музыкальной прессе начали появляться более или менее положительные отзывы о Малере, Равеле, раннем Стравинском, Бартоке³, Хиндемите. В 1957 году «Советская музыка» опубликовала статью, в которой была сделана скромная попытка реабилитировать политональность⁴. В том же году Гленн Гулд представил избранной публике Москвы и Ленинграда фортепианную музыку Веберна, Берга и Крженека. В концертных залах обеих столиц новую западную

¹ Среди других достойных упоминания событий этого периода — присуждение Шостаковичу Международной Сталинской премии за укрепление мира и дружбы между народами (4 сентября 1954 года) и присвоение ему звания Народного артиста СССР (ноябрь того же года).

² Для сравнения: между 1941-м и 1946 годом число номеров опуса увеличилось на 14 (Седьмая симфония соч. 60 — Третий квартет соч. 73).

³ В 1955 году Барток был даже посмертно удостоен Международной Сталинской премии мира.

⁴ [Скробков 1957].

музыку заиграли и другие гастролеры; так, в 1958 году французская пианистка Моник Аз (Haas) исполнила пьесы из мессиановского цикла «Двадцать взглядов на Младенца Иисуса», Нью-Йоркский филармонический оркестр под управлением Леонарда Бернштейна сыграл «Вопрос, оставшийся без ответа» Айвза и т. п. На ход процессов в музыкально-идеологической области не могло не повлиять важное событие, происшедшее в одной из стран-сателлитов СССР, — учреждение в 1956 году международного фестиваля современной (преимущественно авангардной) музыки «Варшавская осень». В мае 1958 года ЦК КПСС принял документ, отменяющий наиболее одиозные пункты Постановления 1948-го¹. Конечно, все эти годы партия догматиков-сталинистов оставалась начеку и то и дело порывалась перейти в контрнаступление². Тем не менее к началу 1960-х атмосфера вокруг новой музыки заметно разрядилась; созрела почва для идеологического оправдания свободной атональности, додекафонии, сериализма и, следовательно, для возникновения нового отечественного музыкального авангарда.

Что касается реальных достижений советских композиторов за первые пять или шесть лет после Сталина, то они выглядят довольно скромно. Хотя премьера оперы Юрия Шапорина «Декабристы» состоялась в июне 1953 года, премьера балета Арама Хачатуряна «Спартак» в 1956-м, а премьера оперы Виссариона Шебалина «Укрощение строптивой» — в 1957 году, все названные произведения писались еще при Сталине. Для всех троих корифеев советской музыки эти премьеры стали последними по-настоящему значительными событиями творческой жизни; после 1953-го никто из них не создал ничего выдающегося (за возможным исключением второй редакции «Спартака», 1968). Из представителей поколения сорокалетних отличился ученик Шостаковича Георгий Свиридов; его вокально-симфоническая поэма «Памяти Сергея Есенина» (1956) явилась, пожалуй, самой выдающейся новинкой середины пятидеся-

¹ Реакция Шостаковича на это «великое историческое постановление» об отмене «великого исторического постановления» описана в [Вишневецкая 1991: 286–287]. См. также [Мейер 1998: 342–343].

² [Апостолов 1957: 51 и след] — одна из последних атак на формализм и лично на Шостаковича, выполненных в стиле 1948 года. Еще один образец музыкальной публицистики аналогичного рода — [Кухарский 1956].

тых. Менее бесспорное достижение — широко разрекламированный в свое время советской печатью балет «Тропой грома» другого видного ученика Шостаковича, Кара Караева (1957). Небезынтересно заявили о себе некоторые более молодые композиторы, в том числе Андрей Эшпай (Фортепианный концерт, 1954, Скрипичный концерт, 1956), Родион Щедрин (Фортепианный концерт, 1954, балет «Конек-горбунок», 1955), Андрей Волконский (Струнный квартет, 1955¹), Борис Чайковский, Алемдар Караманов, Роман Леденев, однако их первые крупные успехи были впереди.

В биографии Шостаковича «оттепельные» годы были отмечены довольно беспорядочными переходами от более или менее серьезного творчества к работе на социальный заказ. Качество его продукции, причем на обоих стратегических направлениях, несло при этом серьезные потери. Написанное Шостаковичем за первую послесталинскую пятилетку включает следующие позиции:

Соч. 94 (конец 1953) — Концертино для двух фортепиано a-moll (для учебного репертуара).

Соч. 95 (1954) — музыка к документальному фильму «Единство» («Песня великих рек») (частично заимствована из Десятой симфонии).

Соч. 96 (1947[?]-1954) — «Праздничная увертюра» для оркестра.

Соч. 97 (1955) — музыка к фильму «Овод».

Соч. 98 (1954) — Пять романсов для голоса и фортепиано на слова Е. Долматовского.

Соч. 99 (1955–1956) — музыка к фильму «Первый эшелон» («Целина»).

Соч. 100 (1956) — «Испанские песни», шесть обработок народных песен для меццо-сопрано и фортепиано.

Соч. 101 (август 1956) — Шестой струнный квартет G-dur.

Соч. 102 (февраль — май 1957) — Второй концерт для фортепиано с оркестром F-dur (для учебного репертуара).

Соч. 103 (июнь — начало августа 1957) — Одиннадцатая симфония g-moll «1905 год» (к сорокалетию Октябрьской революции).

¹ В 1957 году была написана Musica stricta Волконского для фортепиано — первый образец использования серийной техники в истории советской музыки. Своей премьеры (в исполнении Марии Юдиной) оно дождалось только в 1961 году, уже после того, как была обнаружена еще более радикальная «Сюита зеркал» того же автора.

Соч. 104 (1957) — обработка двух русских народных песен для хора а cappella.

Соч. 105 (сентябрь — ноябрь 1958) — «Москва, Черемушки», оперетта в трех действиях¹.

Большинство перечисленных опусов представляет скорее маргинальный интерес. Помимо Одиннадцатой симфонии, примечательной хотя бы своими масштабами, на общем фоне выделяются две сравнительно свежие страницы: неувядающий «Романс» из «Овода» и «Праздничная увертюра», история создания которой, впрочем, не совсем ясна². Маргинальны и откровенно «бесконфликтны» (что в случае Шостаковича, можно сказать, синонимично бесцветности) не только произведения «на случай» вроде песенных обработок или оперетты, но и образцы серьезных жанров — Шестой струнный квартет³ и Второй фортепианный концерт (предназначенный для выпускного экзамена сына композитора, будущего дирижера Максима Шостаковича⁴).

В квартете четыре части: 1. Allegretto (G-dur); 2. Moderato con moto (Es-dur); 3. Lento (b-moll); 4. Lento–Allegretto–Andante (G-dur). Их тематизм в основном стандартен, развивается по накатанным колеям, без особых осложнений и, во всяком случае, без «эффектов Четвертой Малера». На обширных пространствах партитуры фактура упрощена до попарных, преимущественно октавных и терцовых дублировок. Некоторую загадку представляет то обстоятельство, что первая, третья и четвертая части квартета завершаются одним и тем же оборотом, сочетающим все четыре тона мотива DSCH в вертикальной плоскости⁵. Концовка первой части показана в примере 5.15. И здесь, и в других аналогичных местах это каданс в G-dur, слегка омраченный вследствие понижения II и VI ступеней.

¹ Следует отметить также, что в 1956 году Шостакович начал работать над второй, «стерилизованной» редакцией оперы «Леди Макбет Мценского уезда».

² См. вступительную статью к 11-му тому Собрания сочинений Шостаковича (М.: Музыка, 1984), где приводится выдержка из интервью композитора газете «Вечерний Ленинград» от 29 августа 1947 года, свидетельствующая о том, что произведение с тем же названием он собирался обнародовать к тридцатилетнему юбилею Октябрьской революции.

³ Первое исполнение — 7 октября 1956 года, Малый зал Ленинградской филармонии, Квартет имени Бетховена.

⁴ Первое исполнение — 10 мая 1957 года, Большой зал Московской консерватории, солист Максим Шостакович, Государственный симфонический оркестр СССР, дирижер Николай Аносов.

⁵ Впервые этот момент был отмечен, по-видимому, в [Fanning 2004: 40–41].

The image shows a musical score for a string quartet. It consists of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The key signature is one sharp (F#). The score is divided into three measures. The first measure has a *pp* dynamic marking. The second measure has a *p poco espress.* dynamic marking and a bracket labeled "DSCH" above it. The third measure has a *pp* dynamic marking. The Cello part has a *pp* marking in the first measure, *p poco espress.* in the second, and *pp* in the third.

Пример 5.15 — Струнный квартет № 6, часть 1

The image shows a musical score for a cello. It is labeled "V-cello" and "Lento" with a metronome marking of 116. The key signature is one flat (Bb). The score consists of a single staff with a *p* dynamic marking.

Пример 5.16 — Струнный квартет № 6, часть 3

Эта особенность квартета, конечно, способна заинтриговать — хотя, с другой стороны, в ней можно усмотреть всего лишь облегченный вариант недавнего удачного опыта с авторской монограммой. Среди других «изюминок» Шестого квартета — намек на клезмерскую интонацию в первой теме первой части и неожиданные сарабандные мотивы в конце второй части, живо напоминающие медленный раздел бетховенской увертюры к «Эгмонту» и слегка нарушающие вальсовую непринужденность этого *Moderato*. Третья часть квартета выполнена в форме вариаций на остинатный бас. Тема, с ее внезапным сдвигом в отдаленную тональную сферу и ходами на уменьшенную кварту — пример 5.16, — выглядит довольно затейливо и обещает небезынтересное продолжение, однако после четвертой вариации (перед ц. 59) вариационное развитие приостанавливается, а полифония уступает место простоватому гомофонно-песенному складу, который сохраняется и после возвращения темы в ц. 60. Среди многочисленных остинатно-вариационных циклов Шостаковича это, пожалуй, единственный, не нагруженный трагическим смыслом.

* * *

Центральной работой первого «оттепельного» пятилетия явилась Одиннадцатая симфония «1905 год», посвященная первой русской революции и приуроченная к сорокалетию Октября. О своем намерении сочинить программную симфонию на эту тему Шостакович заявил в печати в начале 1956 года. Текст за подписью Шостаковича, опубликованный в день открытия ключевого для советской истории XX съезда КПСС, гласит: «Сейчас я пишу XI симфонию, посвященную первой русской революции, ее незабвенным героям. И мне хочется в этом произведении отразить душу народа, который первым проложил путь к социализму»¹. Через полгода, в автобиографическом очерке к своему пятидесятилетию, Шостакович высказался о все еще не написанной симфонии подробнее: «Сейчас я работаю над Одиннадцатой симфонией, которая, очевидно, будет готова к зиме. Тема этой симфонии — революция 1905 года. Я очень люблю этот период в истории нашей Родины, нашедший яркое отражение в рабочих революционных песнях. Не знаю, буду ли я широко цитировать мелодии этих песен в симфонии, но музыкальный язык ее, очевидно, будет близок по характеру русской революционной песне»².

Работа, начатая в феврале 1957 года, затягивалась, о чем Шостакович сообщил И. Д. Гликману в письме от 31 марта того же года: «...никак не могу как следует заняться 11-й симфонией»³. Комментируя этот документ, Гликман отмечает, что «Шостакович придавал большое значение задуманной Одиннадцатой симфонии. Ее программа ему представлялась острой и актуальной. 10 января 1957 года, будучи в Ленинграде, он рассказал мне, что начинает писать симфонию на тему 1905 года и многозначительно (текстуально) добавил: “Нет, она совсем не будет похожа на ‘Песнь о лесах’”»⁴. Подтекст последнего замечания ясен: в замысле симфонии нет ничего конъюнктурного, это произведение, в отличие от «Песни

¹ [Шостакович 1956а]. Цит. по [Шостакович 1980: 183].

² [Шостакович 1956б: 9].

³ [Шостакович — Гликман 1993: 125].

⁴ [Шостакович — Гликман 1993: 126].

о лесах», будет полноценно художественным, оно создается по свободному выбору, а не под давлением обстоятельств, ради того, чтобы «угодить» властям предрежущим. Цитированный выше автобиографический фрагмент не оставляет сомнений в том, что новый опус, по исходному замыслу, должен был принципиально отличаться и от еще более ранних произведений с объявленной политико-идеологической программой — симфоний № 2 («Октябрю») и № 3 («Первомайской»), которые, согласно мнению автора, «не удались»¹. Последняя точка в партитуре симфонии была поставлена 4 августа 1957 года.

Появление программной симфонии, посвященной знаковому эпизоду относительно недавней российской истории, стало самым значительным событием советской музыкальной жизни накануне сорокалетия Октябрьской революции 1917 года, и премьера симфонии явилась важной частью юбилейных торжеств. Одиннадцатая, в отличие от большинства прежних симфоний Шостаковича, впервые прозвучала не в Ленинграде, а в Москве: 30 октября 1957 года Государственный симфонический оркестр СССР под управлением Натана Рахлина сыграл ее в Большом зале Московской консерватории. Ленинградская премьера состоялась 3 ноября; Симфоническим оркестром Ленинградской филармонии дирижировал Евгений Мравинский.

Программа или, лучше сказать, сюжетная канва симфонии отражает взгляд советской историографии на события 1905 года как на предвестие Октябрьской революции. Диспозиция частей диктуется программным замыслом: 1. «Дворцовая площадь», Adagio; 2. «Девятое января», Allegro; 3. «Вечная память», Adagio; 4. «Набат», Allegro non troppo. Первая часть рисует предгрозовую атмосферу, когда «верхи не могут, а низы не хотят жить по-старому», вторая — шествие обманутого народа к Зимнему дворцу и его расстрел царскими войсками, третья — оплакивание павших, четвертая — революционный порыв, клятву над гробом жертв, уверенность в грядущей победе.

Важнейшая композиционная особенность симфонии заключается в том, что почти весь ее тематический материал складывается из песен, получивших широкое распространение к моменту революции 1905 года. Используются следующие песни (большой

¹ [Шостакович 1956б: 14].

ГЛАВА 5. «Оттепель»

а) «Слушай!»

Как де-ло из-ме-ны, как со-весть ти - ра - на, о - сен-ня-я ноч-ка чер-на

б) «Арестант»

Ночь тем-на, ло-ви ми - ну - ты! Но сте - на тюрь-мы креп-ка...

в)

Гой ты, царь наш, ба - тыш-ка! О - гля - нись во - круг!

г)

Об - на - жи - те го-ло-вы, об - на - жи - те го-ло-вы!

д)

Вы жерг-во - ю па - ли в борь - бе ро - ко - вой

е)

Сме - ло, то-ва - ри - щи, в но - гу! Ду - хом о-креп - нем в борь-бе

ж)

Здрав-ствуй, сво-бо - ды воль-но - е сло - во, серд-ца мо-гу - че-го пла - мя!

з)

Бес - нуй-тесь, ти-ра - ны, глу-ми - тесь над на-ми, гро-зи - те сви-ре-пой тюрь-мой

и)

Вих - ри враж-деб-ны-е ве - ют над на - ми, тём-ны-е си - лы нас злоб - но гне-тут

к)

Пример 5.17

частью на музыку безымянных авторов): «Слушай!» (мелодия Петра Сокальского, слова Ивана Гольц-Миллера), «Арестант» (слова Николая Огарева), «Вы жертвою пали в борьбе роковой» (слова Антона Архангельского), «Смело, товарищи, в ногу» (слова Леонида Радина), «Здравствуй, свободы вольное слово» (автор слов неизвестен), «Беснуйтесь, тираны» (слова Глеба Кржижановского), «Варшавянка» («Вихри враждебные веют над нами», слова его же). Источником еще двух песенных тем — «Гой ты, царь наш, батюшка» и «Обнажите головы» — послужил хор на слова Аркадия Коца «Девятое января» из хорового цикла соч. 88 (1951). Начальные такты всех перечисленных тем (со словесными текстами), в порядке их первого появления в симфонии, показаны в примерах 5.17а–и. В финале симфонии звучит также мелодия из оперетты Георгия Свиридова «Огоньки» (1951) на сюжет из жизни пролетариев до революции — пример 5.17к.

Собственный тематизм Шостаковича ограничивается тем, что М. Д. Сабинаина именует «тематическим комплексом Дворцовой площади»¹. Этот комплекс включает три элемента; все они появляются в самом начале симфонии, пример 5.18. Первый элемент — хорал, имитирующий церковное пение (символ «гапоновщины»?), второй — перечасный хоралу (си-бемоль против си) мотив литавр, в состав которого входит уменьшенная кварта, третий — фанфара засурдиненной трубы с «мотивом жалобы» на вершине.

В первой части господствует «комплекс Дворцовой площади»; на его фоне цитируются только тюремные песни «Слушай!» и «Арестант» (музыкальные символы России-тюрьмы). Мирной манифестации рабочих во второй части соответствуют свободные вариации на напев «Гой ты, царь наш, батюшка», в процесс развертывания которых несколько раз предостерегающе вклинивается фанфара из «Дворцовой площади» (с ц. 34), а затем интонационно родственный ей мотив «Обнажите головы» (с ц. 41). Интермедия между моментом остановки шествия и моментом вторжения злой силы (царских карателей) отмечена возвращением «комплекса Дворцовой площади» с его семантикой тревожного ожидания (ц. 69). Само вторжение (после ц. 71) изображено посредством свободного фугато на тему с уменьшенной квинтой, производную от мотива

¹ [Сабинаина 1976: 332 и след.].

ГЛАВА 5. «Оттепель»

Archi,
Arpe

con 8-ve
pp
con 8-ve
con 8-ve

Archi,
Arpe

Timp.

p pesante

Archi,
Arpe

morendo

Tr-ba
sola

p
con Tamburo

< f *p*

Timp.

pp

Archi,
Arpe

Пример 5.18 – Симфония № 11, часть 1

литавр из «Дворцовой площади». Ружейные залпы имитируются барабанной дробью. Кульминация сцены расстрела (ц. 89–90) увенчана мотивом «Обнажите головы»; в конце части восстанавливается унылая атмосфера начала симфонии. Тематический инвентарь третьей, траурной части составляют песни «Вы жертвою пали в борьбе роковой» (главная тема), «Здравствуй, свободы вольное слово» (побочная тема), «Обнажите головы» (кульминационная тема); определенное значение имеют и интонации песен «Смело, товарищи, в ногу» и «Гой ты, царь наш, батюшка». Финал открывается цитатой из песни «Беснуйтесь, тираны», позднее появляются мелодии песен «Смело, товарищи, в ногу», «Варшавянка», бодрая песенка из оперетты Свиридова, фанфара из «Дворцовой площади», мотив «Гой ты, царь наш, батюшка»; отсутствие семантически внятного плана в этом чередовании цитат указывает, надо полагать, на тот хаос и разброд в умах, вследствие которого революция 1905 года не была доведена до победы. Кульминация (на мотив «Гой ты...», как в первой половине второй части) сменяется мертвенным хоралом из «Дворцовой площади», на фоне которого английский рожок соло интонирует «Обнажите головы» (ц. 163); этот эпизод (*Adagio*) совершенно явно отсылает к траурному соло фагота в начале репризы первой части Ленинградской симфонии и к элегическому монологу английского рожка в аналогичном месте первой части Восьмой. Быстрый последний раздел финала (с ц. 167) основан на контрапункте тем «Гой ты...» и «Обнажите головы», причем первая из этих тем — в полном соответствии с логикой программы — постепенно вытесняется второй. Тематизм заключительного апофеоза с колоколом (после ц. 176) состоит из мотива «Обнажите головы» и интонации, производной от начального мотива литавр, но с заменой уменьшенной кварты $g-cis$ на большую терцию $g-h$. Чередование мажорной и минорной нисходящих терций продолжается до последних тактов симфонии, которая завершается тоническим унисоном; таким образом подчеркивается равновесие «положительного» и «отрицательного» итогов 1905 года.

Использованный в Одиннадцатой симфонии прием развертывания симфонической формы на основе песенного тематизма побуждает вспомнить увертюру Чайковского «1812 год» (1880) и музыкальную картину «Франко-прусская война», подробно описанную в пятой главе второй части «Бесов» Достоевского за десятилетие

до того, как появился названный опус Чайковского. Этот прием имеет прецеденты и в творчестве Шостаковича — прежде всего в его музыкальном оформлении таких эпических кинокартин тридцатых годов, как кинотрилогия Григория Козинцева и Леонида Трауберга о Максиме и фильм Фридриха Эрмлера «Великий гражданин»¹. Возможно, в этих масштабных кинопартитурах сказался опыт, приобретенный Шостаковичем в юные годы, когда он работал пианистом-иллюстратором в ленинградских кинотеатрах, а позднее отвечал за музыкальное оформление спектаклей ленинградского Театра рабочей молодежи (ТРАМ). О возросшем (по сравнению с предшествующими симфониями) «воздействии кинематографа»² в Одиннадцатой симфонии свидетельствуют «обостренная (до “наглядности”) рельефность образов, контрастных сдвигов, контрапунктических наложений, конденсированная ударная нагрузка выразительных деталей»³.

Лучшим страницам симфонии, сосредоточенным преимущественно в ее первых двух частях, трудно отказать в достоинствах, присущих хорошей иллюстративной музыке. Несомненной суггестивной силой обладает достигнутый в первой части эффект спонтанного мерцания тематических единиц на фоне инертной оркестровой ткани. По-видимому, именно его имела в виду Анна Ахматова в своем отклике на симфонию: «У него [Шостаковича — Л. А.] революционные песни то возникают где-то рядом, то проплывают вдалеке в небе... вспыхивают как зарницы... Так и было в 1905 году. Я помню»⁴. Сцена расстрела и следующая за ней картина «мертвого поля» по степени своей непосредственной, почти физиологической убедительности вполне сопоставимы с «громкими» и «тихими» генеральными кульминациями прежних больших симфоний Шостаковича. С другой стороны, невозможно не заметить, что структурная и семантическая элементарность исходного тематизма сочетается в симфонии с элементарностью форм его развития. По существу, во всем про-

¹ Ср. [Сабина 1976: 316 и след.]. В сцене похорон героя из второй серии фильма «Великий гражданин» — романтизированной биографии Сергея Кирова (1939) — Шостакович использовал напев «Вы жертвою пали в борьбе роковой».

² [Сабина 1976: 316].

³ [Сабина 1976: 323].

⁴ [Герштейн 1998: 456–457].

изведении есть только один эпизод, выписанный в более или менее сложной симфонической форме, а именно фугато, с которого начинается эпизод столкновения толпы с полицией из второй части. В патетическом *Adagio* и перегруженном финале отчетливо выражен элемент соцреалистического китча; в связи с ними едва ли придется говорить о мифологической первозданности идеи, одушевлявшей Вторую, Третью, Седьмую симфонии, отчасти компенсируя их эстетическую уязвимость. Однако в 1957 году Одиннадцатая симфония пришлась ко двору, так как напомнила о досталинских, пролеткультовских идеалах социалистического искусства, которые за годы господства теории бесконфликтности оказались отодвинуты далеко в тень.

Отношение «оттепельного» Шостаковича к идейному наследию советского пролетарского искусства досталинского периода — интересный сюжет, на котором необходимо остановиться. Для начала напомним, что Пролеткультом называлась организация, основанная незадолго до Октябрьской революции марксистом-теоретиком старой формации Александром Богдановым (1873–1928) и ставившая своей целью создание новой, подлинно пролетарской культуры, свободной от буржуазных влияний. Поначалу Пролеткульт функционировал независимо от исполнительной власти. После того как Ленин в 1920 году подверг теоретические постулаты Пролеткульта критике и призвал коммунистов и комсомольцев овладевать всем культурным багажом человечества, структуры этой организации были интегрированы в систему Народного комиссариата просвещения и к середине 1920-х перестали играть самостоятельную роль в культурном процессе. Знамя пролетарского культуртрегерства было подхвачено более динамичными, ориентированными на практическую деятельность организациями типа Российской ассоциации пролетарских писателей (РАПП), Ассоциации художников революционной России (АХРР) и, конечно, РАПМ. Хотя РАПМовцы отмежевывались от связей с Пролеткультом, считая эту организацию недостаточно боевой, преимущественно кабинетно-интеллигентской¹, идеология обеих организаций строилась на единой основе, включавшей по меньшей мере два принципиально важных момента. Во-первых, в качестве единственно

¹ См., например, [Лебединский 19316, 3–4: 7–9].

безусловно подходящего строительного материала для здания будущей советской музыки признавались «боевые революционные песни», рожденные классовым сознанием пролетариата и противопоставленные «буржуазному искусству»¹, то есть всему классическому музыкальному наследию (исключение делалось только для Бетховена и Мусоргского, отчасти также для Даргомыжского и Шуберта²). Во-вторых, история мира рассматривалась сквозь призму непримиримой борьбы между мрачным прошлым пролетариата и его светлым будущим; соответственно огромное внимание уделялось прославлению мучеников, отдавших жизнь в этой борьбе.

Как уже было замечено в начале Главы 2, молодой Шостакович относился к творчеству представителей РАПМ, включая ведущего «пролетарского» композитора двадцатых и начала тридцатых годов Александра Давиденко, с пренебрежительной иронией. Возможно, со временем последняя уступила место другим, более сложным чувствам. Нет нужды лишней раз говорить о том, что многие интеллигенты, пережившие сталинизм, идеализировали двадцатые годы как яркую, романтическую эпоху, когда страной управляли люди убежденные, честные и относительно просвещенные, вера в возможность построить новый мир на руинах отжившего прошлого была всеобщей и искренней, а «энтузиазм» был не просто лицемерным пропагандистским штампом, а широко распространенным состоянием умов и душ. «Прочь от Сталина, назад (или вперед?) к Ленину», — этот невысказанный лозунг «оттепели» разделялся не только либеральной прослойкой в советском руководстве, но и многими, очень многими мыслящими людьми. В пустоте, возникшей после внезапного и мгновенного крушения идеологической надстройки сталинизма, идеологема эпохи «бури и натиска» большевизма зазвучали неожиданно свежо и даже, можно сказать, романтично. Пропитанная ими Одиннадцатая симфония появилась точно вовремя — подобно тому, как вовремя появились Пятая, Седьмая, Десятая симфонии, также ответившие на весьма важные и глубинные потребности аудитории. Власти по достоинству оценили симфонию, наградив ее автора Ленинской премией и тем самым, наконец, официально признав его «лучшим

¹ [Келдыш 1931: 29].

² [Лебединский 1929: 9], [Келдыш 1931: 39].

и талантливейшим» среди живущих советских композиторов¹. Не приходится сомневаться, что симфония завоевала симпатии не только начальства, но и просвещенной части советской публики (о том, что она нравилась Ахматовой, мы уже знаем). Пользуясь языком современных философствующих журналистов, эффект, произведенный симфонией, можно назвать «актуализацией некоторых существенных российских контекстов»; эхо этого эффекта оказалось довольно длительным и привело к возникновению легенды о том, что заявленное в программе симфонии «кровавое воскресенье» 9 января 1905 года — не более чем эвфемизм, за которым скрывается подавление венгерского восстания 1956 года советскими танками².

«Роман» Шостаковича с идейным наследием двадцатых годов имел продолжение. Нарушая хронологию повествования, заметим, что ему обязан своим возникновением один из самых странных опусов Шостаковича: аранжировка двух хоровых фресок Давиденко³ для смешанного хора и большого симфонического оркестра (соч. 124, 1962). Шостакович явно придавал этой работе определенное значение, поскольку снабдил ее номером опуса (при том, что выполненная тогда же оркестровка «Песен и плясок смерти»

¹ Стоит напомнить, что Ленинские премии были учреждены в 1956 году не как альтернатива сталинским (таковой стали Государственные премии), а как высшая награда за самые выдающиеся научные и художественные заслуги, которая ни при каких обстоятельствах не могла присуждаться повторно одному и тому же лицу. Первым лауреатом премии среди композиторов стал Прокофьев (1957, посмертно), вторым — Шостакович (1958), за ним последовали Арам Хачатурян и Василий Соловьев-Седой (1959), Георгий Свиридов (1960), Кара Караев (1967), Тихон Хренников (1974), а уже после смерти Шостаковича — Отар Тактакишвили (1982), Родион Щедрин (1984) и Андрей Эшпай (1986). Статус лауреата Ленинской премии гарантировал его обладателю высшую степень привилегированности (случай Мстислава Ростроповича, получившего премию в 1964 году, а десять лет спустя фактически выдворенного из СССР, — исключение, лишь подтверждающее правило).

² См., например, [Орлов 1996], [Лебединский 1990]. Впрочем, известный режиссер Тони Палмер (автор посвященного Шостаковичу фильма «Свидетельство») заявил, что в Одиннадцатой симфонии предугаданы ужасы Косово (см. BBC Music Magazine, 1999, July, p. 42). Ассоциация с Венгрией оправдана разве что в подобном метафорическом смысле.

³ Хоры Давиденко — «На десятой версте» и «Улица волнуется» — были включены в коллективную ораторию «Путь Октября» (1927), упомянутой в Главах 1 и 2.

Мусоргского осталась непронумерованной¹). Понятно, что за работу над хорами Давиденко Шостакович взялся не по принуждению, а по свободному выбору. Простые конъюнктурные соображения в данном случае не могли играть роли, ибо в 1962 году воскрешение Давиденко не обещало сколько-нибудь заметной выгоды. Между тем спустя еще несколько лет Шостакович написал (или, во всяком случае, подписал) предисловие к сборнику статей о Давиденко², где дал творчеству главного композитора РАПМ следующую оценку: «В искусстве Давиденко нет аккуратно выписанных деталей, как нет и изображения отдельных людей и характеров или же раскрытия <...> личных, интимных переживаний; главное в нем другое — образ народной массы, ее устремленность, подъем, порыв. <...> Давиденко был первым создателем хоровых и песенных плакатов, первым и, пожалуй, единственным представителем этого искусства, родившегося вместе с Революцией»³. Все сказанное (за исключением определения «хоровых») в полной мере относится к Одиннадцатой симфонии, автор которой, нарушив монополию Давиденко, стал вторым в истории видным мастером жанра «песенного плаката».

Обращение маститого Шостаковича к творчеству композитора, которого он в молодости открыто презирал, — факт, вписывающийся, как мне кажется, в некую вполне логичную систему. Со стороны Шостаковича это был жест достаточно демонстративный и в своем роде, пожалуй, не конформистский. Позволю себе предположить, что эволюция Шостаковича в сторону забытой РАПМовской веры так или иначе связана с тем, что в годы войны или вскоре после нее он подружился или, во всяком случае, установил тесные личные отношения с бывшим виднейшим РАПМовским публицистом и теоретиком Даниэлем Житомирским (1906–1992) и номинальным лидером РАПМ Львом Лебединским (1904–1992)⁴. В свое время оба они по разным поводам подвергали Шостаковича критике в характерном РАПМовском стиле, но со временем, очевидно, перекова-

¹ Заметим, впрочем, что номер опуса (124) соответствует не году создания работ, а году их первого исполнения (1964).

² [Шостакович 1968].

³ [Шостакович 1968: 3].

⁴ Стоит заметить, что его старший брат Юрий Лебединский (так!) (1898–1959) входил в состав руководства РАПП.

лифицировались в его горячих приверженцев; в «перестроечные» годы и позднее они опубликовали о нем мемуары¹, которые нередко цитируются в современной западной литературе как источники, заслуживающие безусловного доверия.

Особенно примечательна фигура Лебединского — члена партии с 1919 года (тогда ему было 15 лет!), ветерана-чекиста (о том, что Лебединский служил в ЧК во время гражданской войны, черным по белому написано в его *curriculum vitae* 1924 года²), друга и первого биографа Давиденко³. В какой-то момент он появился в близком окружении Шостаковича и оставался в нем до 1969 года⁴. В воспоминаниях вдовы Лебединского, опубликованных в год его смерти, он изображается как бескорыстный борец за революционные идеалы и ненавистник Сталина⁵. Именно Лебединский был одним из соавторов выдвинутого в 1924 году лозунга «одемянивания музыки», о котором мы вспоминали в Главах 1 и 2. Тексты Лебединского, печатавшиеся в то время, когда он состоял в руководстве РАПМ, оставляют впечатление злобных и безграмотных политических доносов⁶; своей агрессивностью они заметно выделяются на фоне прочей, в том числе РАПМовской, музыкально-критической продукции того времени, побуждая лишний раз вспомнить городского Небабу из «Золотого теленка», а также булгаковских Латунского и Швондера.

Неприязнь бывшего РАПМовца к сталинизму понятна: ведь за годы всесия Сталина швондеры были если не уничтожены, то задвинуты на дальнюю обочину общественной жизни. Те из них, кто дожил до Хрущева и Брежнева, стали свидетелями полной дискредитации идей, которым они поклонялись в молодости и которые олицетворяла, в частности, музыка Давиденко. После 1953-го

¹ [Лебединский 1990], [Житомирский 1990], [Житомирский 1993], частично воспроизведены в [Шостакович 2016].

² [Ш. 1924: 21].

³ [Лебединский 1935].

⁴ Отношения между Шостаковичем и Лебединским прекратились вследствие того, что отставной чекист не принял «антихристианскую» концепцию Четырнадцатой симфонии, о чем сообщил композитору в письме, уведомляя его о разрыве. По словам вдовы композитора, Шостакович отреагировал на письмо Лебединского лаконично: «К сожалению, Лебединский постарел и поглупел» [Wilson 2006: 397].

⁵ [Кониская 1992: 101–102].

⁶ См. в особенности [Лебединский 1924], [Лебединский 1931a], [Лебединский 1931b].

они составили передовой отряд противников сталинизма, а позднее и его «ревизионистской», брежневской версии¹. В своей ненависти к покойному диктатору они оказались неожиданными союзниками либеральных интеллигентов, но если в мировоззренческом багаже последних все еще царил некоторый беспорядок, то у первых не было сомнений относительно того, где нужно искать положительную альтернативу сталинскому наследию. Маловероятно, чтобы Шостакович воспринимал эту альтернативу абсолютно всерьез, но вполне можно предположить, что многолетняя власть шариковых научила его смотреть на швондеров как на меньшее зло и по-иному оценивать время, когда люди еще во что-то верили, и то, во что они верили, еще чего-то стоило. Стоит вспомнить подходящие к случаю кощунственные строки Гейне:

Я никогда не любил вас, боги,
Потому что не любил я греков,
И даже римляне мне ненавистны.
Но жалость и святая боль состраданья
Наполнили сердце,
Когда я увидел вас там, наверху,
Забывшие боги. <...>
Когда я вспоминаю, как трусливы и лживы
Вас победившие боги —
Власть захватившие ныне, унылые боги,
Злорадные боги в смиренных овечьих шкурах, —
Я сдержать не могу угрюмую злобу,
Я готов разрушать новые храмы
И бороться за вас, старых богов, <...>
Я сам готов упасть на колени
И молитвенно руки сложить².

Если верить Лебединскому, он имел непосредственное отношение к опусу, который создавался, по-видимому, в 1957 году по горячим следам Второго съезда Союза композиторов СССР (28 марта — 5 апреля) и ввиду своей неприемлемости для советской цензуры был

¹ Характерный портрет одного из представителей этого поколения, бывшего РАШПовца И. С. Макарьева, см. в [Орлова, Копелев 1990: 49 и след].

² Из стихотворения «Боги Греции», перевод Поэла Карпа.

обнародован только в годы перестройки. Речь идет о сатирической кантате для четырех басов (или баса соло), хора *ad libitum* и фортепиано, известной под названием «Антиформалистический раек» (где слово «раек» очевидным образом отсылает к Мусоргскому). Текст кантаты, написанный Шостаковичем и Лебединским(?), в пародийном ключе воспроизводит выступления высоких партийных функционеров о музыке¹. Если не считать Ведущего, действующих лиц трое: Единицын, Двойкин и Тройкин. Под Единицыным подразумевается Сталин, под Двойкиным — Жданов, под Тройкиным — Шепилов, который в 1957 году был секретарем ЦК КПСС и в этом качестве выступил с речью на композиторском съезде. Юмор строится на том, что буквальные или почти неискаженные цитаты из подлинных речей названных деятелей, пропагандистские штампы сталинского времени, расхожие характеристики музыкальной классики легкомысленно распеваются на мелодии «Сулико», «Камаринской», лезгинки, «Калинки». По образцу «Райка» Мусоргского «Раек» Шостаковича завершается «на эстетически сниженном заимствованном материале»: если у Мусоргского это фольклорный напев «Из-под вяза, из-под дуба» («Дуракова песня» из оперы Серова «Рогнеда»), то у Шостаковича — фривольные куплеты Серпулетты из оперетты Робера Планкетта «Корневильские колокола»².

Возможно, «Антиформалистический раек» был задуман еще в 1948 году, но основная работа над ним, судя по всему, шла именно в 1957-м³. Приложенное к «Райку» пародийное «Предисловие к публикации», возможно, было написано еще позже. Музыка и текст «Райка», равно как и текст «Предисловия», — посредственные образцы остроумия в духе еще не родившегося телевизионного КВН; в 1948 году они, наверно, могли бы произвести впечатление хотя бы своей дерзостью, но в контексте 1957 года «Раек» смотрится мелко и не добавляет ничего интересного к репутации Шостаковича как выдающегося музыкального юмориста.

¹ Разбор либретто «Райка» см. в [Добренко 2006].

² [Савенко 2015: 161–162].

³ Соображения о времени создания «Райка» изложены в пояснительном тексте к изданию партитуры [Якубов 1995]. По ряду причин 1957 год представляется автору наиболее вероятной датой. Та же датировка — в пояснительном тексте к новому изданию [Савенко 2015].

* * *

Вторая половина 1950-х годов в жизни Шостаковича была отмечена несколькими важными зарубежными знаками признания. В 1956-м он был избран почетным членом римской академии Санта-Чечилия и членом-корреспондентом Академии искусств ГДР, в 1958-м удостоился финской премии имени Сибелиуса, ордена искусств и литературы Франции и степени почетного доктора Оксфордского университета. В Оксфорде Шостаковича принимал сэр Исайя Берлин (1909–1997) — выдающийся британский философ и историк родом из Риги, большой знаток русской культуры, друг Анны Ахматовой и Бориса Пастернака. Частное письмо Берлина от 28 июня 1958 года, впервые опубликованное в 2009 году, выразительно свидетельствует о том, как Шостакович, его музыка и цивилизация, которую он представлял, воспринимались свободным миром.

<...> Для начала в нашей гостиной объявился чрезвычайно напряженный, подтянутый и при этом довольно красивый молодой советский чиновник и заявил: «Хочу представиться. Моя фамилия Логинов. Композитор Дмитрий Дмитриевич Шостакович — в машине на улице. Нам сообщили, что вы ждете его в четыре часа. Сейчас три. Вы хотите, чтобы он оставался в машине или как?». Мы разъяснили, что ждали его в три и готовы принять его прямо сейчас. После этого машина торжественно подъехала к дому, из нее выскочил другой советский чиновник, и наконец появился сам композитор — невысокий, застенчивый, похожий на канадского аптекаря откуда-то из западных штатов, страшно нервный, с почти постоянно подергивающимся лицом — никогда прежде я не видел человека столь напуганного и забитого. Он еще раз представил нам обоих советских чиновников, добавив: «Мои друзья, мои большие друзья»; но потом, побыв с нами немного после их ухода, он больше не называл их так, а говорил просто «дипломаты». Всякий раз при их упоминании на его лице появлялось странное выражение тревоги <...> всё время, пока он был здесь, он выглядел как человек, который провел большую часть жизни в мрачной темнице под надзором тюремщиков; всякий раз даже при мимолетном упоминании современных событий или известных современников по его лицу проходила знакомая болез-

ненная гримаса, оно принимало обеспокоенное, даже паническое выражение, и он испуганно замолкал. Все это производило гнетущее и весьма мучительное впечатление, но в результате его еще больше любили и жалели. <...> Мы пообедали и пошли к Тревор-Роупер¹. В гостиной их дома Ш. сразу устроился в первом попавшемся углу и съежился, время от времени несмело улыбаясь на мои слишком язвительные высказывания. Его Виолончельную сонату сыграл молодой и очень привлекательный виолончелист с Цейлона; Ш. выслушал ее спокойно, сказал мне, что виолончелист хорош, а пианистка очень плоха (так оно и было) и заметил виолончелисту, что два отрывка были исполнены неверно.

Виолончелист покраснел от смущения, показал ноты, и Шостакович собственными глазами убедился, что музыка была сыграна точно по тексту. Он сначала не понимал, как такое могло случиться, потом внезапно осознал, что соната редактировалась Пятигорским², который, конечно же, внес в текст изменения по своему вкусу; тут Шостакович по-настоящему рассердился, схватил карандаш, энергично вычеркнул выдумки Пятигорского и вписал собственную, оригинальную версию. После этого выражение его лица смягчилось, и он вернулся в свой уголок. Затем мисс Маргарет Ритчи³ спела несколько песен Пуленка⁴ в нелепой, совершенно не подходящей для них викторианской манере; Шостакович слегка поморщился, а Пуленк очень вежливо, очень по-светски поздравил и поблагодарил певицу, но корчил гримасы за ее спиной. Чтобы задобрить Пуленка, была исполнена часть из его Виолончельной сонаты, затем наступило молчание, и я сказал Ш., что все были бы счастливы, если бы он и сам сыграл что-нибудь. Не говоря ни слова, он подошел к роялю и сыграл прелюдию и фугу — одну из двадцати четырех, сочиненных им по примеру Баха, — так великолепно, с такой глубиной и страстью, и сама вещь оказалась настолько восхитительной, настолько серьезной, оригинальной и незабываемой, что Пуленк со всей своей музыкой сразу сошел на нет. Он все же сыграл что-то из своих «Ланей»⁵ и что-то

¹ Хью Тревор-Роупер (1914–2003) — оксфордский профессор, известный специалист по истории нацизма.

² Григорий Пятигорский (1903–1976) — знаменитый американский виолончелист родом из Российской империи.

³ Маргарет Ритчи (1902–1969) — английская певица (сопрано).

⁴ Французский композитор Франсис Пуленк (1899–1963) был избран почетным доктором одновременно с Шостаковичем.

⁵ Одноактный балет Пуленка по мотивам «галантных» картин Ж.-А. Ватто (1924).

еще, но его музыку уже невозможно было слушать; упадок Запада, к сожалению, стал слишком очевиден. Во время игры лицо Ш. совершенно преобразилось; от скованности и страха не осталось и следа, вместо этого появилось выражение потрясающей целеустремленности и вдохновения. Мне кажется, что так могли выглядеть композиторы XIX века, играя свою музыку. Но не думаю, что такие лица часто встречаются на Западе в XX столетии.

После того как музыка кончилась, разные люди просили меня представить их. Ш. показал первой скрипке оркестра Филармония¹ как нужно играть вторую и третью части его концерта <...> раздавал автографы, ел и пил. Хотя Пуленка не оставляли без внимания, он явно чувствовал себя оттесненным на второй план — примерно так же, как Кокто в присутствии Пикассо. Все понимали, что это событие — единственное в своем роде, яркое и волнующее, и, хотя он не владеет английским, все, кроме самых толстокожих и узколобых <...>, были глубоко тронуты, о чем много говорили впоследствии. Это действительно было большое событие и переживание.

Потом, уже дома, мы немного побеседовали, он выразил сожаление, что у нас нет рояля, рассказал о своих музыкальных вкусах и отправился спать, как мне кажется, почти счастливым. Между тем его «стражи» побывали на студенческой вечеринке в Новом колледже, затем на балу в Эксетер-колледже, прекрасно провели время, обмениваясь колкостями и шутками со студентами и преподавателями, — короче говоря, наслаждались жизнью. Оказалось, что это вполне приличные люди; возможно, их руки по локоть в венгерской крови, но лично они выглядят как бесхитростные, простоватые крестьяне — разумеется, по приказу начальства они, не дрогнув, расстреляют кого угодно, но им не чуждо определенное обаяние.

На следующий день у Ш. возобновился нервный тик. Он прошел через все кошмары церемонии присуждения степени, страшно терялся, когда к нему обращались по-русски во время торжественного обеда в Олл-Соулз-колледже, и постоянно прятался за мою спину — ведь я был полномочным представителем Университета, и именно в качестве такового меня официально признало советское посольство. Ему задавались неприемлемые вопросы, например: «Что случилось с вашими Второй, Третьей и Четвертой симфониями?» — всё это замечательные вещи, осужденные советским режимом. Он, запинаясь, отвечал: «Они не имели особого успеха». Вообще говоря, так оно и было,

¹ Филармония (Philharmonia) — симфонический оркестр, основан в 1945 году, базируется в Лондоне.

но этот ответ причинял ему страдания. <...> Его, естественно, пытались вызвать на разговор русские эмигранты, и он сумел отбиться от них ценой больших усилий и мучений. Наконец мы увезли его домой, надели на него белый галстук и отправили в Крайст-Чёрч-колледж, на ужин с другими новоиспеченными докторами <...>. Он вернулся оттуда скорее мертвым, чем живым, но утром проснулся очень рано, надписал и подарил нам три свои партитуры и даже немного рассказал о своих детях и жене.

Стражи должны были явиться за ним в десять утра, но они опоздали. Он страшно запаниковал, трижды заставлял меня звонить в гостиницу, начал ломать руки, спрашивал, что будет, если он опоздает в посольство, и как он сможет объяснить свое опоздание; ему казалось, что стражи почему-то бросили его, или случилась какая-то ошибка, за которую его будут ругать, и пришел в совершенно невменяемое состояние. Однако же они появились, объяснили, чем было вызвано их опоздание (они заехали в книжный магазин Блэкуэллз, чтобы купить путеводители по Оксфордширу), и забрали его с собой. Назавтра меня приглашали отобедать с ним в советском посольстве, но я отказался. Ш. общался со мной достаточно долго и узнал меня достаточно хорошо, чтобы осознать, что я прекрасно понял его положение; мне стало ясно, что для него было бы предпочтительнее беседовать с британскими музыкантами и другими людьми, с которыми ему предстоит общаться в Лондоне через переводчиков, не смущаясь присутствием наблюдателя, слишком хорошо понимающего его реакции. Итак, из своего рода деликатности — думаю, Вы не сочтете ее неуместной, — я отказался, и этим все кончилось.

Благодаря происшедшему я лучше понял, что значит жить в искусственно созданном девятнадцатом веке — ибо именно так живет Шостакович, — и какое исключительное воздействие оказывают цензура и неволя на гения-творца. Они ограничивают его и в то же время придают ему глубину.

<...> Лицо Ш. будет преследовать меня всегда. Как страшно видеть гениального человека, униженного режимом, сломленного до такой степени, что он воспринимает собственную судьбу как нечто нормальное, напуганного малейшей перспективой погрузиться в другую жизнь, утратившего способность возмущаться, сопротивляться, протестовать — словно пчела, у которой вырвали жало, — и считающего, что несчастье есть счастье, а пытки — нормальная жизнь <...>¹

¹ [Berlin 2009: 22–23]. Цит. по [Шостакович 2016: 295–299]. Перевод с английского мой.

Виолончельный концерт, два квартета, «Сатиры»

Мы уже успели привыкнуть к тому, что творческая эволюция Шостаковича являет собой довольно своеобразный контрапункт к политической и идеологической истории СССР. В самые безнадежные годы сталинского террора из-под пера композитора выходили произведения бесспорно высокого достоинства, а то и настоящие шедевры вроде Пятой симфонии. С другой стороны, во времена, куда более благоприятные для творчества, он сумел выдать из себя в лучшем случае тяжеловесный цикл музыкальных комиксов. Едва ли увенчавшая этот цикл Ленинская премия принадлежала к числу лавров, способных принести подлинное удовлетворение автору все еще запрещенных «Носа», «Леди Макбет», Четвертой симфонии.

Как в свое время Прокофьев, Шостакович сумел преодолеть кризис во многом благодаря вдохновляющему влиянию Мстислава Ростроповича. В июле — августе 1959 года, словно встряхнувшись после творческого полусна, Шостакович сочинил для Ростроповича Первый концерт для виолончели с оркестром *Es-dur* соч. 107¹. Партитура предусматривает сравнительно скромный оркестр с парными деревянными и одной валторной (ей отведена роль важного облигатного инструмента — почти как трубе в Первом фортепианном концерте), без труб, тромбонов и арф, но с челестой; из ударных присутствуют только литавры. Концерт четырехчастен: 1. *Allegretto*; 2. *Moderato*; 3. *Cadenza*; 4. *Allegro con moto*.

Первая часть концерта в некоторых отношениях напоминает начальное *Allegro* Пятого струнного квартета. Обе первые части выдержаны в ясной сонатной форме с разработкой; как в квартете, так и в концерте облик *allegro* всецело определяется удачно найденной исходной тематической идеей, задающей мощный динамический импульс («драйв») последующему развитию.

¹ Первое исполнение — 4 октября 1958 года, Большой зал Ленинградской филармонии, Ростропович и Симфонический оркестр Ленинградской филармонии под управлением Мравинского.

Allegretto $\text{♩} = 116$

The image shows a musical score for two parts: Legni and V-c solo. The Legni part is written in bass clef with a key signature of two flats and a 3/4 time signature. It features a rhythmic pattern of eighth notes, with a dynamic marking of 'p' (piano). The V-c solo part is also in bass clef with the same key signature and time signature. It features a melodic line with a dynamic marking of 'v' (forte). The score is titled 'Allegretto' with a tempo marking of 116 beats per minute.

Пример 5.19 — Концерт для виолончели с оркестром № 1, часть 1

Напомним, что в квартете начальная тема складывалась из двух характерных для стиля Шостаковича элементов — центробежного хроматического движения и мотива с уменьшенной квартой (см. еще раз пример 4.51). Что касается концерта, то в нем фигурирует другая, но столь же характерная контрастная пара, показанная в примере 5.19: тонально неустойчивому мотиву виолончели, который также содержит уменьшенную кварту, но на этот раз в составе своего рода ложного минорного трезвучия (функционально это «трезвучие» идентично «аккорду судьбы» из вагнеровского «Кольца нибелунга», процитированному в финале Пятнадцатой симфонии), противопоставляется вносящая тональную определенность фигура в «ритме угрозы» у деревянных духовых. По ходу части конструктивное ядро первого из этих двух элементов — «ложное трезвучие» — подвергается многообразным, часто весьма радикальным деформациям в вертикальной плоскости (растяжению, сжатию и т. п.), однако даже самые отдаленные варианты исходной идеи сохраняют с ней сильную ассоциативную связь; метод работы с начальным мотивом побуждает вспомнить то, что было сказано выше о феномене «интервальной музыки» (см. Главу 2, разбор первой части Пятой симфонии и параллель с Большой фугой Бетховена). Упорство, проявляемое исходной фигурой из четырех нот, которая то и дело возвращается в своем первоначальном виде, уподобляет ее мотиву DSCN из третьей части Десятой симфонии. Пожалуй, аналитикам бы удобно, если бы в один прекрасный день выяснилось, что мотив G–Fes–Ces–B — это еще одна музыкальная криптограмма, по своему символическому смыслу родственная DSCN.

Уменьшенная кварта сохраняет за собой функцию важнейшего конструктивного интервала не только в главной, но и в побочной

The image shows a musical score for two parts: Flute, Oboe, Clarinet (Fl., Ob., Cl.) and Bassoon, Bass (Fag., Bassi). The Flute/Oboe/Clarinet part is written on a treble clef staff and is marked 'con 8-ve'. The Bassoon/Bass part is written on a bass clef staff and is marked 'con 8-ve ff'. The score consists of four measures with a 3/2 time signature. The Flute/Oboe/Clarinet part plays a rhythmic pattern of eighth notes, while the Bassoon/Bass part plays a similar pattern but with a different rhythmic structure, often using triplets.

Пример 5.20 — Концерт для виолончели с оркестром № 1, часть 1

партии, начальный мотив которой составлен из тех же нот, что и DSCН, но в другом порядке — пример 5.20.

Примечательно, что в побочной партии такты в четном и трехдольном размерах поначалу чередуются, а далее устанавливается размер 3/2, тогда как главная выдержана в четном метре. Как мы помним, принцип метрического контраста между главной и побочной партиями уже был многократно опробован в сонатных *allegri* Шостаковича, в том числе в первой части Пятого квартета, выступая одним из существенных факторов, ведущих к «эффекту Четвертой Малера»; здесь этот эффект также не заставляет себя ждать, достигая кульминации, как всегда, на исходе разработки. Одна из главных «изюминок» части заключается в том, что в репризе функция протагониста переходит к валторне; большая часть побочной партии репризы представляет собой дуэт валторны (главный голос) и виолончели (подчиненный голос) при молчащем оркестре. Это одно из немногих мест концерта, где Шостакович не варьирует свои прежние приемы и находки, а придумывает что-то по-настоящему новое.

Вторая, медленная часть концерта (a-moll), с главной темой, наделенной признаками сарабанды, — экскурс в сферу возвышенной напевности, к которой так располагает природа виолончели. Активно эксплуатируется выразительность, присущая высоким (условно говоря контратеноровому и теноровому) регистрам инструмента. Колорит омрачается в квази-разработочном, драматическом эпизоде, который окружает точку золотого сечения. На подступах к кульминации (перед ц. 54) довольно неожиданно возникает тень фугато из второго акта «Носа» — пример 5.21 (ср. с примером 1.40). В коде виолончель забирается в третью октаву; на этой заоблачной высоте ее флажолеты соединяются с тембром челюсти. В разреженной атмосфере коды с особой вырази-

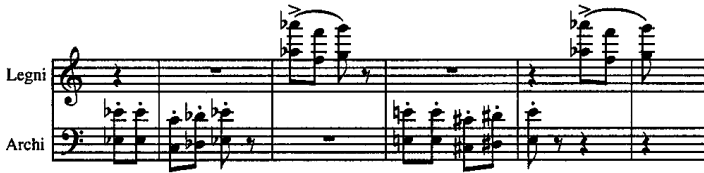
Пример 5.21 — Концерт для виолончели с оркестром № 1, часть 2

Пример 5.22 — Концерт для виолончели с оркестром № 1, часть 2

тельностью вырисовывается коллизия, важная для всего концерта: мотиву виолончели, включающему уменьшенную кварту¹, отвечает его «выпрямленный», очищенный от тональной двусмысленности вариант у челюсти — пример 5.22.

После каденции, построенной, подобно аналогичному разделу Первого скрипичного концерта, по принципу неуклонного *accelerando* и *crescendo*, наступает финал, который — вновь по аналогии с Первым скрипичным концертом — можно было бы назвать бурлеской. По характеру музыки и по форме эта «бурлеска» не отличается от многих предыдущих финалов Шостаковича: рондо с двумя контрастными эпизодами и апофеозом «принципа удовольствия» в кульминации, вершина которой (здесь — перед ц. 77) отмечена неоднократным проведением «мотива жалобы». Сразу после этого возвращается фигура из четырех нот, с которой начиналась первая часть, и весь остаток финала посвящен ее победному утверждению.

¹ Интонационно он родствен мотиву фугато из второй части Одиннадцатой симфонии, однако с точки зрения драматургической функции между обоими мотивами нет ничего общего.



Пример 5.23 — Концерт для виолончели с оркестром № 1, часть 4

Пикантность интонационной фабуле финала придает то, что в рефрене рондо цитируется любимая Сталиным грузинская песня «Сулико» — пример 5.23¹. Интонации этой злосчастной мелодии регулярно напоминают о себе до самого конца части. На последней странице коды мотив G–Fes–Ces–B подавляет и побеждает мотив «Сулико»; тем самым баланс финала уподобляется итогу Десятой симфонии, которая, как мы помним, завершалась торжеством мотива DSCH.

* * *

Непосредственно за Виолончельным концертом последовал Седьмой струнный квартет *fis-moll* соч. 108, посвященный памяти Н. В. Варзар, первой жены Шостаковича, скончавшейся в 1954 году. Это небольшое произведение, продолжительностью около двенадцати минут, сочинялось весной 1960 года². Квартет трехчастен: 1. Allegretto; 2. Lento; 3. Allegro–Allegretto. Первоначально автор собирался назвать их «Скерцо», «Пастораль» и «Фуга»³, но в опубликованной партитуре заглавия отсутствуют, а автограф партитуры утрачен или недоступен. Так или иначе это очередной «ансамбль финала», где первая часть — возможно,

¹ По словам Ростроповича, сам он не замечал этой цитаты до тех пор, пока ему не указал на нее автор [Wilson 2006: 365].

² Первое исполнение — 15 мая 1960 года, Ленинград, зал Академической капеллы имени Глинки, Квартет имени Бетховена.

³ Эти заголовки упомянуты в заметке «Новое произведение Шостаковича», опубликованной в газете «Советская культура» 7 мая 1960 года, за несколько дней до премьеры квартета. См. [Hulme 2010: 430], [Kuhn 2010: 250].

Виолончельный концерт, два квартета, «Сатиры»

Allegretto $\text{♩} = 120$

Violino I

Violino II

Viola

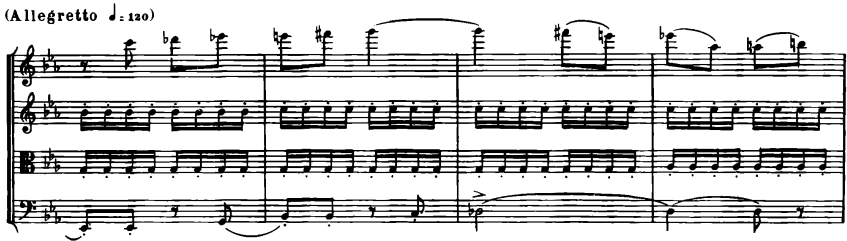
Violoncello

1

Пример 5.24 — Струнный квартет № 7, часть 1

по образцу начального Allegretto Третьего квартета — выполнена в сонатной форме без разработки и выдержана в сравнительно облегченной манере. К ней, как и к первой части Третьего квартета, подходит процитированная выше рекомендация композитора: «исполнять не лихо, а нежно». Даже настойчивый «ритм угрозы» после усугубленно-минорных (с пониженными II, IV, VI и переменной V ступенями) начальных пассажей звучит не слишком угрожающе — пример 5.24.

В отдельных оборотах побочной партии улавливаются отголоски одной из нарочито легкомысленных тем первой части Первого фортепианного концерта. Местами обращают на себя внимание недолгие экскурсы в сферу октатоники, то есть звукорядов с чередующимися малыми и большими секундами. Один из них показан



Пример 5.25 — Струнный квартет № 7, часть 1

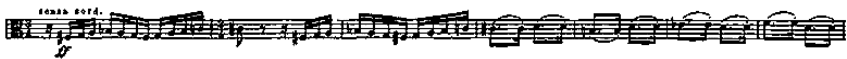
в примере 5.25: на этом участке вся музыка, вплоть до последней доли последнего такта, укладывается в октатонический звукоряд c–des–es–e–fis–g–a–b.

Идиллическая вторая часть внезапно и жестоко прерывается громкими пассажами первой скрипки — неточной инверсией начала первой части в сопровождении параллельных секундовых кластеров, пример 5.26. Обратим внимание, что первый и второй такты разворачиваются в альтернативных октатонических звукорядах: «тон — полутон» от g (такт 1) и «тон-полутон» от h (такт 2).

Это интродукция к собственно фуге, тема которой, при первом проведении порученная альту, — пример 5.27, — также складывается из двух сегментов, принадлежащих альтернативным октатоническим звукорядам: «полутон — тон» от fis и «полутон — тон» от h. В резуль-



Пример 5.26 — Струнный квартет № 7, часть 3



Пример 5.27 — Струнный квартет № 7, часть 3



Пример 5.28 — Струнный квартет № 7, часть 3

тате fuga строится как мозаика фрагментов, извлеченных из октатонических звукорядов; специфика октатоники, «подвешенной» между мажором и минором, определяет своеобразную, несколько причудливую звуковую ауру фуги и финала в целом. Открытая для русской музыки Римским-Корсаковым и имевшая существенное значение для Стравинского¹, октатоника стала предметом специального интереса Шостаковича только в Седьмом квартете.

В момент генеральной кульминации начальная тема первой части возвращается в крайне диссонантной «политональной» гармонизации — пример 5.28, — что придает специфический колорит этому воспоминанию о былой идиллии. Далее следует большая ностальгическая кода, тематически родственная фуге, но теперь уже в ритме медленного вальса. В целом квартет ясен по форме, благородно сдержан по тону и не располагает к внемзыкальной герменевтике — в отличие от значительной части «оттепельной» и более поздней продукции Шостаковича, где элементы «домашней семантики» разрослись до масштабов целой системы более или менее прозрачных аллюзий.

* * *

Характеризуя творческую установку некоторых видных деятелей советской литературы послесталинской эпохи, поэт Анатолий Найман назвал ее «символизмом наоборот». Поэтика последнего —

¹ Существует даже мнение, что октатоника — едва ли не основа всей гармонии Стравинского. См. в особенности [Тоопн 1983].

это «поэтика намека» (в отличие от поэтики символизма истинного — «поэтики тайны»). «Поэт намеков имел <...> преданную ему, им самим воспитанную аудиторию, которая прекрасно разбиралась, о каком политическом событии или лице речь идет в стихах, посвященных рыбной ловле: “мальки” означали молодежь, “сети” — цензуру»¹. Термин «поэтика намека» великолепно подходит для характеристики весьма внушительной части наследия Шостаковича. Символизм, воплощенный в «говорящих» конфигурациях наподобие «мотива жалобы», «мотива насилия», монограмм, цитат, жанровых реминисценций и т. п., — это в значительной мере «символизм наоборот». Устойчивые символы Шостаковича служат не обогащению и расширению поля семантических интерпретаций музыки, а его редукции. Возможно, таково свойство символов в музыке вообще. Если поэтические символы уводят в сторону от конкретности, то музыкальные символы выступают как островки более или менее конкретных значений в море семантических неопределенностей. Но и в музыке символ — нечто иное, чем «намека». Мотив-символ, интегрированный в сложную структуру симфонического целого, — не то же, что аналогичный мотив в композиции центонного типа или в композиции с признаками внемузыкального сюжета, движение которого определяется чередованием и взаимодействием подобного рода конфигураций. Собственно говоря, такой мотив уже не заслуживает наименования символа. В связи с ним правильнее было бы говорить о достаточно элементарной метонимии: песня «Арестант» указывает на Россию-тюрьму, «Сулико» — на Сталина, еврейские мотивы — на общественную позицию автора... В отличие от метонимий, к которым так охотно прибегал молодой Шостакович в «Афоризмах» и «Носе», подобного рода аллюзии указывают на реалии общественной жизни, внешние по отношению к музыке и искусству. Они вносят в музыку элемент гражданской озабоченности, тем самым превращая ее в одну из форм либеральной публицистики.

Хорошо известно, что в период «оттепели» (так же, как и позднее, в период «перестройки») особенно большой резонанс среди интеллигенции имели литературные произведения скромного художественного достоинства, но зато поднимающие обществен-

¹ [Найман 1989: 220].

но важные проблемы; характерный пример — роман Владимира Дудинцева «Не хлебом единым», напечатанный в 1956 году. Понятно, что ввиду цензурных условий их авторы были вынуждены широко оперировать всяческими «намеками», рассчитанными на проницательного и сочувствующего читателя. Нет оснований сомневаться в том, что Шостакович, будучи именно таким читателем, относился к литературе этого рода с большим вниманием. Более того, все прошлое Шостаковича предрасполагало к тому, чтобы он включился в неуклонно крепнущий хор критических голосов. Исполнить свою партию в этом хоре ему помогли накопленный со времен «Леди Макбет Мценского уезда» и Четвертой симфонии инвентарь значащих мотивных конфигураций и опыт создания бестекстовых сюжетных композиций, в том числе центонного типа, наподобие Одиннадцатой симфонии.

Характерным образцом оттепельного «критического реализма» стал вокальный цикл «Сатиры» («Картинки прошлого») для сопрано и фортепиано соч. 109 (июнь 1960 года). Он состоит из пяти романсов: «Критику», «Пробуждение весны», «Потомки», «Недоразумение» и «Крейцера соната». Тексты принадлежат Саше Черному — поэту-сатириконцу, необычайно популярному в 1900–1910-х годах. После революции Саша Черный эмигрировал и в 1932 году умер во Франции. В сталинском СССР его имя было под запретом. Первый «оттепельный» сборник стихов Саши Черного (с предисловием Корнея Чуковского) вышел в свет только в 1960-м. Разумеется, язвительные комментарии Саши Черного к вечным российским неурядицам воспринимались читающей публикой как весьма актуальные. Так, стихотворение «Потомки» (1908) вызывало мгновенные ассоциации с ленинско-сталинско-хрущевскими обещаниями коммунистического рая:

Наши предки лезли в клетки
И шептались там не раз:
«Туго, братцы... Видно, дети
Будут жить вольготней нас».

Дети выросли. И эти
Лезли к клетки в грозный час
И вздыхали: «Наши дети
Встретят солнце после нас».

Нынче так же, как вовеки,
Утешение одно:
Наши дети будут в Мекке,
Если нам не суждено.

Даже сроки предсказали:
Кто лет двести, кто пятьсот,
А пока лежи в печали
И мычи, как идиот.

Разукрашенные дули,
Мир умыт, причесан, мил...
Лет чрез двести! Черта в стуле!
Разве я Мафусаил? <...>

Я хочу немножко света
Для себя, пока я жив;
От портного до поэта —
Всем понятен мой призыв...

А потомки... Пусть потомки,
Исполняя жребий свой
И кляня свои потемки,
Лупят в стенку головой!

В стихотворении «Крейцера соната» (1909) юмористически обыгрываются другие, но также весьма устойчивые комплексы русского интеллигента:

Квартирант сидит на чемодане
И задумчиво рассматривает пол:
Те же стулья, и кровать, и стол,
И такая же обивка на диване,
И такой же «бигус» на обед, —
Но на всем какой-то новый свет...

Блещут икры полной прачки Феклы.
Перегнулся сильный стан во двор.
Как нестройный, шаловливый хор,
Верещат намыленные стекла,

И заплаты голубых небес
Обещают тысячи чудес. <...>

Квартирант и Фекла на диване.
О, какой торжественный момент!
«Ты — народ, а я — интеллигент, —
Говорит он ей среди лобзаний, —
Наконец-то, здесь сейчас вдвоем,
Я тебя, а ты меня — пойдем...».

Подбор стихотворений для «Сатир» дает полное представление о том, какую дозу вольномыслия мог позволить себе художник склада и положения Шостаковича в 1960 году. Подзаголовок цикла — «Картинки прошлого» — призван успокоить цензуру и одновременно подсказать «своему» слушателю, что в романсах, предлагаемых его вниманию, есть острые актуальные подтексты. В короткой первой части, «Критику», автор шутливо дистанцируется от своего язвительного alter ego. Рискованные «подмигивания» сосредоточены в нечетных частях цикла, тогда как в четных юмор носит вполне цензурный характер. Музыка романсов иллюстративна, местами дадаистически проста; включение элементов более или менее сложного языка — альтерированных гармоний и т. п. — также служит иллюстративным целям (как в неумеренно чувственном монологе декадентствующей «поэтессы бальзаковских лет» из «Недоразумения»). По качеству музыки «Сатиры» лишь незначительно превосходят «Раек». «Пробуждение весны» основано на мотивах из «Весенних вод» Рахманинова, а «Крейцера соната» открывается прямой цитатой из Бетховена; это уже не метонимии, а элементарные тавтологии, уместные разве что в развлекательной музыке самого непритязательного толка (можно ли представить себе, чтобы, скажем, Леош Яначек процитировал Бетховена в своем Первом струнном квартете, навеянном впечатлениями от «Крейцеровой сонаты» Льва Толстого?). Тем не менее (а может быть, именно благодаря своей эстетической непритязательности) «Сатиры» достигли своей цели: их премьера¹ стала заметным

¹ 22 февраля 1961 года, Малый зал Московской консерватории, солистка — Галина Вишневская (ей посвящен цикл), партия фортепиано — Мстислав Ростропович.

общественным событием и, по свидетельству И. Д. Гликмана, вызвала определенный шум: «официальные лица были крайне недовольны романсом “Потомки”, а сухари-пуристы <...> упрекали Шостаковича в легкомыслии, nepoзвoлитeльнoм озорстве и дурном вкусе. Правда, такого рода суждения в печать не попали, но они были частично известны Дмитрию Дмитриевичу»¹. Я готов присоединить свой голос к хору этих «сухарей-пуристов», ибо сожалею, что великий мастер «пустосмешества» — этого метафизического и многозначного рода юмора — в очередной раз не удержался от так называемой сатиры, которая в действительности есть не что иное как «тенденциозное комикование банального материала», как выразился М. С. Друскин по поводу полицейской сцены из «Леди Макбет»².

* * *

Между легковесными «Сатирами» и следующим опусом, трагическим Восьмым струнным квартетом *c-moll* соч. 110, посвященным «Памяти жертв фашизма и войны» (12–14 июля 1960 года), пролегает пропасть. Но почти столь же глубока пропасть между квартетом и прежними большими трагическими концепциями Шостаковича — Пятой, Восьмой, Десятой симфониями. Там повествовательный элемент если и присутствовал, то не навязывал себя слушателю, будучи растворен в сложных, богатых диалектическими связями структурах симфонической формы. В квартете же повествовательность — пусть не до такой степени, как в Одиннадцатой симфонии, но также довольно явственно — выдвигается на первый план. В качестве строительного материала избираются цитаты-метонимии, и слушание музыки превращается в сплошной процесс отгадывания «намеков», которые кроются как за самими этими цитатами, так и за их близкими и отдаленными сопряжениями. Композитор с первых же тактов методично настраивает своего слушателя именно на такой модус восприятия. Мало-мальски сообразительный слушатель непременно усмотрит многозначительную аллюзию в том, что произведение, официально посвященное памяти жертв фашизма

¹ [Шостакович — Гликман 1993: 167].

² Подробный, тщательно выполненный разбор «Сатир» см. в [Rapport 2012].

и войны¹, открывается каноном на мотив-монограмму DSCH. Дальше ассоциативная цепочка разворачивается сама собой: Шостакович был жертвой не «фашизма и войны», на которые указывает посвящение, а сталинизма и ждановщины, — значит, программная идея, лежащая в основе квартета, носит не только антинацистский, но и антикоммунистический характер. К тому же, как хорошо известно, квартет писался в преддверии вступления Шостаковича в КПСС, куда его втянули чуть ли не насильно²; данное биографическое обстоятельство выглядит более чем достаточным аргументом в пользу догадки о том, что у квартета есть «двойное дно». «Поэтика намека» празднует свой триумф, оставляя мало места для подлинной многозначности, для «тайны». Нетрудно представить себе потрясение первых слушателей квартета: их, успевших привыкнуть к бюрократически регламентированным формам самовыражения, эта предельно искренняя исповедь мэтра не могла не взволновать до глубины души. Необычайная популярность квартета отчасти объясняется привлекательностью «поэтики намека» для широкой публики, которой во все времена больше нравилось обнаруживать подтверждение тому, о чем она и так догадывалась, нежели открывать для себя новое. То, что Восьмой квартет великолепно отвечает этой потребности, несомненно. Но входит ли он в число действительно лучших творений Шостаковича? На этот счет могут быть разные мнения.

Наличие у квартета скрытой автобиографической программы удостоверяется письмом Шостаковича Гликману от 19 июля 1960 года: «<...> Если я когда-нибудь помру, то вряд ли кто напишет произведение, посвященное моей памяти. Поэтому я сам решил написать таковое. Можно было бы на обложке так и написать: “Посвящается памяти автора этого квартета”»³ (показательно, что о жертвах фашизма и войны в этом письме, написанном спустя четыре дня после завершения партитуры, не сказано ни слова). Квартет — первая из «автоэпитафий» Шостаковича, отдаленный предыкт к коде его творческой

¹ Квартет сочинялся в Горише близ Дрездена, куда Шостакович был командирован для работы над музыкой к антивоенному советско-восточногерманскому фильму режиссера Лео Арнштама «Пять дней — пять ночей». Советские комментаторы отмечали, что в квартете отразились впечатления композитора от зрелища дрезденских развалин.

² См. [Шостакович — Гликман 1993: 160–161].

³ [Шостакович — Гликман 1993: 159].

жизни. Серия «апофеозов»¹ в честь самого себя будет продолжена Четырнадцатой и Пятнадцатой симфониями, Пятнадцатым струнным квартетом, Сюитой на слова Микеланджело, Сонатой для альфа и фортепиано. Как нам предстоит убедиться, во всех этих произведениях особую роль играют цитаты из более ранних партитур самого Шостаковича или из музыки других авторов (с другой стороны, они не обязательно основаны на «поэтике намека»).

Дальше в письме к Гликману приводится тематический инвентарь нового опуса. «Основная тема квартета ноты D. Es. C. H., т. е. мои инициалы. В квартете использованы темы моих сочинений и революционная песня “Замучен тяжелой неволей”. Мои темы следующие: из 1-й симфонии, из 8-й симфонии, из Трио, из виолончельного концерта, из Леди Макбет. Намеками использованы Вагнер (Траурный марш из “Гибели богов”) и Чайковский (2-я тема 1-й части 6-й симфонии). Да: забыл еще мою 10-ю симфонию. Ничего себе крошка»². Мотивы из Вагнера и Чайковского в квартете мало заметны и практически не распознаются; более отчетливо слышны мотивы из некоторых других сочинений Шостаковича.

Восьмой квартет пятичастен: 1. Largo, 2. Allegro molto, 3. Allegretto, 4. Largo, 5. Largo (все части следуют друг за другом *attacca*). Об этом произведении писали достаточно много; не вижу смысла занимать внимание читателя его специальным музыковедческим разбором³. Укажу только на то, каким образом распределяются цитаты и другие важные тематические образования между частями квартета.

Мотив DSCН присутствует во всех пяти частях. Помимо него, лейтмотивную функцию выполняет одна из немногих не заимствованных тем, в явной форме появляющаяся в первой, второй и пятой частях — несколько вхождений показано в примерах 5.29а–в, — а отдаленными намеками и в двух остальных частях. Нисходящая секундовая интонация этой темы иногда «прорастает» хорошо нам знакомым «мотивом жалобы»; как видно из примера 5.29в, квартет завершается именно этим мотивом.

¹ Напомним, что во Франции начала XVIII века «апофеозами» назывались инструментальные произведения, посвященные памяти выдающихся музыкантов. Примеры: трио-сонаты Ф. Куперена памяти А. Корелли (1724) и Ж.-Б. Люлли (1725).

² [Шостакович — Гликман 1993: 159].

³ Ценный труд, всецело посвященный Восьмому квартету: [Fanning 2004a].

(Largo $\text{♩} = 63$)

pp
pp
poco espress.
pp

Пример 5.29а – Струнный квартет № 8, часть 1

Allegro molto $\text{♩} = 120$

ff
ff
ff
ff

Пример 5.29б – Струнный квартет № 8, часть 2

(Largo $\text{♩} = 63$)

dim.
p dim.
pp
morendo
dim.
p dim.
pp
morendo
dim.
p dim.
pp
morendo
dim.
p dim.
pp
morendo

Пример 5.29в – Струнный квартет № 8, часть 5

В начале первого Largo (такты 7–10 после ц. 1) у альты проходит тень марша из первой части Первой симфонии¹: смутное воспоминание о безоблачной юности. В ц. 4 появляется еще одна тень из прошлого — интонация темы главной партии первой части Пятой симфонии. Цитата из Первой симфонии повторяется ближе к концу части (перед и после ц. 10).

Вторая, «военная» часть, внезапно прерывающая «мирное» течение первой, построена преимущественно на ритмах и интонациях Токкаты из Восьмой симфонии и на той теме из финала Трио соч. 67, которую традиционно принято толковать как «пляску смерти». «Токкатный» элемент функционирует как главная, а еврейская по колориту тема из Трио — как побочная тема части; семантика этого противопоставления — причем в контексте не «приватного», а официального посвящения квартета — более чем прозрачна и не нуждается в комментариях.

Третья часть выполняет функцию скерцо; в ней господствует ритм вальса, на который накладывается обаятельная мелодия, основанная на мотиве DDSCN (Дмитрий Дмитриевич?). В середине части (ц. 42) вальс прерывается резким вторжением на редкость плоского и неуместного мотива в ритме марша — пример 5.30, партия альты; я почти готов усмотреть в этом сочетании нот — f—as—c — анаграмму слова fasc(ism)².

Следующая цитата (ц. 43) — динамичный начальный мотив Первого виолончельного концерта. Как конфигурация f—as—c, так и мотив из концерта продолжают напоминать о себе до конца части (а мотив из концерта присутствует и в следующем за ней Largo). В самом конце третьей части проходит мотив Dies irae, а грубое вторжение «ритма угрозы», которым открывается четвертая часть,



Пример 5.30 — Струнный квартет № 8, часть 3

¹ Напомним, что этот марш восходит к еще более раннему Трио соч. 8 (см. Главу 1).

² Или, в немецкой орфографии, Fasc(hismus).

Виолончельный концерт, два квартета, «Сатиры»

Пример 5.31 – Струнный квартет № 8, часть 3 (конец) и 4 (начало)

представляет собой реминисценцию финала Пятого квартета. Конец третьей и начало четвертой частей показаны в примере 5.31 (ср. с примером 4.60). В четвертой части присутствуют еще две цитаты: песня «Замучен тяжелой неволей» и ариозо «Сережа, хороший мой...» из последнего акта все еще запрещенной «Леди Макбет»; семантика этого конгломерата цитат также довольно прозрачна и не требует комментариев.

Что касается пятой части, то в ней цитат, кажется, нет. Вся она построена на мотиве DSCH, втором лейтмотиве (из примера 5.29) и теме, производной от него; эпизод канонического склада после ц. 70 ассоциативно связывает конец квартета с его началом. Последние такты (см. еще раз пример 5.29в) напоминают коду Четвертой симфонии с ее невероятно длинным тоническим органным пунктом на той же ноте С; но если симфония завершалась внезапным тональным сдвигом (квартой a^3-d^4 в партии челюсты), обещавшим продолжение и, быть может, просветление где-то в воображаемом пространстве по ту сторону партитуры, то квартет не оставляет слушателю никаких надежд. Это отсутствие всякого намека на просветление и есть, пожалуй, самый выразительный из всех «намеков» квартета.

Первое исполнение Восьмого квартета состоялось 2 октября 1960 года в зале Академической капеллы имени Глинки (Ленинград); играл Квартет имени Бетховена. Сразу после премьеры издательство Peters (ГДР) заказало дирижеру Рудольфу Баршау

обработку квартета для струнного оркестра. Одобренная автором оркестровая версия под названием «Камерная симфония» (соч. 110а) долгое время пользовалась едва ли не большей популярностью, чем оригинал.

«1917 год»

Работа над Восьмым квартетом (а также над музыкой к фильму «Пять дней — пять ночей» соч. 111), занявшая часть лета 1960 года, на некоторое время отвлекла Шостаковича от сочинения симфонии, посвященной Ленину. Как и Восьмой квартет, эта симфония — примечательный человеческий документ, хотя и принципиально иного, можно сказать диаметрально противоположного рода, ярко свидетельствующий о том, каково было Шостаковичу выполнять обязанности придворного композитора.

Намерение написать «ленинскую» симфонию композитор открыто высказал еще осенью 1938 года, опубликовав в «Литературной газете» статью с общим описанием замысла: «Симфония задумана мной как произведение, исполняемое оркестром с участием хора и певцов-солистов. Я тщательно изучаю поэзию и литературу, посвященную Владимиру Ильичу. Надо создать текст симфонии, который будут петь. Этот текст главным образом составит из стихов поэмы Маяковского о Ленине. Кроме того, я хочу использовать лучшие из народных сказов и песен об Ильиче, из стихов, которые сложили о нем поэты братских советских народов. <...> Внутреннее художественное единство текста заключается прежде всего в том чувстве любви, которым дышит каждое слово народов о Ленине. Литературно-музыкальную целостность должна сохранить и музыка симфонии — единая по замыслу и средствам выражения. Для симфонии будут использованы не только слова народных песен о Ленине, но и их мелодии»¹. В той же публикации композитор дал понять, что ленинская тема ему особенно близка: «Я давно и упорно думаю над тем, как передать эту тему средствами музыки». Вместо «ленинской» симфонии из-под его пера тогда вышла

¹ [Шостакович 1938а].

непрограммная Шестая, однако еще до ее завершения Шостакович вновь дал понять, что симфония о «вожде мирового пролетариата» остается одним из его приоритетов: «Симфония о Ленине задумана как четырехчастное произведение с участием хора, солистов и чтеца. Первая часть — юношеские годы Ильича, вторая — Ленин во главе Октябрьского штурма, третья — смерть Владимира Ильича и четвертая — без Ленина по ленинскому пути. Уже готов ряд музыкальных фрагментов, которые впоследствии войдут в эту самую значительную мою работу последнего времени»¹. Несколько месяцев спустя Шостакович выступил со следующим заявлением: «Написать симфонию, посвященную памяти Владимира Ильича Ленина, — мое заветное, давнишнее желание. Мысль об этой симфонии возникла еще в 1924 году, в дни глубокого всенародного траура»².

О своем стремлении обратиться к ленинской теме Шостакович еще раз заявил почти двадцать лет спустя, в июне 1959 года: «В настоящее время меня все более и более захватывает мысль написать произведение, посвященное бессмертному образу Владимира Ильича»³. Работа над симфонией была начата предположительно в июне 1960-го⁴. Об этом косвенно свидетельствует тот факт, что на одной из страниц эскизов симфонии фигурирует набросок отрывка из «Недоразумения» — № 4 вокального цикла «Сатиры», сочиненного именно в июне. Осенью того же года в печати появился своеобразный отчет Шостаковича о сделанной работе: «Из четырех частей симфонии две уже почти завершены. <...> Первая часть задумана мною как музыкальный рассказ о приезде В. И. Ленина в Петроград в апреле 1917 года, о его встрече с трудящимися... Вторая часть отразит исторические события 7 ноября. Третья часть расскажет о гражданской войне, а четвертая — о победе Великой Октябрьской социалистической революции»⁵.

Летом и осенью 1960 года в жизни Шостаковича происходили события, по-видимому имевшие для него существенное моральное значение. В связи с избранием Шостаковича первым секретарем

¹ [Шостакович 1939].

² [Шостакович 1940].

³ Советская культура. 1959. 6 июня. Цит. по [Шостакович 1980: 222].

⁴ [Хентова 1986: 363].

⁵ Музыкальная жизнь. 1960. № 21. С. 10. Цит. по [Мейер 1998: 365].

только что основанного Союза композиторов РСФСР¹ возник вопрос о его приеме в Коммунистическую партию Советского Союза: беспартийный статус Шостаковича не соответствовал его новой должности, поскольку высокие руководящие посты в СССР резервировались, как правило, для членов партии². По свидетельству И. Д. Гликмана, предложение вступить в партию, сделанное видным партийным функционером Петром Поспеловым³ в июне 1960 года, Шостакович воспринял крайне негативно, однако в конечном счете вынужден был подчиниться давлению. Тем самым Шостакович изменил собственному принципу, о котором ранее неоднократно говорил Гликману, — держаться в стороне от партии, «которая творит насилие». Так или иначе, на партсобрании Союза композиторов 14 сентября 1960 года композитор был утвержден кандидатом в члены КПСС и произнес полагающуюся по такому случаю благодарственную речь. В свете этих событий Двенадцатая симфония предстает своего рода ритуальным приношением партии Ленина.

Работа над симфонией, прерванная не только командировкой в ГДР для сочинения киномузыки (с «бонусом» в виде Восьмого квартета), но и поездкой в Лондон и Париж с Симфоническим оркестром Ленинградской филармонии под руководством Евгения Мравинского (сентябрь 1960-го), а также некоторыми другими событиями, продлилась до конца лета 1961 года. За это время программная идея симфонии претерпела уточнения, которые отразились в названиях частей: 1. «Революционный Петроград»; 2. «Разлив»; 3. «Аврора»; 4. «Заря человечества». Таким образом, из программы выпала гражданская война, и исторические рамки симфонического «сюжета» оказались ограничены периодом с весны до октября/ноября 1917-го, что дало основание озаглавить симфонию «1917 год». Симфония была закончена 22 августа, ровно неделю спустя Шостакович подал заявление о приеме в КПСС и 14 сентября оно было официально удовлетворено. Партийное собрание в Союзе композиторов, созванное по поводу при-

¹ Его учредительный съезд проходил с 28 апреля по 8 мая 1960 года.

² Вместе с тем преемники Шостаковича на этом посту, Георгий Свиридов и Родион Щедрин, были беспартийными.

³ Академик АН СССР, член ЦК КПСС, он в течение нескольких десятилетий занимал ключевые посты в руководстве идеологией и был одним из авторов «анти-сталинского» доклада Хрущева на XX съезде (1956).

ема Шостаковича, отличалось особой торжественностью. Свою речь Шостакович завершил словами: «<...> я не мыслю своей дальнейшей жизни вне рядов Коммунистической партии»¹.

* * *

В программных заглавиях первых трех частей симфонии запечатлены моменты 1917 года, наиболее значимые в контексте официально утвержденной биографии Ленина. Содержание первой части, «Революционный Петроград» (*Moderato–Allegro*), композитор связывал «с событиями апреля 1917 года, когда Ленин вернулся в столицу, когда прогремел голос вождя: “Никакой поддержки Временному правительству!.. Вся власть Советам!”»². Вторая часть, «Разлив» (*Adagio*), отсылает к эпизоду июля – августа, когда Ленин скрывался от сыщиков Временного правительства в Сестрорецком Разливе и писал там книгу «Государство и революция»; здесь «показан Ленин-мыслитель»³. В третьей части, «Аврора» (*Allegro*), отражена кульминация всего 1917 года – двадцать пятое октября, когда прозвучал залп крейсера «Аврора», давший, согласно официальной советской версии, сигнал к штурму Зимнего дворца. Финал, «Заря человечества» (*Allegro–Allegretto–Moderato*), очевидно, задуман как обобщение, выводящее симфоническое «повествование» за рамки собственно сюжета. Все части, как и в Одиннадцатой симфонии «1905 год», следуют одна за другой *attacca*. Благодаря этой особенности дополнительно подчеркивается родство двух близких по времени создания симфоний, посвященных русским революциям.

Главное отличие Двенадцатой симфонии от Одиннадцатой заключается в том, что ее тематизм не строится на цитатах (за исключением одного мотива, уже использованного как раз в Одиннадцатой), и ее части, безотносительно к программной подоплеке, складываются в целое, построенное в соответствии с давно устоявшимися классическими канонами жанра. Первая часть открывается медленным вступлением,

¹ Цит. по [Хентова 1986: 370].

² Цит. по первой развернутой аналитической статье о Двенадцатой симфонии [Данилевич 1961: 12].

³ [Данилевич 1961: 13].



Пример 5.32 – Симфония № 12, часть 1

за которым следует сонатное allegro; ее сменяют медитативная медленная часть, активное интермеццо, а в финале-апофеозе синтезируется тематизм предшествующих частей. При этом Двенадцатая — «пожалуй, самая монотематическая среди всех симфоний Шостаковича»¹. Источником значительной части ее тематического материала служит тема («эпиграф») вступления к первой части, наделенная эпическим, «былинно-архаическим»² характером — пример 5.32.

Тема главной партии allegro первой части (ц. 3, такт 4 и далее) — пример 5.33 — выведена из эпиграфа путем ритмического варьирования при сохранении звуковысотного контура, а в теме побочной партии (с ц. 16) — пример 5.34 — происходит возвращение к эпически размеренному стилю вступления. Между темами есть общее и в интонационном аспекте: ход вниз к I ступени в начале второго такта, движение в объеме излюбленной Шостаковичем уменьшенной кварты от пониженной I/VIII к V — в четвертом такте.



Пример 5.33 – Симфония № 12, часть 1



Пример 5.34 – Симфония № 12, часть 1

¹ [Сабина 1976: 346].

² [Сабина 1976: 346].

Развертывая и сопоставляя темы, организуя нарастания и кульминации по ходу первой части Шостакович то и дело обращается к приемам, опробованным в более ранних симфониях и других опусах. Некоторые реминисценции слышны особенно отчетливо. Так, начальное изложение темы *Allegro* у фаготов в унисон и ее видоизмененные проведения у фagота соло в разработке (от такта 3 после ц. 24 до ц. 25, затем с ц. 29) «отсылают» к первой части Первой симфонии; отрывок главной партии между ц. 6 и 11 и отдельные фрагменты далее по ходу *Allegro* — ко второй части Десятой симфонии; тема из разработки после ц. 26 — к одной из тем финала Четвертой симфонии (*Allegro*, ц. 167). Новая тема, появляющаяся в разработке с ц. 28, — аллюзия на песню «Смело, товарищи, в ногу», процитированную в Одиннадцатой симфонии. Прием совмещения генеральной кульминации части с началом репризы сонатной формы (ц. 44) восходит к Пятой симфонии. В тактах 5 и далее после ц. 50 неоднократно звучит слегка видоизмененный мотив из финала Восьмого струнного квартета, а концовка части ассоциируется с завершением первой части Седьмой симфонии. Насыщенность первой части Двенадцатой симфонии подобными «заимствованиями» (их перечень можно было бы продолжить) приводит к мысли, что на отработанные навыки и приемы композитор здесь полагался в большей степени, чем на вдохновение и изобретение.

Остальные три части симфонии тематически родственны первой. Уменьшенная кварта остается привилегированным интервалом. В масштабном *Adagio* («Разлив») и сжатом интермеццо («Аврора») зависимость от более раннего творчества выражена не так явно, как в первой части. Если композиция *Adagio* следует схеме с признаками сложной трехчастности и рондо, обычной для медленных, по преимуществу медитативных частей симфонических циклов (квазипасторальные соло духовых, очевидно, призваны оттенить образ «Ленина-мыслителя»), то «Аврора», занимающая в составе цикла место скерцо, необычна по форме: большая волна *crescendo* от *pp* до *fff* (динамический спад между ц. 81 и 84 лишь подчеркивает ведущую тенденцию), на гребне которой (4 такта после ц. 88) ансамбль ударных прямо иллюстрирует залп одноименного крейсера. Что касается финала, то здесь Шостакович вновь обильно черпает из прежнего опыта. Главный образ финала (ц. 92) «синтетичен по отношению к основным темам других частей симфонии: эпитафю, побочной партии I части

Allegretto *♩ = 88*

Arohi

Пример 5.35 – Симфония № 12, часть 4

и теме зовов из “Разлива” и “Авроры” <...> В то же время его фанфарно-торжественный склад, зычные унисоны и переключки групп оркестра очень типичны для ряда фанфарно-величальных тем славления из кинофильмов Шостаковича, созданных на рубеже 50-х годов¹. Противостоящий этой фанфарно-торжественной теме легкий танцевальный напев *Allegretto* (ц. 96) – пример 5.35 – восходит не столько к многочисленным вальсам из киномузыки Шостаковича 1930–1950-х годов, сколько к вальсообразной побочной теме первой части Десятой симфонии.

Кода выполнена в значительной степени по образцу заключительных страниц Пятой симфонии (напряжение между триумфальным D-dur и перечашим ему до определенного момента тоном b в верхнем

¹ [Сабинина 1976: 352]. Очевидно имеется в виду прежде всего фильм «Падение Берлина» (режиссер Михаил Чиаурели, 1950) с его финальным апофеозом Сталину.

слое фактуры, оглушительные удары литавр на А и D), в ней слышатся также отголоски коды Седьмой (повторяющийся контрапункт на низких II, VI и VII ступенях). Таким образом, в финале, как и в первой части, Шостакович не столько создает новую ценность, сколько воспроизводит находки, оправдавшие себя в более ранних опусах. До Двенадцатой симфонии подобное было для него не характерно.

* * *

Ортодоксально-советская «ленинская» симфония снискала репутацию одной из наименее интересных и оригинальных работ Шостаковича¹. Однако сравнительно недавно появились комментарии, трактующие ее как произведение с «двойным дном», не столько прославляющее Ленина, сколько содержащее скрытую сатиру на него и на советский режим. Начало этой тенденции «вычитывать» в Двенадцатой симфонии некие замаскированные смыслы было положено Л. Лебединским; согласно его воспоминаниям первоначально Шостакович в своей симфонии намеревался высмеять Ленина, но незадолго до премьеры Лебединский убедил композитора срочно переписать музыку, чтобы придать ей «ортодоксальное» звучание². Свидетельство Лебединского не заслуживает доверия, но задача нахождения подтекстов в Двенадцатой симфонии кажется некоторым авторам интересной и перспективной. Исследовательницей из Японии был предпринят далеко идущий опыт дешифровки тайного «послания» Двенадцатой симфонии: по ее мнению, мотив es-b-c, многократно повторяющийся в коде финала, символизирует фигуру Сталина³. Тот факт, что среди набросков симфонии имеется отрывок из «Сатир» на слова Саши Черного, наталкивает некоторых

¹ Рецензия на европейскую премьеру симфонии, состоявшуюся 4 сентября 1962 года на Эдинбургском фестивале под управлением Геннадия Рождественского, гласит: «Хорошо известно, что Шостакович — в высшей степени неровный композитор. Но эта симфония может смело претендовать на звание худшего из его крупных сочинений. Большинство музыкантов и критиков в Эдинбурге были поражены ее примитивизмом <...>» [Heyworth 1962]. К. Мейер прямо называет Двенадцатую симфонию одним из «самых слабых сочинений Шостаковича» [Мейер 1998: 367].

² [Wilson 2006: 387–389].

³ [Хитоцуянаги 1997: 87].

комментаторов на предположение, будто Шостакович собирался включить этот легковесный вальс в симфонию в качестве скрытой сатиры¹. Сходство начального мотива симфонии с одним из мотивов симфонической поэмы Сибелиуса «Лемминкяйнен в Туонеле» послужил основанием для далеко идущих выводов о связи Двенадцатой симфонии с драмой финской кампании 1939–1940 годов². Можно предполагать, что поиски «второго дна» Двенадцатой симфонии будут продолжены. Но симфония не выглядит ни как сосуд с двойным дном, ни тем более как пародия. Это тяжеловесная железобетонная конструкция, в создание которой было вложено примерно столько же творческого воображения, сколько в строительство другого монумента начала шестидесятых — Кремлевского Дворца съездов.

Случай Двенадцатой симфонии выглядит особенно парадоксально в свете письма, которое Шостакович адресовал Гликману 26 февраля 1960 года, то есть за несколько месяцев до начала работы над ней. В этом довольно пространным документе обращает на себя внимание следующая многозначительная фраза: «Никому нельзя <...> простить аморальный, лакейский, душевно-лакейский орус». И далее: «Я думаю, что автор оратории получит награду, уже хотя бы потому, что он встал в один ряд с такими мастерами, как В. Кочетов, А. Софронов, К. Симонов, и другими выдающимися представителями искусства социалистического реализма»³. Комментарий Гликмана к процитированному фрагменту гласит: «О какой оратории идет речь, выяснить не удалось»⁴. Между тем совершенно очевидно, что речь в данном случае может идти только о «Патетической оратории» Георгия Свиридова, написанной на тексты Маяковского 1920-х годов,

¹ [Wilson 2006: 385]. Этот вопрос специально освещался в докладе О. Г. Дигонской «Пред-Двенадцатая симфония Шостаковича: реальность или миф?», прочитанном на симпозиуме Международного общества музыковедения в Петрозаводске в сентябре 2011 года.

² [Якубов 2002]. Невозможно отрицать, что мотив Шостаковича (f–e–g–d, см. пример 5.33) идентичен мотиву Сибелиуса (e³–dis³–fis³–cis³, см. 43-й такт поэмы и далее) по интервальному составу и ритмическому рисунку. В то же время у Сибелиуса мотив вводится в совершенно ином контексте и не получает широкого развития, то есть ведет себя принципиально иначе, чем у Шостаковича. На мой взгляд, речь должна идти о случайном сходстве.

³ [Шостакович — Гликман 1993: 154].

⁴ [Шостакович — Гликман 1993: 155].

преимущественно агитационного содержания, трактующие о революции, гражданской войне, социалистическом строительстве, все еще не изжитых недостатках и светлом будущем. В апреле 1960 года Свиридов, действительно, получил за нее Ленинскую премию. Шостакович, как член комитета по Ленинским премиям, отстаивал свиридовского конкурента Кара Караева, представившего на соискание награды балет «Тропюю грома», однако оказался в меньшинстве¹. Надо полагать, письмо Гликману было написано вскоре после того как Шостакович понял, куда склоняются весы. Неприязнь Шостаковича к оратории Свиридова объяснима; вместе с тем трудно отрицать, что среди «аморальных» опусов искусства социалистического реализма это далеко не худший образец. В симфонии самого Шостаковича нет даже того минимума привлекательности, который отличает награжденную премией ораторию его бывшего ученика.

Двенадцатая симфония — низшая точка эволюции (или, лучше сказать, инволюции) Шостаковича как художника, выполняющего социальные заказы на советскую тематику. История Шостаковича как «идеологически наиболее советского» из всех композиторов СССР началась, как мы помним, с необычайно оригинальной и изобретательной Второй симфонии. Третья симфония, пусть не столь удачная, также красноречиво свидетельствовала о яркой индивидуальности ее автора. В оратории «Песнь о лесах», хотя и написанной по принуждению, равно как и в Одиннадцатой симфонии, были яркие, рельефные, броские штрихи. В Двенадцатой же Шостакович вплотную приблизился к самым одиозным «представителями искусства социалистического реализма».

Публичные премьеры симфонии состоялись в один вечер, 1 октября 1961 года, в Куйбышеве (Симфонический оркестр Куйбышевской филармонии, дирижер Абрам Стасевич) и в Ленинграде (Симфонический оркестр Ленинградской филармонии, дирижер Евгений Мравинский). 14 октября симфония впервые прозвучала в Москве (Дворец культуры Метростроя, Государственный симфонический оркестр СССР, дирижер Константин Иванов) и Горьком (Симфонический оркестр Горьковской филармонии, дирижер Израиль Гусман). 15 и 17 октября Госоркестр под управлением Иванова исполнил симфонию в Большом зале Московской консерватории. Эти исполнения были

¹ Ср. [Карагичева 1997: 206].

приурочены к открытию знаменитого XXII съезда КПСС, призванного окончательно отвергнуть наследие «культы личности» и восстановить «ленинские нормы» жизни. Хотя премьеры симфонии были обставлены с большой помпой, новый опус Композитора № 1 Советского Союза не снискал успеха даже на уровне официальных оценок: симфония — в отличие от того же Дворца съездов, авторам которого, во главе с архитектором М. В. Посохиним, была присуждена Ленинская премия, — не удостоилась никаких наград.

Тринадцатая симфония

Следующим опусом Шостаковича стала Тринадцатая симфония *b*-moll соч. 113 для баса, унисонного хора басов и большого оркестра¹. Все пять частей симфонии вокальны; автор стихов — Евгений Евтушенко. Заголовки частей: 1. «Бабий Яр» (*Adagio*); 2. «Юмор» (*Allegretto*); 3. «В магазине» (*Adagio*); 4. «Страхи» (*Largo*); 5. «Карьера» (*Allegretto*). Как сообщает официальный источник, «мысль о создании нового сочинения возникла у Шостаковича после знакомства со стихотворением Евтушенко “Бабий Яр”, опубликованным в “Литературной газете” 19 сентября 1961 года. Вначале оно было задумано как одночастная симфоническая поэма “Бабий Яр”. Клавир был закончен 27 марта (дата на последней странице рукописи), а партитура — 21 апреля 1962 года. Именно в таком виде композитор первоначально зафиксировал это сочинение в рукописном перечне собственных произведений: “Бабий Яр”, симфоническая поэма для ба-

¹ Судя по письму Шостаковича Гликману от 18 ноября 1961 года, вскоре после завершения Двенадцатой симфонии у него был своего рода кризис идей. За короткое время он успел закончить струнный квартет, однако остался им «очень недоволен» и «в припадке здоровой самокритики» сжег рукопись [Шостакович — Гликман 1993: 168]. Если бы этот квартет не погиб столь бесславной смертью, он носил бы порядковый номер девять. В 2003 году в Архиве Д. Д. Шостаковича был обнаружен неоконченный черновик первой части квартета *E-dur*, записанный между концом августа 1961-го и июнем 1962 года; партитура опубликована в 2005 году московским издательством DSCH с пояснительной статьей О. Дигонской (нашедшей этот документ) и О. Домбровской. Опыт завершения отрывка был предпринят известным московским композитором Романом Леденевым. Вопрос об отношении *E-dur*’ного черновика к уничтоженному квартету остается открытым.

са, басового хора и оркестра, ор. 113”. <...> Однако впоследствии замысел нового произведения значительно разросся. <...> В июле 1962 года Шостакович, написав еще четыре части, превратил одночастную поэму в симфонию. “Бабий Яр” стал ее первой частью. Для второй, третьей и пятой частей композитор выбрал стихотворения из сборника Евтушенко “Взмах руки” (М., 1962). Стихотворение, положенное в основу четвертой части симфонии (“Страхи”), поэт сочинил по просьбе Шостаковича на тему, им предложенную. <...> Как показывают даты, проставленные автором на страницах рукописи, вторая часть (“Юмор”) была завершена 5 июля, третья часть (“В магазине”) — 9 июля, четвертая часть (“Страхи”) — 16 июля и пятая (“Карьера”) — 20 июля. Таким образом, сочинение четырех частей потребовало меньше времени, чем создание первой части»¹.

Автор книги «Бодался телёнок с дубом», чья великая историческая миссия начиналась примерно тогда же, когда Шостакович приступал к работе над Тринадцатой симфонией, описал свое творческое поведение в терминах военного дела, как некую тактико-стратегическую операцию. Военная терминология легко приложима и к поведению многих других художников, сумевших использовать идеологические послабления оттепельного времени как своего рода пространство для маневра. С этой точки зрения решение Шостаковича вступить в творческий альянс с Евтушенко выглядит как весьма своевременный, сильный и эффективный тактический ход. В культурном пейзаже начала шестидесятых поэт, годившийся Шостаковичу в сыновья (родился в 1932 году), был фигурой, выражаясь по-современному, знаковой. Звезда Евтушенко с тех пор изрядно померкла, и нынешнему читателю довольно трудно уяснить себе его подлинное историческое значение — которое, впрочем, весьма метко и в меру саркастически охарактеризовано в известной книге о духовном мире шестидесятников. Стоит привести пространную цитату из этого труда.

Главным поэтом эпохи был Хрущев. <...> Стихов он не писал, но был поэтом в высшем смысле, дав творческий импульс, выражавшийся в простых, как и подобает истинной поэзии, словах:

¹ Из предисловия «От редакции» к 7-му тому Собрания сочинений Шостаковича (М.: Музыка, 1984).

“Нынешнее поколение советских людей будет жить при коммунизме!”. <...> Хрущев был главным поэтом эпохи. А ее поэтический концепт составил Евгений Евтушенко. <...>

Потрясающая общественная чуткость Евтушенко направляла его на слабые участки фронта борьбы за новое. <...> Хотя высшие поэтические достижения Евтушенко остались в области интимной лирики, он рожден был не для звуков сладких и молитв, а именно для житейского волнения. Его, как и Маяковского, увлекала стихия преобразований. При этом Евтушенко, будучи поэтом более скромного дарования, в каждый момент полностью контролировал свои поступки.

Моя поэзия, как Золушка,
забыв про самое свое,
стирает каждый день, чуть зорюшка,
эпохи грязное белье.

В этой декларации все честно и верно — в первую очередь, удручающее качество поэзии. Поэзия Евтушенко все чаще забывала про самое свое, все больше ее влек концепт эпохи. Поэт находил адекватные задачи дня, формулировки, не упуская ничего важного и значительного.

Советский Союз увлеченно следил за событиями на Кубе:

Фидель, возьми меня к себе
солдатом Армии Свободы!

Проникновение западной массовой культуры волновало умы:

Что мне делать с этим парнишкой,
с его модной прической парижской,
с его лбом без присутствия лба,
с его песенкой “Али-баба”?

Интеллигенция воевала с ретроградами за передовое искусство:

Мы лунник в небо запустили,
а оперы в тележном стиле.

Страна потрясена хрущевскими разоблачениями и страшится повторения сталинизма, и Евтушенко пишет в “Наследниках Сталина”:

И я обращаюсь к правительству нашему с просьбою:
удвоить, утроить у этой плиты караул...

Ширится и растет борьба с бездельниками и тунеядцами:

Закон у нас хороший есть:
“Кто не работает — тот не ест!”

Молодежь живо интересуется Западом:

Этой девочке ненавистен
мир — освищенный моралист.
Для нее не осталось в нем истин.
Заменяет ей истины — “гвист”.

Всегда болезненна была для России проблема еврейства
и антисемитизма:

Ничто во мне про это не забудет,
“Интернационал” пусть прогремит,
когда навеки похоронен будет
последний на земле антисемит.

Этому стихотворению Евтушенко обязан своей мировой славой. “Бабий Яр” был моментально переведен на все языки мира. Крупнейшие газеты мира дали сообщение о “Бабьем Яре” на первых страницах. <...> Западный мир, в котором отношение к евреям стало пробным камнем цивилизации, пришел в восторг. Буквально за один день Евтушенко стал всемирной знаменитостью. <...> Скромная публикация в “Литературной газете” 19 сентября 1961 года сделала Евтушенко суперзвездой.

Алексей Марков, напечатавший в газете “Литература и жизнь” отповедь “Бабьему Яру”, вынужден был отменить свои поэтические вечера из боязни физической расправы. <...> Космополит Евтушенко мог торжествовать — он стал народным трибуном. Именно тогда его стали критиковать, ругать, поносить по-настоящему. И именно тогда на его выступление однажды пришли 14 тысяч человек. Именно тогда он выступал по 250 раз в год. <...> Это была слава.

В отличие от Есенина, который хотел “задрать штаны бежать за комсомолом”, Евтушенко сам вел комсомол и всю передовую общественность страны. <...> Один западный корреспондент, замороженный трибунным чтением Евтушенко, сказал, что он мог бы возглавить временное правительство. Наверное, это так — но лишь по форме, не по содержанию. По содержанию Евтушенко преобразователем и революционером не был. Он шел в фарватере эпохи,

которая требовала лозунга. И толпа, которая всегда слышит громоглашный призыв, а не отданный вполголоса приказ, смотрела снизу вверх на своего лидера — поэта.

И лидер так же нуждался в аудитории, как и она в нем. Его строки рассчитаны на прочтение вслух. Это ораторские речи, слегка зарифмованные <...>. Трудно представить себе, что тогдашние поэты изучали античные риторик, но действовали они именно в соответствии с их указаниями. «Оценить речь, основанную на знании, есть дело образованных, а здесь, перед толпой, это невозможно. Здесь мы непременно должны вести доказательства и рассуждения общедоступным путем»¹.

Нам не слепой любви к России надо,
а думающей, пристальной любви!

— это было доступно.

Установка на риторику, на помощь трибун давала немедленные результаты, разочаровывая будущих читателей. И тут все предусмотрел Аристотель: «Речи ораторов, даже если они имели успех, кажутся неискусными в руках; причина этого та, что они пригодны только для устного состязания». В соответствии с законами риторики, заботы о точности и красоте стиля были не только необязательны, но и излишни — как не следует заботиться о прорисовке каждого листика при изображении отдаленного леса. <...>

Евтушенко не продался и не предал идеалы. Он и не мог их предать, потому что его идеалом было максимальное соответствие обществу, полное растворение в нем. Наоборот — общество предало Евтушенко, потому что перестало нуждаться в трибунах. <...>

В Большой Советской Энциклопедии про Евгения Евтушенко сказано: «В лучших стихах и поэмах Е. с большой силой выражено стремление постигнуть дух современности».

Это правда. Слишком безусловна была зависимость поэта от эпохи»².

Иосиф Бродский, во многих отношениях единомышленник Петра Вайля и Александра Гениса, будто бы откликнулся на «перестроечное» выступление Евтушенко против колхозов следующими словами: «Если он против, я — за»³. Шутка не Бог вещь какая остроумная, однако смысл ее понятен: дозволенное фрондерство евтушенковского

¹ Античные риторик. — М., 1978, с. 17–18 (примечание авторов — Л. А.).

² [Вайль, Генис 1998: 30–36].

³ [Довлатов 1995: 321].

образца — явление столь же убогое и уродливое, «слинявое и плюгавое», что и махровая советская ортодоксия. Быть может, с какой-то высокой, отдаленной и абстрактной точки зрения это действительно так. Но реальному восприятию советских людей начала шестидесятых — включая Шостаковича — небрежно зарифмованные выступления Евтушенко против юдофобии, сталинизма, карьеризма, в защиту юмора и достоинства советской женщины явились как нечто новое и в высшей степени смелое. Взявшись за сочинение музыки на стихи Евтушенко, Шостакович приобщился к шумной славе поэта, со всеми вытекающими отсюда последствиями — такими, как сложности с организацией премьеры симфонии и ее дальнейших исполнений¹, разговор молчания вокруг симфонии в советской прессе², необходимость менять исходный словесный текст³, наконец, возвращение симпатий той части интеллигенции, которая была разочарована Двенадцатой симфонией и другими излишне откровенными реверансами композитора в сторону высокого начальства. Пианистка Мария Юдина, чей моральный и артистический авторитет всегда был непререкаем, писала о совместной работе Шостаковича и Евтушенко, не скрывая

¹ Они настолько подробно освещены в литературе, что мы можем позволить себе не останавливаться на этом сюжете. Подробный отчет см. в [Хентова 1993: 72 и след.]. См. также [Шостакович — Гликман 1993: 174 и след.]; [Катаев 1997], воспроизведено в [Шостакович 2016: 300–307]; [Wilson 2006: 405ff].

² Этот разговор длился три года. Первое упоминание симфонии в журнале «Советская музыка» — [Данилевич 1965]; первая развернутая аналитическая статья о ней — [Орджоникидзе 1967].

³ С точки зрения критиков-ортодоксов основная вина автора «Бабьего яра» заключалась в чрезмерном внимании к еврейскому вопросу. Чтобы стихотворение могло быть переиздано, Евтушенко пожертвовал двумя строками о страданиях евреев, заменив их стихами об интернациональной солидарности. Вместо первоначального: «Мне кажется, сейчас я иудей — // вот я бреду по Древнему Египту. // А вот я на кресте распятый гибну, // и до сих пор на мне следы гвоздей! <...> И сам я как сплошной беззвучный крик // над тысячами тысяч убиенных, // я каждый здесь расстрелянный старик, // я каждый здесь расстрелянный ребенок», во второй редакции «Бабьего Яра» («Литературная газета», 6 января 1963 года) фигурируют следующие строки: «Я тут стою, как будто у криницы, // дающей веру в наше братство мне. // Здесь русские лежат и украинцы, // лежат с евреями в одной земле. <...> Я думаю о подвиге России, // фашизму преградившей путь собой, // до самой крохотной росинки // мне близкой всюю сутью и судьбой». В СССР симфония публиковалась и исполнялась с этим текстом. В настоящее время исходный текст восстановлен в своих правах.

благоговейного восторга: «Было у нас великое событие — 13-я симфония Д. Д. Ш. Опять он стал близким, родным, своим. <...> Стихи Е. Евтушенко] вознесены ею на ту же громадную высоту, но они и сами великолепны своим обобщением и своей меткостью. Рассказать это немислимо... Это про нас и для нас, но и для всех и для Вечности... Я была поистине счастлива <...>. В общем — если угодно — эта симфония даже, м[ожет] б[ыть] и не для нас, людей, это про нас, от нас, это коленопреклоненная Молитва к Божией Матери Всех Скорбящих Радость. Вероятно, он-то об этом и не помышлял, но не в этом суть. Он это сказал — за всех»¹.

На фоне этого и многих других документов, красноречиво свидетельствующих о том, чем была Тринадцатая симфония для ее первых слушателей, любая нынешняя попытка непредвзято оценить ее эстетические качества неизбежно будет отмечена печатью равнодушного снобизма². И все же, стоит нам отвлечься от легенды Тринадцатой симфонии, как мы непременно заметим, что хотя стихи Евтушенко, несомненно, вдохновили Шостаковича на впечатляющую, значительную симфоническую концепцию, ее выполнение грешит какой-то странной неаккуратностью, если не сказать неряшливостью. Что и говорить, стихи Евтушенко вознесены Шостаковичем «на громадную высоту»³; но, увы, они оказывают на музыку Шостаковича

¹ Из письма М. и П. Сувчинским от 28 декабря[?] 1962 года, опубликовано в журнале «Музыкальная Академия», 1997, 4, с. 113. Много лет спустя другой музыкант с безупречной общественной репутацией, София Губайдулина, вспоминала о своей реакции на то же событие: «Тринадцатую симфонию Шостаковича мы все приняли с энтузиазмом. Это не только выдающееся музыкальное явление, но и громадный, я бы сказала, отважный поступок автора в плане социальном: сгусток идей, которые носились в воздухе» [Холопова, Рестаньо 1996: 29–30].

² И. Д. Гликман, вторя самому Шостаковичу, фактически а priori квалифицирует любую такую попытку как «чистоплюйство» [Шостакович — Гликман 1993: 199].

³ Своеобразная апология Евтушенко содержится в одном из писем Шостаковича своему ученику Борису Тищенко, который критиковал поэта за чрезмерную склонность к простейшим морализаторским формулам. Защищая Евтушенко, Шостакович приводит образцы таких формул, которые, по его мнению, можно повторять бесконечно, не боясь, что они устареют: «Гений и злодейство — вещи несовместные», «Не убий», «Не пожелай вола, осла, жены своего ближнего», «Бытие определяет сознание»; свое письмо он завершает словами: «Я горжусь за человечество, что его великие сыны родили такие великие мысли» [Шостакович — Тищенко 1997: 19]. Характерно, что рядом с цитатами из Пушкина и Библии в этом перечне «великих мыслей» фигурирует марксистская пропись.

обратное влияние, из-за чего она также время от времени «забывает про самое свое».

Тринадцатая симфония пятичастна, и это обстоятельство побуждает к поиску параллелей среди прежних пятичастных циклов Шостаковича. По справедливому мнению Кшиштофа Мейера наиболее явная параллель — Восьмая симфония¹. Как и Восьмая, Тринадцатая открывается обширной медленной частью, по продолжительности звучания почти равной остальным четырем частям, вместе взятым. Кульминационные эпизоды первых частей как Восьмой, так и Тринадцатой симфоний отмечены радикальным переосмыслением исходного тематического комплекса, его превращением в образ напористой «потусторонней» силы (впрочем, как мы уже знаем, аналогичный путь проходят главные темы и в других *Moderato-Sätze* Шостаковича). Как и в Восьмой симфонии, в Тринадцатой три последние части следуют одна за другой *attacca* (впрочем, то же относится и к Девятой симфонии, а также к Третьему струнному квартету). Финалы как Восьмой, так и Тринадцатой симфоний решены в форме рондо-сонаты с фугато во второй половине и завершаются на умиротворенной, пасторальной ноте. Между симфониями есть и другие, менее заметные черты сходства.

Как обычно, на фоне общего особенно отчетливо видны различия. Если говорить только о первых частях обеих больших пятичастных симфоний, основное различие заключается в том, что «Бабьему Яру» далеко до той меры внутреннего единства и концентрации, которая отличает первое *Adagio* Восьмой. Дело в том, что форма части вырастает непосредственно из структуры стихотворения Евтушенко; последнее же разделено на четверостишия (с единственным вклинившимся шестистишием) и содержит повторяющиеся мотивы. Размышления от первого лица (строфы 1–2, 7–8, 12–15), перемежаются в нем отрывками, в которых поэт отождествляет себя с жертвами юдофобии: Дрейфусом (строфа 4 — единственная шестистроочная), безымянным мальчиком из Белостока (строфы 5–6), Анной Франк (строфы 9–11)². В результате часть разворачивается

¹ [Мейер 1998: 379].

² В исходной редакции стихотворения цепочка подобных «самоотождествлений» начиналась уже со второй строфы («Мне кажется, сейчас я иудей...» — см. выше).

по схеме, близкой рондо (с пропущенным рефреном между первым и вторым эпизодами и с развернутой кодой). Соответственно качество больших и малых «скоб», скрепляющих симфоническое целое, оказывается здесь иным, чем это было в прежних, более сложно и изобретательно сконструированных сонатных *Moderato-Sätze* Шостаковича.

Рефрен рисует некий обобщенный образ — если угодно, образ Бабьего Яра¹. Он выдержан в темпе *Adagio* и тональности *b-moll* и излагается трижды. Его проведения перемежаются эпизодами, в которых на авансцену выходят Дрейфус («Мне кажется, что Дрейфус — это я...», с ц. 3, *D-dur*), безымянный мальчик («Мне кажется, я мальчик в Белостоке...», с ц. 5, *g-moll*) и Анна Франк («Мне кажется, я — это Анна Франк...», с ц. 13, *E-dur*). Второй эпизод разворачивается в более скором темпе, чем первый, третий — в более скором, чем второй. Максимально быстрый темп достигается в чисто оркестровом кульминационном разделе, который наступает сразу после монолога, идущего от имени Анны Франк (ц. 20). Затем, на гребне кульминации, возвращается рефрен (ц. 21), и медленный темп вместе с исходной тональностью незыблемо утверждаются до конца части. В целом схема рондо выглядит следующим образом: рефрен, *Adagio b-moll*, — 1-й эпизод («Дрейфус») *D-dur*, — 2-й эпизод («мальчик в Белостоке»), *Più mosso g-moll*, — рефрен, *Adagio b-moll*, и короткий переход на материале 2-го эпизода, — 3-й эпизод («Анна Франк»), *Allegretto E-dur*, и оркестровая генеральная кульминация *doppio movimento*, — рефрен, *Adagio b-moll*, медленно переходящий в коду.

В тематическом наполнении этой схемы активно участвуют хорошо знакомые нам мотивы из прежних произведений Шостаковича. Исходное интонационное зерно рефрена, восходящий минорный трихорд, ведет свое происхождение от той идеи, которой открывалась Десятая симфония — пример 5.36 (ср. с примером 5.1). Впрочем, у нее есть и другие предшественницы, в том числе тема Прелюдии *b-moll* (в форме чаконы) из соч. 87. В последнем проведении рефрена (ц. 23) напоминание о прелюдии превращается в почти точную цитату; в ней не упущен и украшавший тему прелюдии выразительный сдвиг в диезную сферу — пример 5.37 (ср. с примером 4.47). Намеченный здесь дуализм *b-moll* и *D-dur*

¹ [Сабина 1976: 371].

Adagio [$\text{♩} = 58$]

Cor. Tr-be

Clar. b.
Fag.
Bassi

Campana *p pesante tenuto*

Campana

Пример 5.36 – Симфония № 13, часть 1

Basso solo

я чув_ствую, как мед_ленно се_де_ю.

Piani

Пример 5.37 – Симфония № 13, часть 1

подтверждает свою значимость в торжественной коде части, после резюме: «Я всем антисемитам как еврей, и потому я настоящий русский!». Композитор удерживается от того, чтобы завершить часть на мажорной ноте.

Второй тематический элемент рефрена, хроматический мотив параллельных квинт (пример 5.36, такты 6–7), оригинален и выразительно оттеняет диатонику басовой линии. В остальном, однако, Шостакович не злоупотребляет оригинальными идеями, предпочитая цитировать уже опробованные им же самим знаки, всякий раз сохраняя за ними привычную семантику. Так, в эпизодах с Дрейфусом и белостокским мальчиком фигурируют отчетливо акцентированный «мотив насилия» — примеры 5.38 (после ц. 4) и 5.39 (после ц. 7) — и «мотив жалобы» — пример 5.40 (после ц. 6). А фраза «бей жидов, спасай Россию!» (пример 5.39, начало) сопровождается «ритмом угрозы».

ГЛАВА 5. «Оттепель»

Basso solo

(ЗОН) - та - ми ты.чут мне в ля - до.

[*tenuto*]

ff

f (*copp.*)

NB

NB

Пример 5.38 – Симфония № 13, часть 1

Solo

ff

„Вей жи - дов! Спа - сай Рос - си - ю!“ - ла - баз - ник из - би -

ff

mf

- ва - ет мать мо - ю.

NB

ff

Пример 5.39 – Симфония № 13, часть 1

Тринадцатая симфония

Basso solo

на - прас - но я ло - гром - щи - ков мо - лю.

NB

cresc.

Пример 5.40 – Симфония № 13, часть 1

Другие прогнозируемые вхождения «мотива насилия» — во втором проведении рефрена, на словах «как подло» (после ц. 11), и в оркестровой кульминации после эпизода с Анной Франк (ц. 20), где использование этого мотива вписывается в набор приемов, обычный для «потусторонних» кульминаций Шостаковича, включая барабанную дробь; примеры 5.41 и 5.42.

Basso solo

- ли. Как под - ло, что и

NB

f

Пример 5.41 – Симфония № 13, часть 1

Legni
Ottoni
Archi

Tamb.
milit.

NB

NB

ff

ff

Пример 5.42 – Симфония № 13, часть 1

Allegretto $\text{♩} = 88$

p *pp*

Basso solo

Мне ка - жет - ся, я - э - то Ан - на Франк,

V-c
C-b

pp

про - зрач - на - я, как ве - точ - ка в ап -

Basso solo

V-c
C-b

pp

Пример 5.43 — Симфония № 13, часть 1

Начало эпизода с Анной Франк (с ц. 13) — трехдольный размер, плавные мелодические линии у низких струнных, тональность «ми», см. пример 5.43 — отсылает к начальному периоду Десятой симфонии.

Несколько ниже (после ц. 16) конфликт добра и зла привычно изображается средствами полиметрии: идиллическая трехдольность подавляется неумолимой двудольной (военно-маршевой) стихией. Усугубленный минор, обороты с уменьшенной квартой — хорошо знакомый нам инвентарь так или иначе идет в дело. При этом — никаких уступок еврейскому колориту (любая «этнография» в данном контексте неизбежно отдавала бы безвкусицей), зато при переходе от «белостокского» эпизода ко второму проведению рефрена (9 тактов до ц. 9) искаженно цитируется песня «Ах вы сени мои сени», порученная мрачным тембрам фаготов, тромбонов и тубы. Тембровую атмосферу «Бабьего Яра» определяет прежде всего сочетание низких мужских голосов с низкой медью, фаготами, литаврами, низкими кларнетами и арфами; в функции лейттембра используются настроенные в тоническую квинту колокола — эхо «набата» из Одиннадцатой симфонии.

Атмосфера величественного и сурового ритуала дополнительно сгущается при третьем проведении рефрена (после кульминации, со слов «Над Бабьим Яром шелест диких трав», ц. 22) благодаря появлению нового тематического элемента — повторяющихся траурно-маршевых пунктирных фигур. Незамысловатые, но эффективные гармонии (изображая силы зла, Шостакович не пренебрегает и «сонористическими» секундами и септимами в басовом регистре — см. ц. 3, 5, 12, 16) и длительное пребывание в тональностях (внутри большинства разделов формы тональных отклонений нет) придают изложению лапидарность, весомость, рельефность. В музыку «Бабьего Яра» вложено ровно столько рутины, сколько нужно для достижения непосредственного ораторского эффекта. Неудивительно, что она произвела такое неизгладимое впечатление на своих первых слушателей. Критиковать ее за такие недостатки, как простоватость рондообразной конструкции и некоторая (под стать стихам) аморфность вокальной партии, бессмысленно; то, что на фоне более художественных концепций Шостаковича кажется недостатком, в контексте шестьдесят второго года — когда «заботы о тонкости и красоте стиля были не только необязательны, но и излишни», — явилось оптимальным решением.

Вторая и третья части симфонии, «Юмор» и «В магазине», написаны на тексты, которые даже по меркам Евтушенко отличаются чрезвычайно низким качеством¹. Тем самым отчасти обесценивается и их музыка, которая, впрочем, содержит живые, колоритные штрихи. В «Юморе» использован набор характерных для Шостаковича «бурлескных» приемов. Здесь, как и во многих быстрых скерцозно-интермедийных частях прежних циклов Шостаковича, преобладают темы с квартовым зачином и нарочито механическим аккомпанементом (одна из них, впервые появляющаяся в середине части [ц. 51], представляет собой прямую цитату романса «Макферсон перед казнью» из соч. 62). Стихия механической повторяемости, воплощающая «принцип удовольствия», в кульминациях пронизывает всю оркестровую вертикаль, что придает музыке хорошо знакомый оттенок «пустосмешества». Усилению гротескного элемента служит и тенденция к сочетанию

¹ Впрочем, Шостакович относился к «В магазине» с восторгом. См. его письмо Гликману от 14 июля 1962 года [Шостакович — Гликман 1993: 179].

Allegretto $\text{♩} = 100$

Пример 5.44 – Симфония № 13, часть 2

бело- и черноклавишной сфер в пределах сжатого пространства. Показательны первые же такты «Юмора», устанавливающие ладовую атмосферу, которая сохранится до конца части, – пример 5.44. Заметим, что повторяющиеся пары одинаковых аккордов *ff* ассоциируются с «мотивом насилия»: с первых же тактов, возможно даже вопреки осознанным намерениям автора, юмор оборачивается своей зловещей, мрачной стороной.

По форме часть довольно сложна; составляющие ее эпизоды (в одних преобладает трех-, в других – четырехдольный, в третьих – переменный размер) складываются в свободную разновидность рондо. К числу семантически значимых моментов принадлежит реминисценция «Бабьего Яра» после слов «Его голова отрубленная торчала на пике стрельца» (перед ц. 47) – пример 5.45, ср. с примером 5.36;

Пример 5.45 – Симфония № 13, часть 2

Тринадцатая симфония

The image shows a musical score for Example 5.46. It consists of two staves. The top staff is for the Bass solo, marked with *mf espr.* and containing the vocal line with the lyrics: "Всеи ви - дом по - кор - ность вы -". The bottom staff is for the Tuba, marked with *p*, and contains a rhythmic accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Пример 5.46 – Симфония № 13, часть 2

The image shows a musical score for Example 5.47. It consists of a single staff for the V-c (con C-b) instrument, marked with *Adagio* and a tempo marking of $\text{♩} = 66$. The score shows a rhythmic pattern with a *p* dynamic marking. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Пример 5.47 – Симфония № 13, часть 3

«взвизгивания» высоких деревянных духовых здесь же явно отсылают к «Тилу Уленшпигелю» Рихарда Штрауса.

Другой яркий и также многозначительный момент — предвосхищение части «В магазине» на словах «Всеи видом покорность выказывал...» в ц. 56, пример 5.46.

У начальной темы «В магазине» — пример 5.47 — есть и более отдаленный первоисточник в опере «Леди Макбет Мценского уезда» (ср. примеры 2.15а–е и пояснения к ним). Возможно, реминисценция мотива, характеризующего любимую героиню Шостаковича, имеет здесь некий глубинный и многозначный смысл: ведь часть «В магазине» задумана как прославление женщины Советской России, вынужденной ежедневно тратить огромные силы на преодоление всевозможных, порой почти невыносимых житейских трудностей.

На протяжении части существенную роль играет обращение этого мотива — см. начальные такты примера 5.48, где показано нарастание перед кульминацией близ точки золотого сечения (с ц. 87). С этой конфигурацией нам предстоит встретиться и в Четырнадцатой симфонии, где она будет играть в высшей степени символическую роль. На гребне кульминации возникает «мотив жалобы» (см. конец примера 5.48) — ход, давно уже ставший для Шостаковича стандартным.

Ближе к концу части, после ц. 90, появляется штрих необычайной выразительности: полнозвучный плагальный каданс в C-dur, в данном контексте подобный Аминю¹ — пример 5.49. Это единственное место во всей симфонии, где хор поет *divisi*.

Вырвавшись на новый уровень художественности, музыка удерживается на нем еще некоторое время. Как уже упоминалось, следующая часть симфонии, «Страхи», написана на стихи, сочиненные Евтушенко специально «по просьбе Шостаковича на тему, им предложенную»². Тема эта — необходимость преодоления мерзостей сталинизма. Как лицо, непосредственно причастное к появлению стихотворения на свет, Шостакович может — пусть в самом отдаленном и приблизительном смысле — считаться его соавтором. Во всяком случае трудно сомневаться в том, что волновавшая Шостаковича тема воплощена в стихах Евтушенко в достаточно полном согласии с мыслями и представлениями композитора. Хотя бы поэтому стоит привести «Страхи» целиком:

Умирают в России страхи,
словно призраки прежних лет,
лишь на паперти, как старухи,
кое-где еще просят на хлеб.

Я их помню в власти и силе
при дворе торжествующей лжи.
Страхи всюду, как тени, скользили,
проникали во все этажи.

Потихоньку людей приручали
и на всё налагали печать:
где молчать бы — кричать приручали,
и молчать — где бы надо кричать.

Это стало сегодня далеким.
Даже странно и вспомнить теперь
тайный страх перед чьим-то доносом,
тайный страх перед стуком в дверь.

¹ [Мейер 1998: 382].

² Судя по письму Гликману от 9 июля 1962 года, «Страхи» были одним из пяти стихотворений Евтушенко, написанных специально по просьбе Шостаковича на выбор для Тринадцатой симфонии [Шостакович — Гликман 1993: 178].

Ну, а страх говорить с иностранцем?
С иностранцем-то что, а с женой?
Ну, а страх безотчетный остаться
После маршей вдвоем с тишиной?

Не боялись мы строить в метели,
Уходить под снарядами в бой,
Но боялись порою смертельно
разговаривать сами с собой.

Нас не сбили и не растлили,
и недаром сейчас во врагах
победившая страхи Россия
еще больший внушает страх.

Страхи новые вижу, светлея:
страх неискренним быть со страной,
страх неправдой унизить идеи,
что являются правдой самой;

страх фанфарить до одуренья,
страх чужие слова повторять,
страх унизить друзей недоверьем
и чрезмерно себе доверять.

И когда я пишу эти строки
и порою невольно спешу,
то пишу их в единственном страхе,
что не в полную силу пишу.

Об идейном смысле этих стихов мы поговорим чуть ниже. Пока же обратим внимание на самую, пожалуй, многозначительную особенность музыки Шостаковича к ним: «Страхи» открываются атональным рядом, сконструированным почти по всем правилам шёнберговской додекафонии — пример 5.50. «Почти» — только потому, что тонов в этом ряде не двенадцать, а одиннадцать: десять в мелодии и один, комплементарный, в басу. Придирчивый взгляд заметит единственное нарушение принципа неповторяемости тонов: проходящее D в седьмом такте. Во всех остальных отношениях тема на редкость стильна. В ней нет эстетически компромиссных регулярностей, намекающих

The image shows a musical score for five instruments: Tuba, Timp., Cassa, Tam-tam, and V-c. The Tuba part is marked 'Largo' and 'sola' with a dynamic of 'pp'. The Timp. part has a dynamic of 'pp'. The Cassa part has a dynamic of 'pp < mp >'. The Tam-tam part has a dynamic of 'p'. The V-c and C-b parts are marked with 'p'.

Пример 5.50 – Симфония № 13, часть 4

на тот или иной известный жанр или на традиционные прототипы сонатно-симфонического тематизма, а ее тембровый наряд – протяженное соло тубы на педали низких струнных (оставшейся в виде следа от «В магазине») и ударных, – по-видимому вообще беспрецедентен для симфонической музыки. Приступая к музыкальному изображению идеи страха, Шостакович более чем выразительно напомнил о необходимости преодолеть самый главный из всех страхов советского композитора: страх перед атональностью и, шире, перед новыми реалиями большого мира музыки, все настойчивее заявлявшими о себе по эту сторону железного занавеса. Включив в свою симфонию атональную тему, он совершил в своем роде яркий, демонстративный жест.

Демонстративность этого жеста должна была особенно отчетливо высветиться на фоне непрекращающихся выступлений «Советской музыки» против всего нового и необычного, идущего с Запада, и грубых выволочек, устраиваемых молодому Андрею Волконскому, – первому советскому композитору, осмелившемуся обнародовать свои додекафонные опыты¹. В своих высказываниях о новых тенденциях в мировой музыке «оттепельный» Шостакович и сам был, что называется, не без греха: в 1959 году, после посещения фестиваля

¹ См. [Аноним 1961: 89], [Аноним 1963: 7]. Характерно, что оба материала (в первом из них досталось и Марии Юдиной, героически включившей музыку Волконского в свою программу) вышли без подписи.

«Варшавская осень», он дал «Советской музыке» интервью, в котором вполне по-хренниковски раскритиковал программную политику фестиваля, новейшую музыку и Шёнберга с его системой: «У посетителей концертов фестиваля может создаться впечатление, что в мире только и создается додекафонная музыка. <...> Выразительные возможности додекафонной музыки крайне невелики. В лучшем случае она способна выражать лишь состояние подавленности, страсти или смертельного ужаса, т. е. настроения, противные психике нормального человека, и тем более — человека нового, социалистического общества. <...> Додекафония не имеет не только будущего, но даже и настоящего. Это только “мода”, которая уже проходит»¹. Очень скоро в музыке Шостаковича возобладают именно те состояния, которые он считал «противными психике человека нового, социалистического общества», и элементы додекафонии придутся ему как нельзя более кстати.

Неповторимая экспрессия начальных тактов распространяет свое воздействие на добрую половину части, соответствующую первым пяти строфам стихотворения Евтушенко. Музыка этой половины, пользуясь словами Марии Юдиной, возносит стихи Евтушенко — пожалуй, самые удачные (или, как мог бы сказать Лев Толстой, наименее неудачные) из всех, использованных в симфонии, — поистине «на громадную высоту». Развертывание начального импульса происходит свободно, не сковываясь предустановленными формальными схемами. Квази-додекафонная тема вскоре исчезает из оркестровой ткани, уступая место другим, тонально более определенным конфигурациям, которые сменяют друг друга с причудливой непредсказуемостью. Густая атмосфера страха воссоздается, можно сказать, почти импрессионистским методом, побуждая вспомнить одну из любимых идей Дебюсси: «Я приду к музыке, действительно освобожденной от мотивов или же образованной из одного непрерывного мотива, который никогда не возвращается в первоначальной форме»². Музыка, к которой пришел здесь Шостакович, характеризуется непрерывно обновляющейся тканью и обилием выразительных деталей; указы-

¹ [Шостакович 1959: 7], цит. по [Мейер 1998: 356–357]. Здесь же приводятся выдержки из интервью, данного Шостаковичем польскому музыкальному журналу в дни фестиваля и выдержанного в совершенно ином тоне — лояльном и доброжелательном.

² Цит. по [Денисов 1986: 99].

Тринадцатая симфония

Example 5.51 shows a musical score for Symphony No. 13, Part 4. The top staff is for Basso solo, featuring a fermata and a dynamic marking of *f*. The lower staves include Cor. I, Archi, Cl., and Fag., with a dynamic marking of *[f aspr.]* and a *tenuto* marking.

Пример 5.51 – Симфония № 13, часть 4

Example 5.52 shows a musical score for Symphony No. 13, Part 4. The top staff is for Basso solo, featuring the lyrics "на до крв чать." and a dynamic marking of *legato*. The lower staves include Archi and Tr-be c. s., with a dynamic marking of *legato*.

Пример 5.52 – Симфония № 13, часть 4

вать на них нет смысла — для этого пришлось бы переписывать всю партитуру. Отметим, впрочем, «мотивы жалобы» у валторны после слов «при дворе торжествующей лжи» (ц. 99) и у труб после слов «и молчать — где бы надо кричать» (ц. 103): примеры 5.51 и 5.52. Второй из этих моментов — напоминание о зловещем «комплексе Дворцовой площади» из Одиннадцатой симфонии и более отдаленная реминисценция одной из ключевых идей амбивалентной коды финала Пятой симфонии.

Но стоит Евтушенко (со слов «Не боялись мы строить в метели»), а вслед за ним и Шостаковичу перейти от «негатива» к «позитиву», как качество музыкального материала роковым образом падает. Эпизод, соответствующий шестой и седьмой строкам стихотворения (*Sostenuto* после ц. 110), решен в форме примитивнейшего

марша в духе песни «Смело, товарищи, в ногу» (в части «Юмор» уже фигурировала ее реминисценция после слов «шагал он частушкой-простушкой // с винтовкой на Зимний дворец», ц. 65). Сдвиг в *Cis-dur* на словах «Страхи новые вижу, светлея» (*Allegro*, 5-й такт после ц. 112) выполнен, под стать самим этим словам, с удручающей банальностью, а в кульминационной зоне между ц. 114 и 115 оркестр, если воспользоваться изящным выражением поэта, «фанфарит до одуренья». После всего этого напоминание о теме «В магазине» под конец части воспринимается лишь как пустая формальность.

Удивительно ли, что «модуляция» от реальных страхов человека под гнетом деспотического государства к выдуманному «страхам» верноподданного советского патриота оборачивается для музыки Шостаковича утратой эстетических достоинств? Мог ли Шостакович до конца всерьез относиться к содержимому второй половины стихотворения Евтушенко, к уверению, что «нас не сбили и не растлили», к выражению преданности идеям, «что являются правдой самой»? Мог ли он не ощущать всей гнусности строк: «и недаром сейчас во врагах // победившая страхи Россия // еще больший внушает страх»¹? Ясно, что Шостакович, с его уникальным опытом возвышений и падений, не имел особых оснований разделять «оттепельный» энтузиазм поэта; его музыка к «Страхам» свидетельствует об этом так красноречиво, как только возможно. Подобно лакмусовой бумажке, «Страхи» обнаруживают истинное качество так называемого инакомыслия Шостаковича. Его формула проста, груба и, увы, слишком стандартна для советской действительности: активная ненависть к сталинизму плюс отсутствие восторга по поводу того, что пришло ему на смену, плюс тот характерный компонент советского менталитета,

¹ Ср. лаконичный «неофициальный» отзыв Шостаковича об этом стихотворении Евтушенко: «<...> В нем есть первая половина, которая меня почти полностью устраивает. Есть много хорошего и во второй половине» [Шостакович — Гликман 1993: 178] (письмо от 9 июля 1962 года). Спустя три с лишним десятилетия, когда конъюнктура изменилась на противоположную, с критикой собственных стихов выступил сам поэт: «Две плохие строфы, до сих пор мучающие меня, попали в руки Шостаковича, да так и остались в его гениальной музыке» [Евтушенко 1998: 438], цит. по пояснительному тексту М. А. Якубова к публикации факсимиле партитуры Тринадцатой симфонии, М.: DSCH, 2006. С. 9. К публикации партитуры в Новом собрании сочинений Шостаковича (М.: DSCH) Евтушенко подготовил новые версии «неудачных» строк.

который можно выразить поговоркой «с волками жить — по-волчьи выть». Той меры «инакости», которая содержится в подобном образе мышления, было достаточно, чтобы произвести фурор в уже хорошо подготовленном общественном сознании начала шестидесятых; вместе с тем она оказалась вполне совместима с аранжировками хоров Давиденко (мы уже обсуждали их выше), симфонической поэмой «Октябрь» (к пятидесятилетию революции, 1967), хоровым циклом «Верность» (к столетию со дня рождения Ленина), «Маршем советской милиции»¹ и другими проявлениями советского конформизма, о которых лучше не вспоминать.

Как уже было сказано, финал Тринадцатой симфонии, «Карьера», во многих отношениях родствен финалу Восьмой. Оба финала открываются внезапной модуляцией в просветленный мажор и аналогичны по форме (рондо-соната с фугато перед генеральной кульминацией и с постепенным успокоением в коде), драматургической функции (в обоих случаях финал знаменует собой преодоление конфликтов, перевод симфонического повествования в относительно спокойный, умиротворенный план), господствующему размеру (3/4). Правда, если C-dur последних тактов Восьмой симфонии не был замутнен абсолютно ничем, то в последних тактах Тринадцатой на тянущееся трезвучие B-dur накладывается октава as^2-as^3 у челесты в унисон с флажолетом арфы: отдаленное эхо «вопроса, оставшегося без ответа» из финала Четвертой симфонии. В отличие от остальных частей Тринадцатой симфонии, в финале зерна, так сказать, отделены от плевел: проведения пластичного и обаятельного по тематизму рефрена (все они инструментованы по-разному и всякий раз — на удивление деликатно), центральное фугато и кода поручены только оркестру, тогда как на долю солиста и хора остаются преимущественно стандартно-бурлескные эпизоды и фрагменты без ярко выраженного тематического профиля. В результате качественный музыкальный материал распределяется по тексту рондо относительно равномерно и почти не заглушается раздражающе плохими стихами.

¹ Судя по письму Гликману от 28 декабря 1955 года, было время, когда сама мысль о создании подобного опуса казалась Шостаковичу неприемлемой. В этом письме Шостакович выражает свою солидарность с суждением Чехова, которое в его вольном пересказе звучит так: «Писатель никогда не должен быть помощником полиции и жандармерии» [Шостакович — Гликман: 117].

* * *

Исследователи и комментаторы любят делить симфонии Шостаковича на группы. Среди более или менее устоявшихся, признанных группировок — Вторая и Третья («праздничные»), Четвертая, Пятая, Шестая (симфонии о Тридцатых), Пятая, Восьмая, Десятая (непрограммные, трагически-философские), Седьмая, Восьмая, факкультативно также Девятая («военные»). Мне кажется, что симфонии Шостаковича «оттепельного» времени — Одиннадцатая, Двенадцатая и Тринадцатая — также довольно естественно складываются в своего рода трилогию. Это симфонии-жесты. Все они написаны без особой заботы «о тонкости и красоте стиля», о богатстве языка и новизне приемов (возможные исключения — «Дворцовая площадь» и начало «Страхов»), зато с отчетливо выраженной заботой о том, чтобы обозначить свою общественную позицию. Достоинства каждой из них в значительной степени определяются привлекательностью той идеологической установки, которую она воплощает.