

Министерство культуры Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
«Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова»

На правах рукописи

СЕРОВ Юрий Эдуардович

**АВТОР И ЕГО ВРЕМЯ В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОМ
ТВОРЧЕСТВЕ Д. Д. ШОСТАКОВИЧА**

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
доктор искусствоведения, профессор
ЦУКЕР А. М.

Ростов-на-Дону – 2020

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО Д. Д. ШОСТАКОВИЧА КАК КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ ФЕНОМЕН	
1.1. О времени и о себе	11
1.2. Литературные тексты и поэтические источники	23
1.3. Камерно-вокальный театр	28
1.4. Д. Шостакович — пианист в камерно-вокальной музыке	32
ГЛАВА 2. В НАЧАЛЕ ПУТИ	
2.1. 1920–1930-е годы: искания и прозрения	38
2.2. Композитор в драматическом театре	44
2.3. Первые вокальные циклы	52
2.4. Биографичность ранней вокальной музыки	72
ГЛАВА 3. ВОЕННЫЙ И ПОСЛЕВОЕННЫЙ ПЕРИОДЫ	
3.1. Вместе со временем и против времени	81
3.3. Композитор и война	91
3.4. Потаенная музыка	106
3.5. Д. Шостакович и Е. Долматовский	118
3.6. Возвращение к классической поэзии	128
3.7. Личность и социум в вокальной музыке 1940–1950-х годов	137
ГЛАВА 4. ПОСЛЕДНИЕ ДЕСЯТИЛЕТИЯ	
4.1. Камерно-вокальное творчество 1960–1970-х годов	145
4.2. Сатира и публицистика	151
4.3. Лирика А. Блока в прочтении Д. Шостаковича	171
4.4. Исповедь последних вокальных циклов	182
4.5. Композитор и время в позднем вокальном творчестве	298
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	206
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	212
ПРИЛОЖЕНИЕ. НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ	232

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования. Несмотря на существование обширной, разнообразной и глубокой научной литературы, посвященной жизни и творчеству Дмитрия Дмитриевича Шостаковича, приходится с некоторым сожалением констатировать, что камерно-вокальная музыка мастера исследована еще недостаточно полно и многогранно, а некоторые из вокальных циклов и вовсе находятся в стороне от магистральных путей осмысления наследия нашего выдающегося соотечественника. Основная проблема познания вокального творчества композитора, таким образом, состоит в том, что изучено оно неравномерно — выбор всегда делался в пользу нескольких основополагающих произведений, преимущественно зрелого периода, о которых написано и сказано достаточно много. В то же время, ранние сочинения Д. Шостаковича, как и некоторые вокальные циклы 1950-х годов, не привлекли должного внимания исследователей музыки. Это касается и чисто музыкаловедческого анализа, и выявления нравственно-этических, художественных, философских, технологических задач, которые автор перед собой ставил, и влияния биографического фактора и социально-культурных обстоятельств на процесс создания камерно-вокальных сочинений.

При более тщательном рассмотрении циклопического по своим размерам вокального наследия композитора оказывается, что обойденные вниманием музыкальных исследователей произведения занимают самое важное место в иерархии вокального каталога мастера, а малоизученные (и малоисполняемые) вокальные циклы обладают несомненными художественными достоинствами и при этом помогают раскрыть ранее неизвестные детали личной жизни, уточнить грани глубокого внутреннего мира автора. Мы видим, что вся без исключения вокальная лирика Д. Шостаковича тесно спаяна с фактами его биографии, с событиями в истории страны, с катаклизмами эпохи.

Все это и определяет актуальность темы диссертации, в которой предпринимается попытка рассмотреть камерно-вокальные сочинения композитора, а также основную массу его вокальной музыки к драматическим спектаклям и кинофильмам через дневниковость, биографичность, через отражение фактов личной жизни

сквозь призму событий, окружающих автора. Такой ракурс способствует постижению общей логики творческой биографии Д. Шостаковича, вносит серьезный вклад в дело изучения его композиторского наследия.

Степень изученности темы исследования. Работа над диссертацией обусловила необходимость изучения научной литературы. Прежде всего, стоит отметить титанический труд С. Хентовой [157-158]. Ее двухтомная монография (к сожалению, сильно отягощенная идеологическими гирями) всегда останется основой любого исследования о Д. Шостаковиче, серьезно затрагивающего биографию мастера. Уже в постсоветское время автор дополнила свою масштабную «шостаковичиану» несколькими небольшими изданиями, позволяющими по-новому взглянуть на личную жизнь композитора [153-155]. Полезна фундаментальная монография поляка К. Мейера [103]. Написанная вне жестких цензурных рамок, она проливает свет на некоторые ранее не замеченные детали творчества Д. Шостаковича. Работа Л. Данилевича вызывает уважение как первая серьезная книга о композиторе, сочетающая в себе вопросы его жизни и творчества, в ней содержится немало метких замечаний современника, много лично общавшегося с автором «Ленинградской» симфонии [43].

Из работ советского периода впечатляют глубокие исследования Г. Орлова [110-113], А. Должанского [58-60], М. Сабининой [128-132], В. Дельсона [47], Л. Мазеля [98-99], В. Бобровского [23-26], М. Друскина [66]. Сборник статей, заметок, воспоминаний и высказываний «Д. Шостакович о времени и о себе» [69], выпущенный в 1980 году в качестве альтернативы опубликованному за железным занавесом «Свидетельству» С. Волкова [38], также таит в себе немало любопытного. Несмотря на общий официальный тон этой книги, в ней есть и очень живые, актуальные для нас сегодня мысли Д. Шостаковича. Заслуживает пристального внимания сборник статей о композиторе 1976 года (первое серьезное издание, появившееся после его смерти) под редакцией Г. Шнеерсона [184], в котором собраны интересные воспоминания и исследования современников Дмитрия Дмитриевича.

Важные дополнительные материалы в изучении художественного наследия нашего великого соотечественника принесли с собой 1990-е годы и первое десятилетие нового века. Публикация писем Д. Шостаковича к И. Соллертинскому [174], И. Гликману [40], Б. Тищенко [115], многим другим, появление работ Э. Уилсон [148] и О. Дворниченко [44] с интервью и воспоминаниями родных, друзей, коллег-музыкантов композитора предельно раздвинули рамки наших знаний о нем. В эти же годы был опубликован массив архивных документов — отчетов, служебных и докладных записок, стенограмм, автографов, различных дневников. Таковы сборники, вышедшие в 2000 году: «Шостакович: между мгновением и вечностью» [186] и «Дмитрий Шостакович в письмах и документах» [51]. Два серьезных издания выпущены к 90-летию и к 100-летнему юбилею композитора. Оба содержат десятки чрезвычайно полезных и содержательных статей о самых разных аспектах жизни и творчества: «Д. Д. Шостакович. К 90-летию со дня рождения» [46] и «Шостаковичу посвящается» [188].

Хотелось бы выделить яркие и информативные статьи нового времени, позволяющие внести ясность во многие вопросы изучения монументального наследия Д. Шостаковича: Е. Долинской [61], Л. Ковнацкой [85-86, 201], Г. Копыловой [88], В. Ниловой [108], М. Якубова [192-193], И. Барсовой [14], А. Климовицкого [83], Ю. Холопова [160-161], Е. Хаздана [152], В. Задерацкого [75], Т. Бершадской [19], О. Дигонской [49], Р. Тарускина [143], С. Слонимского [46], А. Цукера [166-168, 208]. Интересны и поучительны работы Л. Акопяна [1], М. Арановского [6-10], Л. Лебединского [93], воспоминания и дневниковые записи М. Ардова [45], Л. Атовмьяна [13], М. Вайнберга [196], С. Волкова [197], Е. Мравинского [203], К. Мейера [103], Е. Нестеренко [107], Э. Денисова [48, 106], Г. Свиридова [135], В. Салманова [133], А. Шнитке [171], В. Суслина [142], Б. Тищенко [205], Р. Щедрина [219]. Несомненным кладом свежих интересных знаний о Д. Шостаковиче явились четыре выпуска сборника «Дмитрий Шостакович: исследования и материалы», опубликованные архивом композитора — издательством DSCH [52-55].

Чрезвычайно важной для исследования камерно-вокального наследия Д. Шостаковича стала литература по проблемам вокального цикла, театрализации вокальной музыки, взаимодействия поэтического и музыкального текстов. Таковы монографии, книги и статьи В. Васиной-Гроссман [33-36], Е. Ручьевской [103-106], Б. Каца [81-82], А. Крыловой [90], Т. Курышевой [91], И. Степановой [141], А. Сохора [139-140], В. Конен [87], В. Вальковой [30-31], Н. Бекетовой [17], Е. Дурандиной [67-68], Н. Енукидзе [71-72], С. Яковенко [191]. Необходимо добавить, что проблемам камерно-вокальной музыки Д. Шостаковича посвящены несколько диссертационных исследований, в этом ряду работы М. Ярешко «Проблемы интерпретации камерно-вокального творчества Д. Д. Шостаковича» [195], И. Брежневой «Камерно-вокальное творчество Д. Д. Шостаковича» [27], А. Кремер «Вокальные циклы Д. Шостаковича как семиосфера поэтического и музыкального текстов» [89], Н. Лазаревой «Художник и время. Вопросы семантики в музыкальной поэтике Д. Шостаковича» [92].

В нотной части исследования автор опирался на первое полное собрание сочинений композитора в 42 томах, которое выпускалось с 1982 по 1987 год издательством «Музыка» [176-182].

Объект исследования: камерно-вокальное творчество Д. Шостаковича.

Предмет исследования: отражение в камерно-вокальной музыке Д. Шостаковича личности автора и реалий его времени, претворенных сквозь призму композиторского восприятия.

Целью исследования является раскрытие глубинно-личностных мотивов создания камерно-вокальных циклов Д. Шостаковича и выражения в них на разных этапах творчества коллизий и обстоятельств его отношений с окружающим миром.

Для реализации поставленной цели необходимо решить следующие **задачи**:

- исследовать влияние биографического фактора и социально-культурных обстоятельств на процесс создания вокальных сочинений Д. Шостаковича;
- проанализировать камерно-вокальные циклы мастера как единую и самостоятельную линию его творчества, отражающую этапы его художественной эволюции;

- охарактеризовать разнообразные принципы взаимодействия музыки и поэтического слова в камерно-вокальных произведениях композитора, оценить влияние личностных мотивов на выбор поэтических текстов, на исповедально-биографическую их интерпретацию;
- раскрыть природу театральности композиторского мышления Д. Шостаковича, показать причины, приведшие к рождению его «камерно-вокального театра»;
- проследить воздействие феномена Шостаковича-пианиста на стилистические особенности его вокальных циклов.

Методы исследования. Достижение цели работы и решение основных научных задач стало возможным благодаря использованию различных методов познания. Для глубинного осмысления сочинений Д. Шостаковича, классификации его вокального наследия возникла необходимость в привлечении описательного, сравнительно-аналитического, структурно-функционального методов, а также жанрового подхода, позволившего обобщить сочинения по их характерным признакам. Использованы, также, системный метод, позволяющий представить феномен камерно-вокальной музыки Шостаковича как единую развивающуюся линию его творчества; культурологический метод, посредством которого изучаемое явление искусства рассматривается в динамике историко-культурного процесса. Выявлению характерных особенностей конкретного литературного текста романсов способствовало привлечение литературно-текстологического метода. Широкий охват событий культурной и социально-политической жизни указанного периода закономерно предопределил опору на фундаментальные положения общеоисторической методологии научного исследования, в частности, — социокультурного, историко-хронологического подхода. Необходимость постижения механизмов, формирующих личность и судьбу Д. Шостаковича, обусловили привлечение биографического метода познания.

Материалом исследования стало все камерно-вокальное творчество композитора, а также песенно-романсовые номера из его музыки к драматическим спектаклям. Биографическая направленность работы обусловила обращение к письмам,

статьям и интервью Д. Шостаковича, свидетельствам современников, воспоминаниям первых исполнителей его произведений.

Научная новизна работы состоит в том, что в ней вокальные циклы Д. Шостаковича впервые исследованы сквозь призму событий его личной жизни, детально проанализировано влияние биографического фактора и социально-культурных обстоятельств на процесс создания исследуемых сочинений. Также впервые камерно-вокальная музыка Д. Шостаковича осмыслена как единая, самодостаточная и самостоятельная линия его творчества. Автором данного исследования приведены убедительные доказательства новаторской сущности и художественной значимости всех, без исключения, камерно-вокальных циклов композитора, включая самые ранние, до этого не становившиеся предметом обстоятельного анализа. Новым является и осмысление незаурядного литературного таланта мастера и его влияния на всю сферу его вокальной музыки.

Положения, выносимые на защиту:

- грандиозное по масштабу, чрезвычайно разнообразное по стилистическим приемам, глубоко содержательное камерно-вокальное наследие Д. Шостаковича представляет собой единую, развивающуюся во времени линию его творчества;
- камерно-вокальные сочинения композитора, испытавшие влияние биографического фактора и социально-культурных обстоятельств в процессе их создания, стали музыкальными дневниками Д. Шостаковича;
- соотношение музыки и поэтического слова в камерно-вокальных произведениях композитора — яркое отражение личности Д. Шостаковича, его склонности к литературному творчеству, его устной и письменной речи, его взглядов на жизнь, его общественной и политической позиции;
- в камерно-вокальном наследии мастера сказалось серьезное влияние музыкального театра, произошла, своего рода, сублимация неосуществленных оперных замыслов, позволяющая говорить об особом художественном явлении — «камерно-вокальном театре Д. Шостаковича»;

- в камерно-вокальных циклах композитора ярко проявил себя феномен Шостаковича-пианиста, обусловивший важные стилевые и драматургические особенности его сочинений.

Теоретическая значимость диссертации заключается во введении в научный оборот новых материалов, касающихся русского музыкального искусства XX века, в развитие которого выдающийся вклад внесла творческая деятельность Д. Шостаковича. Личностно-биографический ракурс работы, осмысление особого направления вокальной музыки — «камерно-вокального театра», анализ глубоко индивидуальных, новаторских принципов, связанных с соотношением музыки и поэтического текста, позволяют расширить исследовательское поле в изучении отечественной вокальной музыки прошедшего и нынешнего столетия.

Практическое значение данной работы состоит в том, что полученные в ней результаты могут стать составной частью учебных курсов «История исполнительского искусства», «Музыкальная литература», «История музыки» и других, их можно применять в учебном процессе средних профессиональных и высших учебных музыкальных заведений в дисциплинах, связанных с историей русской и отечественной музыки советского периода. Результаты исследования могут стать полезной частью курсов концертмейстерского мастерства студентов-пианистов и камерного пения студентов-вокалистов. Значительный интерес материалы диссертации представляют для концертных исполнителей, обратившихся к музыке Д. Шостаковича, — как вокалистов, так и пианистов-ансамблистов.

Апробация результатов исследования. Диссертация подготовлена на кафедре истории музыки ФГБОУ ВО «Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова», обсуждена на заседании кафедры и рекомендована к защите. Результаты исследования прошли апробацию в течение двадцати лет занятий со студентами на кафедре концертмейстерского мастерства Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, лекций автора диссертации в Университете Сан-Пауло (Бразилия), в Казанской государственной консерватории. Многие положения диссертации изложены в десяти раз-

вернутых статьях-аннотациях к записям на компакт-дисках камерно-вокальной музыки Д. Шостаковича, среди которых: «Вокальные циклы 1950-х» (DELOS 3304); «Вокальные циклы последних лет» (DELOS 3307); «Ранние вокальные циклы» (DELOS 3309); «Неизвестные вокальные циклы» (DELOS 3313); «Известные вокальные циклы» (DELOS 3317). Главные положения исследования отражены в трех научных статьях, которые опубликованы в рецензируемых журналах, входящих в перечень ВАК при Министерстве науки и высшего образования Российской Федерации, и в двух монографиях.

Структура работы. Исследование состоит из введения, четырех глав, девятнадцати параграфов, заключения, списка использованных источников и нотного приложения. Желание рассмотреть вокальное творчество композитора как отражение его линии жизни обусловило структуру работы — хронологический принцип расположения материала в виде последовательного изложения трех основных этапов его творчества. Первая глава посвящена общим проблемам камерно-вокальной музыки Д. Шостаковича, а три последующие — периодам 1920–1930-х, 1940–1950-х и 1960–1970-х годов.

ГЛАВА 1. КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО Д. Д. ШОСТАКОВИЧА КАК КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ ФЕНОМЕН

1.1. О времени и о себе

Творчество Дмитрия Дмитриевича Шостаковича невозможно отделить от времени, в которое он жил, от политических событий, ему современных. Идеально отлаженная «система» то возносила его на самый пик популярности и всенародной любви, то наносила болезненные удары и унижала, раздавала награды и почетные звания или лишала работы и средств к существованию. Шостакович не был борцом — тяжело переживая удары судьбы, он всегда покорялся ей. «Он сгибался, падал, выпрямлялся, брал реванш и снова сгибался, падал <...> на его хрупкие плечи была возложена тяжелая ноша гениального дарования, ради осуществления которого он был вынужден унижительно лавировать» [128, с. 236]. И он терпеливо вел своеобразный музыкальный дневник эпохи. Пожалуй, в XX веке не было летописца, обладающего столь великим талантом и чутким сердцем. Именно о творчестве Шостаковича Илья Эренбург как-то сказал: «Музыка, не упоминая ни о чем, может сказать все»¹.

Справедливости ради необходимо отметить, что большинству истинных творцов в истории человечества приходилось «сгибаться, падать, выпрямляться, брать реванш и снова сгибаться, и падать». Почти всем — время от времени или постоянно — терпеть материальную нужду. Построение любой карьеры (музыкальная — не исключение) предполагает некоторое «лавирование». Шостаковичу на протяжении более чем 40 лет довелось жить и творить в статусе первого музыканта огромной могучей страны, находившейся в периоде катастрофических социальных катаклизмов. А это уже действительно почти непосильная ноша.

¹ «В ноябре Шостакович прислал мне записку — просил прослушать его Восьмую симфонию. Я вернулся с исполнения потрясенный: вдруг раздался голос древнего хора греческих трагедий. Есть в музыке огромное преимущество: она может, не упоминая ни о чем, сказать все» [189, с. 235].

М. Арановский отмечал, что «Шостакович жил бедами и болями своего времени, аккумулируя в себе, кажется, все его катастрофы. Его музыка — великий плач по человеческой судьбе в этом чудовищном по злодеяниям XX веке» [6, с. 225]. Творчество композитора явилось прямым отражением сложного и трагического исторического процесса, но без трагического восприятия жизни, без трагического мироощущения не было бы того Шостаковича, которого мы знаем и ценим.

Н. Гоголь как-то сказал, со свойственными ему прозорливостью и отточенностью формулировок: «Пушкин есть явление чрезвычайное и, может быть, единственное явление русского духа: это русский человек в его развитии, в каком он, может быть, явится через двести лет. В нем русская природа, русская душа, русский язык, русский характер отразились в такой же чистоте, в такой очищенной красоте, в какой отражается ландшафт на выпуклой поверхности оптического стекла» [41, с. 53]. О Шостаковиче хочется сказать в том же духе, и это не будет преувеличением или игрой слов: Шостакович есть явление чрезвычайное для всего XX века. Гениально одаренный, глубоко интеллектуальный, невероятно работоспособный, рефлектирующий, обладающий подвижной психикой русский человек, попавший в эпоху глобального переустройства мира, в эпоху катаклизмов, войн и тотального вранья, Шостакович не только прожил в эту эпоху всю жизнь, но, развиваясь, меняясь, страдая, любя, ненавидя, создавая многочисленные и объемные художественные произведения, отразил эту эпоху на «выпуклой поверхности оптического стекла» своих сочинений.

Одним из важных, возможно, неожиданных и уж точно достоверных документов и источников для понимания творчества композитора является хронограф его жизни². Изучение последовательности событий, размышления о датах, сопоставление личного и общественного, творческого и политического открывают пытливому исследователю многое в познании художественного и социального феномена мастера. Исключительный случай в истории искусства, подчеркивающий, не

² До сих пор существуют небольшие разногласия по поводу некоторых дат и деталей, но в целом хронограф жизни и творчества Д. Шостаковича выверен и является важным документом эпохи.

вызывающий сомнений факт тесной, неразрывной связи творчества композитора и событий общественной жизни, его окружающей.

Но и время Шостаковича выдалось весьма необычным в мировой истории, уникальным общественным экспериментом, живым и непосредственным участником которого стал Дмитрий Дмитриевич, пройдя с Советской страной путь от зарождения системы, через турбулентное взросление к ее расцвету и далее — к состоянию клинической смерти режима: временем между еще прослушивающимся сердцебиением и скорым неотвратимым биологическим исходом.

В популярном телевизионном фильме А. Золотова 1982 года выдающийся советский дирижер XX столетия Е. Мравинский, много работавший с Шостаковичем и осуществивший большинство премьер его симфоний, в своей лаконичной, ясной, неторопливой и очень точной манере говорит буквально следующее: «Шостакович был и есть истинный летописец своей действительности, жизни, в которой он жил и в которой общался. Я тоже прожил многие годы в этой же самой действительности, и поэтому мне кровно близко все, что им создано, что им отражено в его симфониях, в его музыке вообще» [76]. В этом высказывании Мравинского, возможно, содержится ключ к пониманию творчества Шостаковича. Дмитрий Дмитриевич неотделим от своей эпохи. Погружение в его произведения — погружение в его время.

Замечательный ленинградский композитор В. Салманов превосходно обрисовал поразительный талант Шостаковича находить в окружающей его жизни самое существенное и воплощать в своем творчестве: «Временами казалось, что Дмитрий Дмитриевич выбирает какие-то отдельные куски жизни, рассматривает их вблизи, находит в них самое главное, обобщает философски и своим громадным талантом, и темпераментом художника превращает в музыку, в свои прекрасные сочинения: квартеты, трио, вокальные циклы, симфонические произведения. Эта уникальная способность глубокого обобщения, бескомпромиссность, принципиальность в сочетании с удивительной фантазией, скромной, но глубокой и теплой лирикой, умение объединить различные состояния, различные психологические аспекты взглядов на окружающую жизнь совершенно поразительны» [133, с. 30].

Шостаковича изучали с первых лет его раннего и стремительного композиторского взлета. Он всегда был в центре внимания прессы, музыковедов, политиков и писателей. Первые серьезные аналитические статьи, посвященные его творчеству, появляются уже в 1930-е годы. Со временем литература о нем множилась (как позитивная, ставящая серьезные вопросы, так и с уничижительной критикой), вызывая естественную зависть товарищей по музыкантскому цеху. К концу жизни мастера из музыковедческих откликов на его творчество можно было бы собрать небольшую библиотеку.

В настоящее время все возможные документы о композиторе уже опубликованы, воспоминания тех, кто с ним общался, стали достоянием общественности, монументальные труды — написаны. Новые исследования — это, скорее, работы, посвященные деталям и уточнениям, сопоставлениям и выявлению случайно не услышанной ранее интонации или проскользнувшего среди объемного текста слова — попытка найти нечто, позволяющее внести еще одну скромную лепту в сложившуюся цельную, во всей своей противоречивости, картину мира Дмитрия Шостаковича.

Современные исследования напоминают рассматривание в микроскоп фрагмента древней рукописи, о которой все уже известно: но вдруг новое, более мощное увеличительное стекло позволит разглядеть тайный знак, расшифровать его, написать статью в научный журнал, развернуть затухшую было дискуссию. (Мравинский, продирижировавший десятки раз Пятую симфонию Шостаковича, посвятивший ее изучению сотни репетиций и несколько десятилетий жизни, на склоне лет, сидя за рабочим столом, рассматривал партитуру произведения в лупу, выискивая ускользнувшие смыслы и детали, способные пролить свет на, казалось бы, давно сложившуюся концепцию³.)

Изучение творчества Шостаковича велось слоями, подобно работе археологической экспедиции. Первый — самый объемный — был вскрыт при жизни ком-

³ Об этом эпизоде автору исследования рассказывал отец, дирижер Э. А. Серов, ученик Е. А. Мравинского, много общавшийся с ним.

позитора и в 1980-е годы. Общественное положение Дмитрия Дмитриевича, дискуссионность и размах его творчества позволяли музыковедам выполнять свой профессиональный долг: книги и статьи о композиторе публиковались, диссертации защищались, карьеры двигались. Несвободный от пут идеологии, не всегда и не во всем точный («Лицом к лицу / Лица не увидеть / Большое видится на расстоянье»⁴), этап этот оставил прочный задел, создал основу всем дальнейшим исследованиям. Второй слой «раскопок» пришелся на «перестройку» и 1990-е годы, на первое десятилетие нынешнего века, когда были опубликованы основные мемуары, эпистолярное наследие композитора, появились глубокие аналитические статьи в России и за рубежом. Перед нами предстал большой мастер, всемирно известный и гениально одаренный человек со всеми своими победами и проблемами, слабостями, горестями и радостями.

Третий слой, достаточно тонкий, в котором уже невозможно найти серьезный артефакт, но лишь фрагмент какой-нибудь «косточки», не самой важной для функционирования «вымершего организма», разрабатывается в наше время. В нем есть свои бесспорные, интересные и даже выдающиеся достижения, но они, по большей части, не могут быть интересны широкому кругу читателей. Шостакович ушел в область фундаментальной науки, почти не имеющей практического применения. И лишь все сохраняющаяся потребность человечества находить в его музыке ответы на вечные вопросы бытия позволяет надеяться, что за третьим слоем исследований появятся и другие, на новом витке развития музыкознания и, главное, интереса к творчеству композитора.

И все же, несмотря на всю глубину и разнообразие исследований жизни и творчества Дмитрия Шостаковича, есть одна существенная линия его творчества, не подвергшаяся большому и серьезному анализу музыковедов. В циклопическом массиве доступной нам сегодня литературы о Шостаковиче — монографиях, статьях, диссертациях — нет ни одного серьезного исследования, поставившего за-

⁴ Есенин С. Письмо к женщине. 1924.

дачу обобщить и систематизировать камерно-вокальные произведения композитора во всем их подчас пугающем многообразии, объяснить в контексте социально-культурных и биографических обстоятельств возникновение всех без исключения вокальных сочинений автора. До сих пор камерно-вокальное творчество нашего гениального соотечественника не выделялось в единую и самостоятельную ветвь его художественного наследия, а серьезного осмысления удостоивались лишь некоторые самые существенные, преимущественно поздние работы мастера. Данное исследование направлено на заполнение существующих еще лакун в изучении вокальной музыки Шостаковича, систематизацию наших знаний о ней и уточнение многочисленных деталей, что оказалось возможным благодаря вновь опубликованным материалам.

В настоящее время появилась увлекательная возможность нового взгляда на творчество (и камерно-вокальное, в частности) композитора. Разнообразные табу почти исчезли и больше не отбрасывают идеологическую тень на восприятие произведений и понимание творческого процесса мастера. Написаны свежие материалы и работы о композиторе, доступ к ним упростился, процесс познания может стать и тоньше, и глубже, и масштабнее одновременно. И, несмотря на справедливое замечание Е. Долинской о том, что «к настоящему моменту еще не создана и, видимо, пока не может быть написана главная Книга о Шостаковиче» [61, с. 27], объем новой литературы о композиторе, пристальное внимание ко многим деталям его жизни и творчества, изменение самой модели изучения Шостаковича, сформированной как пропитанной идеологией советской наукой, так и подчас примитивной и чудовищно банальной западной, позволяют с оптимизмом смотреть в будущее. Этот новый и современный пласт музыковедческих текстов рано или поздно приведет к возможности серьезного критического обобщения наших знаний о выдающемся музыканте XX столетия.

Камерно-вокальное творчество Дмитрия Шостаковича представляет собой совершенно особый культурологический феномен, равного которому — по масштабу поставленных вопросов, неисчерпаемой глубине, живой образности, яркой

эмоциональности, тонкости психологических нюансов, мастерскому использованию вокальных и фортепианных возможностей — не было в XX веке. Именно камерно-вокальные произведения композитора, наряду с его грандиозным симфоническим циклом, стали тем самым своеобразным музыкальным дневником Шостаковича, о котором говорилось выше, в наибольшей степени вобрав в себя и коллизии жизненного пути, и внутренние переживания мастера.

Вокальную музыку Шостакович начал сочинять с первых своих серьезных шагов в искусстве. Последние вокальные опусы написаны незадолго перед смертью. Это единственный жанр в необъятном наследии композитора, которому он остался верен с первых и до последних мгновений своей творческой жизни. Все, что приключилось с Шостаковичем-человеком за 50 с лишним лет — нашло отражение в его вокальных циклах. Конечно, камерная вокальная музыка композитора не может соперничать в масштабности с его монументальными симфониями или операми, но так — у всех крупных мастеров-симфонистов. Вопрос в другом: является ли вокальная музыка лабораторией чувств, глубоких личных переживаний, отражением жизни творца во всех ее подчас трагических проявлениях? В отношении вокального творчества Шостаковича ответ будет — да, безусловно.

Глубокий исследователь традиций русского романса В. Васина-Гроссман, говоря о возникновении вокального цикла «Из еврейской народной поэзии», отметила, что «камерно-вокальный жанр из теневого, третьестепенного вдруг стал для Шостаковича значительным и важным» [35, с. 249]. Можно не согласиться с мнением известного музыковеда о том, что вокальное творчество было для композитора третьестепенным, но то, что вокальная музыка со временем стала для Шостаковича столь же значимой композиторской линией, как и его симфонический, и квартетный циклы — бесспорно.

Необходимо сказать и о самом серьезном влиянии камерно-вокальных произведений Шостаковича на творчество целого ряда его молодых современников, на всю эту сферу советской музыки. «Роль Шостаковича в развитии советской вокальной музыки постепенно становится столь же значительной, как роль его в развитии советского симфонизма» [35, с. 280], писала Васина-Гроссман в заключении своей

статьи о вокальных произведениях мастера. И это при том, что исследование вышло в 1968 году, и в него не попали самые поздние грандиозные вокальные циклы Дмитрия Дмитриевича.

О «дневниковости», скрытой или явной, вокального творчества композитора можно говорить, начиная уже с его ранних произведений, сочинявшихся еще в 1920-е — в начале 1930-х годов «Шести романсах на слова японских поэтов», и вплоть до последнего опуса — созданных за несколько месяцев до смерти «Четырех стихотворений капитана Лебядкина». Вот один характерный пример: в начале 1937 года Шостакович завершает работу над циклом из четырех романсов для голоса и фортепиано на стихи А. Пушкина. Поводом послужило событие, торжественно отмечавшееся всей многонациональной страной — 100-летие со дня смерти поэта⁵. Юбилей смерти был выбран неслучайно — «Погиб поэт! — невольник чести»⁶. Погиб от рук кровавого царского режима: праздник становился двойным — одновременно поминали и славили поэта и поносили самодержавие.

Советские композиторы «в едином порыве» принялись создавать произведения на слова гения русской литературы, сочинять оперы и балеты, музыку к драматическим спектаклям, симфонические полотна и неисчислимое множество романсов и песен. С. Прокофьев пишет в 1936 году три романса соч. 73 — «Сосны» («Вновь я посетил...»), «Румяной зарею», «В твою светлицу» — великолепный образец музыкальной пушкинианы: гармоничный по содержанию, светлый по тону, прозрачный по фактуре. Примечательны тексты романсов: мудрая повествовательность, философское подведение итогов жизни, фривольные вирши юного поэта об

⁵ Постановлением ВЦИК СССР от 16 декабря 1935 года был учрежден Всесоюзный Пушкинский комитет под председательством М. Горького, в республиках, городах, районах и даже институтах и школах создавались местные Пушкинские комитеты. Выпускались собрания сочинений поэта, проводились торжественные собрания, мемориальные мероприятия, конкурсы и выставки, воздвигались памятники и монументы, память поэта чтили на заводах, в колхозах, в Красной армии

⁶ Лермонтов М. Смерть поэта (1837).

амурных похождениях, теплое и нежное расставание с отцветшей любовью. Отметился к юбилею своими вдохновенными романсами на слова Пушкина⁷ и Г. Свиридов. И здесь круг поэтических тем чрезвычайно богат, разнообразен и не оставляет сомнений в том, что пушкинская поэзия для всех становилась источником вдохновения и полнокровного познания жизни: печаль и грезы зимней дороги, обращение к «милым чертам» и «легкому стану», к светлому образу любимой няни, к воспоминаниям о священной лицейской дружбе.

Не остался в стороне от музыкального пиршества, посвященного Пушкину, и Дмитрий Шостакович. Однако, думается, не только необходимость встать в общий строй советских композиторов побудила его задуматься о стихотворениях первого поэта России. Он нашел у Пушкина созвучные, близкие, важные для себя темы. И только тогда принялся за создание романсов⁸.

Осенью 1936 года, спустя несколько месяцев с окрика газеты «Правда»⁹ и последующей за ней общественной травли, он начинает сочинять цикл романсов на слова поэта и выбирает стихотворение «Бесы»¹⁰. Мистический разгул мрачной стихии, страх, блуждание впотьмах, отчаяние, ощущение безвыходности — пушкинские смыслы, находящие немедленный отклик в сердце композитора, еще не отошедшего от «бесовской» пляски музыкальной общественности на костях его оперного шедевра. Шостакович спохватывается, понимая, что поступает слишком смело, и не заканчивает «Бесов», но не уничтожает партитуру — оставляет в архиве [154, с. 46]. Первый романс цикла — «Возрождение» — стал еще более недвусмысленным ответом на события 1936 года: «Художник-варвар кистью сонной / Картину гения чернит / И свой рисунок беззаконный / Над ней бессмысленно чертит»

⁷ Шесть романсов на слова А. С. Пушкина: «Роняет лес багряный свой убор», «Зимняя дорога», «К няне», «Зимний вечер», «Предчувствие», «Подъезжая под Ижоры». Романсы эти сочинялись годом раньше, но стали известны и были исполнены в юбилейный пушкинский год.

⁸ Четыре романса на слова А. С. Пушкина для баса в сопровождении фортепиано. Соч. 46 (1936). 1. Возрождение. 2. Юношу, горько рыдая, ревнивая дева бранила... 3. Предчувствие. 4. Стансы.

⁹ «Сумбур вместо музыки» — редакционная статья в газете «Правда» от 28 января 1936 года об опере Д. Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда».

¹⁰ «Мчатся тучи, вьются тучи; / Невидимкою луна / Освещает снег летучий; / Мутно небо, ночь мутна. / Еду, еду в чистом поле; / Колокольчик дин-дин-дин... / Страшно, страшно поневоле / Среди неведомых равнин!» [119, с. 161].

[119, с. 78]. Причем ответом публичным, реакцией на определенные обстоятельства жизни, фактом биографии мастера, свидетельством эпохи.

И в других романсах пушкинского цикла мы находим явные или скрытые «дневниковые записи» (о них подробнее будет сказано в специальном параграфе исследования). К исповедальности, отмеченной еще в стихотворениях на слова японских поэтов, появившихся на свет под влиянием сильного и свежего чувства, добавляется серьезный полемический подтекст, композитор записывает, своего рода, летопись своей жизни.

Всегда охотно исполняющий свои произведения, Шостакович не торопится представить свой первый пушкинский цикл публике, понимая, что время еще не пришло. «Известной украинской певице Зое Михайловне Гайдай, обратившейся к Шостаковичу с просьбой прислать его новые вокальные опусы, он порекомендовал произведения Г. Свиридова, а о собственных романсах сообщил: “Тут дело обстоит несколько хуже. У меня их просто нет, если не считать четырех романсов, которые я недавно написал, на слова Пушкина. Так как я еще не решил вопроса о их публичном исполнении, то поэтому воздержусь от посылки их Вам”» [154, с. 48]. Свой второй пушкинский цикл — монологи — композитор также долго «скрывал» от общественности. В этом произведении он с еще большей силой высказался о том, что его волновало, что ему дорого. Здесь и его страхи, и обличение режима, и элегия-расставание с любимой женщиной.

Свои мысли о смерти Шостакович передает нам через А. Блока и Микеланджело, свое приобщение к сонму бессмертных он транслирует, используя стихотворение М. Цветаевой, а свою ненависть к социалистической действительности — сильную, тайную, заставившую его унижаться и отречься от самого дорогого, от собственного творчества, — он бросает в лицо слушателю словами омерзительного графомана Лебядкина (обо всех этих сочинениях нам еще предстоит говорить в последующих главах).

По сути, все вокальное творчество Шостаковича становится его интимным дневником — глубоко личным, скрытым от чужих глаз отражением событий, его окружающих. Но разве не так и в остальном его творчестве? Не о музыкальном ли

дневнике композитора сказано в уже приведенном высказывании Салманова: «выбирает какие-то отдельные куски жизни, рассматривает их вблизи, находит в них самое главное, обобщает философски и своим громадным талантом, и темпераментом художника превращает в музыку, в свои прекрасные сочинения: квартеты, трио, вокальные циклы, симфонические произведения» [133, с. 30]. Салманов упоминает вокальные циклы среди квартетов и симфоний (которые бесспорно являются отражением окружающей действительности), он слышит в них «куски жизни», превращенные в музыку.

Каталог сочинений Шостаковича с предельной ясностью отражает жизнь страны. И не могло быть иначе. Он все время был на виду, ему некуда было спрятаться, даже если бы захотел. «Пакт о ненападении» между Шостаковичем и властью время от времени нарушался то одной, то другой стороной, но в целом — выполнялся. К концу жизни композитора режиму все тяжелее становилось выискивать в сочинениях мастера «крамолу», а сам Шостакович все реже вырывался из принятых рамок, уходя в сферу общих вопросов бытия, находя себя в поэзии Серебряного века и переводах эпохи Возрождения. И так сложилось, что литература, сами тексты его камерно-вокальной музыки, композиторский выбор на разных этапах жизненного пути предельно точно отразили его время.

Он начинал свой совместный со страной путь со стихов участника Октябрьского вооруженного переворота, популярного комсомольского поэта А. Безыменского, работал с В. Маяковским, которого Сталин присматривал в качестве первого поэта СССР. На волне неожиданного культурного сближения с Японией сочинил вокальный цикл на слова японских поэтов, вместе со всей страной отмечал юбилей Пушкина, в военную пору написал песню о Сталине на слова Е. Долматовского для конкурса на лучший гимн страны. Будучи посланником мира, композитор создает циклы на стихи поэтов стран-союзниц в общей борьбе с фашизмом, обрабатывает песни греческих партизан. Много позже Шостакович обращается к текстам популярных в среде интеллигенции «шестидесятников» Е. Евтушенко и А. Вознесенского. Создание романсов на строчки писем читателей самого популярного в СССР

журнала «Крокодил» также вполне укладывается в схему мирного сосуществования первого музыканта страны и ее бессменных руководителей.

Но композитор не только терпеливо пишет свою биографию, отмечая в вокальных сочинениях ее наиболее значимые вехи, но само рождение тех или иных песен и романсов становится историей страны. Два его мажорных хита — «Песня о Встречном» и «Родина слышит» — неотъемлемая часть советской эстетики. Значение этих ясных, лаконичных, несущих в себе броский позитив перемен мелодий далеко выходит за рамки массовой песни. Тот случай, когда небольшое музыкальное сочинение становится фактом биографии огромной страны. Умение Шостаковича быть первым во всем и именно поэтому быть все время на виду еще недостаточно полно объяснено нашим музыковедением, а ведь само по себе это уже уникальное и редкое качество, присущее только самым выдающимся художникам.

Выстроенные в единую линию, начавшуюся для композитора с первых его шагов в музыке, вокальные произведения Дмитрия Шостаковича раскрывают картину удивительно тесной связи всего этого богатого и многогранного наследия с реальной жизнью автора. Здесь и семнадцать камерно-вокальных циклов, и отдельные романсы, и массовые песни из кинофильмов («Песня мира» с Полем Робсоном под рояль или «Тоска по Родине» в исполнении Надежды Обуховой без всякого сомнения вписываются в камерно-вокальный жанр), и театральная вокальная музыка, и аранжировки народной традиции.

Рассмотренные (в тот самый исследовательский «микроскоп», о котором уже говорилось выше) по отдельности, сверенные с творческим окружением, с общественными событиями, с фактами биографии, камерно-вокальные произведения Шостаковича представляют для нас несомненный и до сих пор неутоленный интерес в равной степени с музыкальной, социокультурной и исторической сторон.

1.2. Литературные тексты и поэтические источники

Литературные источники вокальной музыки Дмитрия Шостаковича не просто пестры и многочисленны, но поражают воображение своей абсолютной и бескомпромиссной композиторской «всеядностью» — И. Крылов, А. Безыменский, Н. Гоголь, В. Маяковский, С. Кирсанов, японские поэты и Р. Тагор, Н. Лесков, Б. Корнилов, А. Пушкин, переводы английских поэтов С. Маршака и Б. Пастернака (У. Ралей, Р. Бернс, У. Шекспир), С. Алымов, М. Светлов, переводы американской, испанской и греческой народной поэзии С. Болотина и Т. Сикорской, переводы еврейской народной поэзии, К. Симонов, Е. Долматовский, М. Лермонтов, В. Сидоров, В. Харитонов, С. Черный, Е. Евтушенко, А. Блок, переводы Ф. Лорки, Г. Аполлинера и Р. Рильке, В. Кюхельбекер, М. Цветаева, переводы сонетов Микеланджело, Ф. Достоевский. К этому обширному списку необходимо добавить письма читателей журнала «Крокодил», собственные тексты Шостаковича, обработки русских народных песен и песен революционных поэтов, оперетту «Москва, Черемушки», музыку к полутора десяткам театральных постановок и почти четырем десяткам кинофильмов, в большинстве из которых композитору также приходилось работать со словом, оркестровки чужих сочинений, имеющих тексты, собственные неоконченные оперные замыслы.

Понятно, что в списке источников солидную часть составляют вещи прикладные, что в вихре перемен и катаклизмов было не до высокой поэзии, что XX век, так или иначе, диктовал свои новые правила языка, сильно отличающиеся от привычных, и что бегство от традиций было способом элементарного творческого выживания, что Шостакович жил и работал в табуированном обществе, где слово «могло убить» в самом прямом смысле, что был заказ, в конце концов, за который платили деньги, и в этом случае «в зубы не смотрят».

И все же трудно себе представить другого художника масштаба Шостаковича (был ли кто-то сопоставимый с ним по масштабу в прошлом веке?), перемалывающего, перерабатывающего, переосмысливающего сочинения Безыменского, Кирсанова, Корнилова, Алымова, Сидорова, Харитонova, Голодного, прилаживающего к

своей музыке неловкие переводы испанской и греческой народной поэзии или сонетов гения Возрождения, уже в процессе репетиций с солистом меняющего поэтические строчки известного на всю страну песенника, сочиняющего камерную оперу на тексты, составленные из цитат безграмотных партийных деятелей. Создается стойкое ощущение, что слово для композитора являлось лишь частью общего строительного материала, раствором, соединяющим музыкальную кладку. В таком случае так ли важно, кто и как это слово произносит?

К. Паустовский, вспоминая о своих встречах с И. Бабелем, приводит занимательный диалог: «Но у вас же литая проза, — сказал я. Как вы добиваетесь этого? — Стилем-с берем, стилем-с! Я готов написать рассказ о стирке белья, и он, может быть, будет звучать как проза Юлия Цезаря. Все дело в языке и стиле. Это я как будто умею делать» [203]. Шостакович встраивает литературу в свою собственную систему координат, в свою собственную музыкальную стилистику, поднимает ее на ту высоту, на которую сам считает нужным. Любой текст, любой ряд слов может и должен иметь свой музыкальный эквивалент, и его необходимо приспособить для художественного воплощения. Не будет преувеличением сказать, что Шостаковичу интересны не стихотворения как таковые, но слова. Годится все, что отвечает интересам музыки — его музыки. В этой особенности композитора кроется разгадка относительно скромного сотрудничества с поэзией Золотого и Серебряного веков русской литературы. Но и ее он приспособливает, авторизует, и здесь ему нужны именно слова, а размер и красота самого стиха — вторичны.

Интересно отметить, что Шостакович по отношению к литературным источникам никогда не был авангардистом, многие товарищи по композиторскому цеху опередили его в гонке с современностью. Александр Мосолов сочиняет свои газетные объявления¹¹ уже в 1926 году — но он известный в те годы ниспровергатель музыкальных устоев. Значительно более умеренный в своих взглядах на модернизм Виктор Волошинов восемью годами позже создает лаконичную эпитафию на

¹¹ «Четыре газетных объявления (из “Известий” ВЦИКа)» для голоса и фортепиано.

смерть С. М. Кирова¹², используя текст письма вогул-охотника¹³ Ядайко Лопци. Список этот можно множить, его жемчужиной, без сомнения, стала кантата С. Прокофьева на слова классиков марксизма, а также Ленина и Сталина¹⁴.

Шостакович отдает дань работе с неструктурированной прозой в своей камерно-вокальной музыке лишь однажды — в романсах на слова из журнала «Крокодил» (фрагментарно — в «Антиформалистическом райке»), но ставил перед собой совершенно иные, чем Мосолов задачи: «в журнале “Крокодил” № 24 от 30 августа 1965 года напечатаны некоторые забавные мелочи. Из них я выбрал пять и положил на музыку для баса в сопровождении рояля. <...> В музыкальном языке этого опуса использованы народное творчество (русская народная песня “Во саду ли, в огороде”) и классическое наследие (опера Чайковского “Пиковая дама”). Кроме того, использовано *Dies irae*» [40, с. 205]. Никакого эпатажа или поиска нового современного языка. Композитора «задевают» тексты, и он приспосабливает их, встраивает в свою сложившуюся композиторскую манеру.

Шостакович — глубокий знаток и ценитель литературы, литературы очень разной. Его феноменальная память позволяла выхватывать из полюбившихся ему произведений целые пласты. С поэзией у него были совсем иные «счета», но и сочинения Шостаковича — это скорее проза: романы-саги, лаконичные новеллы, яркие памфлеты, фельетоны, даже иногда «журналистика».

М. Якубов отмечал, что «круг чтения его был огромен, литературный вкус — отменный, а чувство слова очень тонкое, изощренное. В либретто своего “Райка” Шостакович вложил — помимо “первоисточников” — много собственных жизненных и лингвистических наблюдений, юношеского увлечения раешным стихом, остроумной игры со словом, литературных реминисценций (их немало и в созданных с его участием либретто опер “Нос” и “Леди Макбет Мценского уезда”), каламбуров и аллюзий, иногда совсем прозрачных, иногда — весьма сложных» [192, с. 97].

¹² «Не стало смеющегося Кирова» на слова вогул-охотника Ядайко Лопци.

¹³ Вогулы — устаревшее название манси, малочисленного народа в России, коренного населения Ханты-Мансийского автономного округа — Югры.

¹⁴ «К 20-летию Октября» (1937), кантата для двух хоров и четырех оркестров на слова К. Маркса, Ф. Энгельса, В. Ленина и И. Сталина.

В ответах 20-летнего композитора на анкету по психологии творческого процесса, составленную Р. Грубером, в сентябре 1927 года он отмечает литературу как самую важную для себя область после музыки: «На первом плане склонность к литературе прозаической (поэзию совершенно не понимаю и не ценю; из поэтов относительно люблю Державина и Маяковского): “Бесы”, “Братья Карамазовы” и вообще Достоевский; наряду с ним Салтыков-Щедрин; в ином плане Гоголь (“Вечера на хуторе”, “Миргород”, “Мертвые души” ... Не нравится “Портрет”, “Страшная месть”). Далее Чехов. Толстой как художник несколько чужд (как теоретик искусства во многом убеждает). Резко отрицательное отношение к Тургеневу, Гончарову... Не очень люблю Островского... Из западных: не могу оценить Шекспира [впрочем, не видел ни одного творения его на сцене]. На 1-м месте Мопассан; страшно люблю Гете (“Фауст”), Гейне, Стефана Цвейга; к Шиллеру отношение вроде как к Островскому (не слишком...); Вольтера страшно люблю. Резко отрицательное отношение к А. Франсу; из “классиков” выделяю Гомера, Данте...» [51, с. 473–474]. Не правда ли, выдающееся знание литературы для столь молодого человека, много работающего и успевающего наслаждаться свободой юности? И ключевое в развернутом ответе композитора — это его отношение к поэзии. К поэзии абсолютной, самодостаточной, мастерской он прикасался всегда очень осторожно, опасаясь ее, не желая делиться с ней первенством.

В зрелые годы Шостакович — это видно из его переписки с И. Гликманом¹⁵ и Б. Тищенко¹⁶ — продолжал держать руку на «пульсе» современной ему литературы. Он читал «Новый мир», «Юность»¹⁷, крупную, серьезную прозу Ю. Нагибина, Ч. Айтматова, перечитывал Зощенко, Чехова и Достоевского, открывал для себя Блока, Цветаеву, Микеланджело.

¹⁵ «Дорогой Исаак Давыдович! Очень советую тебе прочесть небольшую повесть Ю. Нагибина “Далеко от войны”. Очень эта повесть произвела на меня сильное впечатление. Если в Ленинграде ты ее не найдешь, то я привезу ее с собой. Издана эта повесть издательством “Советская Россия”. Возможно, что имеется в продаже» [40, с. 200].

¹⁶ «На меня огромное впечатление произвела повесть Чингиза Айтматова “Прощай, Гульсары”. Она напечатана в 3-м номере журнала “Новый мир”. Прочтите обязательно! ДШ» [115, с. 24].

¹⁷ «В журнале “Юность” № 11 печатается начало повести Николая Чуковского “Ранняя рань”. Мне понравилось. В № 12 будет окончание, которое мне еще не известно. Начало очень симпатичное и грустное. Если тебе попадется “Юность” № 11, почитай эту повесть» [40, с. 223].

Его собственный язык в письмах и в живой речи был очень образный, яркий, оригинальный. В содержательном предисловии к письмам композитора к И. Соллертинскому Л. Ковнацкая отмечает: «ему была присуща характерная манера письма, стилизующая прозу Зощенко, Аверченко, Хармса, Гоголя, Чехова. Он уснащал свои письма парафразами навязших в зубах формулировок, на которых были воспитаны многие поколения советских людей. <...> Шостакович культивировал в себе склонность к смысловой игре и словесной импровизации. В его письмах рассыпано великое множество скрытых цитат, он виртуозно контаминирует фразы и реплики из разных литературных произведений» [174, с. 10–11].

Молодой Шостакович принимает в свой речевой стиль достаточно обширную часть окружающего его новояза (даже если это происходит под сильным влиянием литературы — Зощенко, Аверченко, Хармса). В зрелые годы активно культивирует — в официальных высказываниях серьезно, а в письмах и разговорах как гротеск, как пародию — пресловутую советскую речевую дисциплину, лишенную индивидуальности, но саму по себе являющуюся определенным стилем. Почему же в своих произведениях он должен обращаться к иному языковому слою?

В научной литературе достаточно часто приводится фрагмент письма Шостаковича Соллертинскому о завершении одного из этапов работы над «Леди Макбет». Фрагмент этот, процитированный полностью, показывает, в том числе, и «из какого сора / Растут стихи»¹⁸. Приведем это свидетельство не в сноске, а в основном тексте — оно представляется важным для понимания отношения композитора к слову вообще, и к слову литературному в частности: «Сортир засран. Когда туда идешь, то детишки хозяйки подбегают и с серьезным любопытством смотрят в щелку. До сих пор к этому не привык и бегаю отдыхать душой в санаторию. Вчера закончил 3-й акт “Леди Макбет”» [174, с. 107].

¹⁸ Фрагмент стихотворения А. Ахматовой «Мне ни к чему одические рати...» (1940): «Когда б вы знали, из какого сора / Растут стихи, не ведая стыда, / Как желтый одуванчик у забора, / Как лопухи и лебеда».

Шостакович был ярко литературно одарен — это абсолютно бесспорно. Острый ум, феноменальная память, буйная фантазия, собственная писательская оснащенность позволяли ему свободно обращаться с чужой прозой и поэзией. Начав свою композиторскую деятельность в бурный период пересмотра художественных ценностей, ломки стереотипов, он закрепил за литературой, необходимой ему в музыкальных целях, подчиненность, даже вторичность. Поэзии большой он до поры не касался, поскольку ее нельзя было переделывать и переписывать в угоду своим творческим замыслам.

И все же Шостакович обращается к великой русской поэзии. Обращается тогда, когда чувствует необходимость высказаться о самом личном, глубинном, не предназначенном широкой аудитории, находя в Пушкине, в Блоке, в Цветаевой созвучные себе мысли и чувства. Камерно-вокальные произведения, таким образом, становятся его исповедью и монологом, пространством личного и даже интимного, иногда тайного, раздвигая рамки наших представлений и о творчестве композитора, и, что даже более важно, о нем как о художнике и личности.

1.3. Камерно-вокальный театр

Шостакович был человеком театра. Всю жизнь он с удовольствием и часто посещал театры — самые разные — оперные, драматические, даже мюзиклы¹⁹. «Заразившись» им в конце 1920-х, начав сотрудничество с В. Мейерхольдом, попав в кипучую театральную среду, он не мыслил себя вне этого притягательного и в высшей степени увлекательного мира. Оперные, балетные планы возникают и исчезают один за другим, а параллельно стремительно множатся драматические постановки, к которым Шостакович пишет музыку.

¹⁹ Г. Свиридов вспоминал о встречах с Шостаковичем в Лондоне в ноябре 1972 года: «Жена его пригласила нас с женой пойти в театр, куда они с Дмитрием Дмитриевичем собрались. Я спросил какой сегодня спектакль. Она ответила: “Тевье-Молочник”. Я очень удивился (по своей наивности) и сказал: «Стоило ли ехать в такую даль, чтобы смотреть “Тевье-молочника”, какой в этом смысл?». Но смысл, очевидно, был и немалый, т. к. кроме “Тевье-молочника” Дмитрий Дмитриевич с супругой уже посетили “Иисус Христос — суперзвезда” и он совершенно серьезно сказал мне, что это хорошее произведение» [135, с. 151].

Изъятие из репертуара и уничтожение партийной и общественно-музыкальной критикой оперы «Леди Макбет Мценского уезда» в 1936 году, ставшие для молодого композитора трагической неожиданностью, перевернули отношение Шостаковича к работе в музыкальном театре. «Прививка» оказалась настолько мощной, что почти полностью излечила композитора от оперной «болезни». Если не брать во внимание работу над «Игроками» в военную пору, отложенную автором по техническим соображениям, и многочисленные анонсы оперных планов в советской прессе (больше — мнимые, для отвода глаз, для того, чтобы отстали), то композитор к оперной теме больше не возвращался. Редакция «Катерины Измайловой» — это совсем другое дело. Шостакович в принципе не любил оставлять свои произведения без исполнения и «пристраивал» их как только мог — что уж говорить о самой большой привязанности молодости.

Не будет сильным преувеличением сказать, что камерно-вокальные произведения Шостаковича, особенно второй половины жизни, становятся его музыкальным театром. Именно в этой, очень личной, глубоко психологичной, подчас интимной и исповедальной сфере мы находим прямое обращение к оперному жанру — камерному, неброскому, лишенному внешней театральной атрибутики и мишуры, но от этого не менее определенно отвечающему формам театральной, сценической жизни персонажей и развития сюжета.

По-своему очень театральны уже «Две басни И. А. Крылова», в которых ощутимо присутствует изобразительный ряд. Особенно хороша в этом плане вторая из пьес — «Осел и соловей». Юный композитор создает миниатюрную сценку, диалог с точно очерченными ролями-характеристиками — туповатыми криками осла и роскошными заливистыми трелями соловья. От этой басни тянется прямая линия к «крокодильским» романсам 1965 года.

Несомненно влияние театра кабуки, с которым композитор познакомился во время гастролей японских артистов в России²⁰, на стилистику первых трех песен из

²⁰ Первые зарубежные гастролы кабуки прошли в 1928 году в Советском Союзе. Труппу, включившую 19 актеров, 8 музыкантов и 8 человек вспомогательного персонала, возглавил Итикава Садандзи. Коллектив привез с собой три программы; представления прошли в Москве и Ленинграде и имели у советских зрителей большой успех.

шести японских стихотворений. Графичность, даже каллиграфия пентатоники этих романсов как будто заимствована от отточенных движений актеров кабуки, зрительными символами поясняющих непонятные смыслы древнего языка. Элементы театральности присутствуют и в первом пушкинском цикле, который летописец советского романса В. Васина-Гроссман назвала ключевым для становления романсовой лирики композитора: «ранние опыты — всего лишь предыстория камерно-вокального жанра в творчестве Шостаковича. История его начинается с 1936 года, когда были созданы четыре пушкинских романса опус 46» [35, с. 251].

Яркое продолжение спектаклей камерно-вокального театра Шостаковича мы находим в его вокальном цикле на слова английских поэтов. «Макферсон перед казнью», «Дженни», «Королевский поход» — жанровые театральные сценки, зарисовки народной жизни, которые можно было бы смело сыграть «на театре», настолько выпуклы и живописны, рельефно очерчены и поданы в них музыкальные образы.

Начиная с цикла «Из еврейской народной поэзии», своего рода камерной оперы (пришло ли кому-нибудь в голову спеть и сыграть это сочинение в духе постановки «Тевье-молочника»²¹?), композитор рассматривает многие свои вокальные произведения сквозь призму театрального наполнения (речь идет, конечно, об оперном театре). Это сочинение Васина-Гроссман прямо относит к «оперному стилю», добавляя мысль о его сочетании с рядом приемов, «типичных в большей мере для инструментальной музыки» [35, с. 271].

Параллельно с еврейским циклом Шостакович начинает работу над «Антиформалистическим райком», в котором театральность, что вполне естественно, уже бьет ключом. Исполнения этой своеобразной кантаты, ставшей «явлением потаен-

²¹ «Тевье-молочник» — цикл рассказов еврейского писателя Шолом-Алейхема на языке идиш.

ной советской музыки» [192, с. 98], случившиеся в России уже после ухода композитора из жизни в первые перестроечные годы²², часто сопровождались специальной сценической режиссурой, костюмами, атрибутами времени («ждановскими»²³ усиками, френчами, которые носили партийные боссы, портупеями и т.д.), порой превращая все в музыкальный капустник.

Пушкинские монологи 1952 года представляют собой уже совсем иной тип музыкального театра. Открывающий цикл романс «Отрывок» является, по сути, развернутой оперной сценой, своего рода «монологом Пимена»²⁴ — присутствует вся основная бутафория сцены в келье: ночь, лампада, старик, читающий библию, седые власы. Шостакович в этом произведении и не стремится зашифровать свои корневые связи с оперным творчеством Мусоргского — Пушкин притягивает своей мощной энергетикой двух гениальных русских композиторов.

Обращение к «Сатирам», работа с Галиной Вишневской как с ярко одаренной драматической оперной актрисой-певицей — следующий этап театрализации камерно-вокальной музыки Шостаковича. Убийственно меткая сатирическая линия небольших оперных сценок ярко продолжится в романсах на тексты из журнала «Крокодил» и достигнет своего апогея в сметающих на своем пути всякие условности камерно-вокального жанра «Четырех стихотворениях капитана Лебядкина».

Глубокие, разноплановые, многозначные, вокальные циклы последних лет — театр одного актера. Взволнованные монологи и скрытые диалоги, бессмысленные,

²² Впервые в окончательной авторской редакции «Антиформалистический раёк» прозвучал 25 сентября 1989 года в Большом зале Московской консерватории в рамках концерта, посвященного 83-летию со дня рождения Д. Шостаковича в исполнении Государственного камерного хора Министерства культуры СССР под управлением Валерия Полянского и солистов-вокалистов.

²³ Жданов А. А. (1896–1948) — советский партийный и государственный деятель, член Политбюро ЦК ВКП(б), один из инициаторов и идейных вдохновителей антиформалистической кампании в 1948 году.

²⁴ Монолог Пимена (сцена в келье) из первого действия оперы М. П. Мусоргского «Борис Годунов».

в своей бесконечности, терзания Гамлета²⁵ или апокалипсические картины предсказаний вещей птицы Гамаюн²⁶, зримая работа жесткого молотка скульптора, преобразующего скалу в «обличие людей»²⁷, барабанная дробь «перед смутным полком» жандармов с «ручищами по швам»²⁸ — суть музыкальный театр, без понимания которого невозможно серьезно погрузиться в вокальное творчество позднего Шостаковича.

Необходимо помнить и о том, что композитор оркестровал почти все свои вокальные циклы (часть из них инструментована выдающимся учеником мастера Б. Тищенко²⁹), что еще больше приближает вокальный цикл к оперной сцене, масштабирует романс, поднимает на более высокую ступень обобщения, одновременно отдаляя его от интимной сферы камерной лирики. Шостаковичу, замечательному пианисту, исполнителю своих сочинений, не хватает фортепианного объема, фортепианных красок, фортепианного наполнения. Симфонический оркестр, с его абсолютными возможностями, и человеческий голос, как самый совершенный из инструментов, — сфера поздних размышлений и переживаний Дмитрия Шостаковича.

1.4. Д. Шостакович — пианист в камерно-вокальной музыке

В рамках данной главы, намечающей основную проблематику работы, мы сочли необходимым затронуть еще один, казалось бы, частный вопрос, напрямую не связанный с темой биографичности — о роли фортепианного сопровождения в камерно-вокальной музыке композитора. Однако при внимательном вслушивании в его вокальные сочинения обнаруживаешь, что фортепианная партия в них несет на себе печать личности Шостаковича, его мира, этапов его творческой биографии. И

²⁵ «Диалог Гамлета с совестью» из цикла «Шесть стихотворений Марины Цветаевой».

²⁶ «Гамаюн — птица вещая», из сюиты «Семь стихотворений А. Блока».

²⁷ «Творчество» из Сюиты на слова Микеланджело.

²⁸ «Нет, бил барабан...» из цикла «Шесть стихотворений Марины Цветаевой».

²⁹ Тищенко оркестровал «Сатиры», «Антиформалистический раёк», «Пять романсов из журнала “Крокодил”» и «Четыре стихотворения капитана Лебядкина».

для этого было немало оснований.

Шостакович был замечательным пианистом, даже последние его записи конца 1950-х годов, когда болезнь правой руки давала о себе знать, говорят о незаурядных виртуозных данных, необыкновенной воле, рельефности исполнения, исключительной артикуляционной ясности. Рояль являлся для Шостаковича естественной формой существования, он любил и всю жизнь сам многократно исполнял свои сочинения.

После окончания в 1957 году Второго концерта композитор покидает область фортепианного творчества, не сочиняет он и ансамбли с участием фортепиано. Так сложилось, что связь с роялем в поздние годы, возможность выступать на сцене в качестве пианиста (в последний раз — в авторском концерте в Малом зале Ленинградской филармонии 29 мая 1966 года)³⁰ осталась у Шостаковича исключительно в камерно-вокальной сфере.

Как справедливо заметил В. Дельсон, изучая фортепианное наследие Шостаковича, «когда композитор является одновременно и пианистом с выраженным артистическим лицом, его фортепианный стиль неразрывно связывается с его исполнительским стилем. Так было у Шопена, Листа, Рахманинова, Скрябина, Прокофьева и других композиторов-пианистов. Аналогичное положение мы встречаем и у Шостаковича» [47, с. 8]. Представляется, что в области аккомпанементов вокальных сочинений эта точно подмеченная черта — связь фортепианного стиля с исполнительским — проявляет себя особенно ясно. И не только связь с концертным исполнением, но и с домашними музицированиями, со своеобразными музыкальными играми, которые так любил Шостакович. Истоки подобных увлечений

³⁰ Исаак Гликман сообщает, что в связи с тем, что певец Евгений Нестеренко, которому Шостакович аккомпанировал романсы на тексты из журнала «Крокодил», «разволновавшись дважды вовремя не вступил», и тем, что в Ленинграде стояла изнуряющая жара, ночью после концерта с композитором случился инфаркт [40, с. 216].

— в далекой юности композитора, когда приходилось работать тапером в кинотеатрах³¹.

Как-то на Новый 1966 год на даче в подмосковной Жуковке Шостакович играл с друзьями, среди которых был и Мстислав Ростропович, в придуманную «на ходу» музыкальную игру — что-то вроде «угадай мелодию». Дмитрий Дмитриевич с удовольствием симпровизировал известную одесскую городскую песню «Бублики» [148, с. 435]. Совсем скоро мелодия этой песни вошла в скерцо Второго виолончельного концерта, посвященного Ростроповичу, и с особой силой и страстью — в кульминационный раздел финала. Конечно, ассоциация не прямая, но показывающая отношение композитора к музыкальному материалу, который его окружал. Звуковой фон рано или поздно «выстреливал» в его самых серьезных произведениях. В поздних вокальных сочинениях мастера звуковые образы «выстреливают» именно в фортепианной партии. Она несет на себе основную ассоциативную нагрузку камерно-вокальных циклов³².

При этом рояль никогда не был для него средством цветистого выражения композиторского естества. Удивительная экономность в выборе выразительных фортепианных средств заметна с первых сочинений, чувствуется своего рода «неприязнь к внешней мишуре пианистического наряда» [66, с. 55]. Глубокий и внимательный исследователь фортепианного творчества Шостаковича В. Дельсон отмечал, что «Шостакович — фортепианный композитор — имеет свой выраженный, интенсивно развивающийся и изменяющийся индивидуальный стиль. Он несколько отличается от его общего творческого стиля, но и, конечно, совершенно органически вытекает из него» [47, с. 4]. Не является ли продолжением подобной логики мысль, что лапидарный, лишенный живого человеческого тепла и звукового

³¹ Длилось таперство Шостаковича с 1923 по 1925 год. Начал он со службы в только что открывшемся кинотеатре «Светлая лента» (впоследствии — «Баррикада»). Потом были «Сплэндид-Палас» (впоследствии — «Родина»), «Арлекинада» на Невском и, наконец, «Пикадилли» (ныне — «Аврора»).

³² В неоконченной опере «Оранго», над которой Шостакович работал в 1932 году, человек-обезьяна Оранго «ест при помощи ножа и вилки, сморкается, играет “Чижика”». В вокальном цикле «Сатиры» городская песня «Чижик» проходит в качестве лейт-темы, отсылая в том числе и к мещанскому духу НЭПа.

разнообразия фортепианный аккомпанемент «Шести романсов на слова японских поэтов» становится антитезой сочинявшейся одновременно опере «Леди Макбет Мценского уезда», с ее оркестровыми излишествами? И уж точно, подобное сравнение подтверждает мысль о том, что фортепианная стилистика может достаточно сильно отличаться от стилистики общей.

В ряду композиторов-пианистов XX века Шостакович занимает одно из самых достойных мест наряду с Прокофьевым, Бартоком, Рахманиновым и Скрябиным. Но, в отличие от своих великих современников — и это одно из самых существенных качеств его невероятного дарования, — он мыслил оркестром, не писал клавиров. Произведение сразу рождалось обогащенным всеми разнообразными оркестровыми красками. Собственно, рояль, с его определенными и ясными тембрами, вообще был ему не нужен для сочинения музыки³³. Он находится у Шостаковича в общем с другими инструментами тембральном ряду, за исключением некоторых ранних его симфонических произведений³⁴.

Вместе с тем, фортепианное творчество, отношение к звучащему инструменту представляет у Шостаковича картину естественной эволюции композиторского стиля: от линейности, неоклассицизма, антиромантизма, «ударности», которые, по большей части, свойственны всей фортепианной музыке XX века, — к синтезу его позднего творчества: полифонии и гомофонно-гармонического, красочного и функционального, интимно-лирического и колокольно-открытого, разнообразия фактуры и минималистической экономности, виртуозного начала и покая философских размышлений.

Эволюция фортепианного творчества Шостаковича укладывается в три главных этапа: а) поиск собственного языка, завершившийся созданием Первого кон-

³³ Лев Лебединский, знавший процесс сочинения Шостаковича лично, пишет: «не создав в своем воображении в целом, во всех деталях, Шостакович не прикасался к нотной бумаге. Поэтому он всегда писал сразу партитуру — способность, вызывающая зависть у многих композиторов, обычно сочиняющих за роялем, затем пишущих клавиры, и лишь после этого оркеструющих произведение» [93, с. 265].

³⁴ В свою Первую симфонию, f-moll, соч. 10 (1924–1925) композитор вводит развернутую, местами виртуозную партию рояля.

церта для фортепиано с оркестром и цикла Прелюдий для фортепиано; б) трагическое совершенство двух его «военных» шедевров, посвященных ушедшим близким людям (Вторая соната для фортепиано — Л. Николаеву, Второе фортепианное трио — памяти И. Соллертинского); в) грандиозный цикл 24 прелюдий и фуг, в которых композитор эпически воплотил традиции русской музыки XIX века, и фольклорные, и оперные. В аккомпанементах поздних вокальных творений Д. Шостаковича мы находим все эти этапы, весь этот невероятный богатый мир, в его синтезе и разнообразии.

Фортепианная партия в камерно-вокальной музыке Шостаковича вырывается из привычной роли аккомпанемента вокальной строчке. Эта линия намечается уже в первых вокальных опытах. В «Двух баснях И. А. Крылова» роялю поручены яркие образные и смысловые акценты, изобразительный ряд. Молодой композитор сочиняет для себя, для собственного исполнения, поэтому насыщает и усложняет аккомпанемент, подает партию фортепиано эффектно и пианистически разнообразно.

Анализируя первый пушкинский цикл, Васина-Гроссман отмечала, что индивидуализированные тенденции Шостаковича, отличающие его пушкинские романсы от многочисленных произведений современников на слова поэта, появившихся в юбилейный год, проявились прежде всего «в концентрации музыкально-образного содержания в инструментальной партии и в самом типе тематизма. За вокальной же партией сохраняется лишь функция напевного интонирования поэтического слова, а в музыкальном отношении она является только одним из голосов, далеко не всегда главным» [35, с. 251]. Возможно, это — ключевые слова в ответе на вопрос о роли фортепианного аккомпанемента в вокальном творчестве Шостаковича. Мы видим, что рояль становится здесь главной действующей силой, аккумулирующий и образность, и становление тематизма, и направление развития (а принципы развития вокального произведения, инструментальные по своей сути, в высшей степени важны для понимания его камерно-вокального творчества). Возможно, подобная роль инструментального начала давала повод многим из глубоких

и интересных музыкантов обвинять Шостаковича в отсутствии мелодизма в вокальной музыке. Очень резко высказался в своих записных книжках Э. Денисов: «Вся музыка Прокофьева и Шостаковича антивокальна. Она уродлива и неестественна по интонациям» [106, с. 53], «Шостакович и Прокофьев были, конечно, полностью лишены мелодического дара. Они пытались писать мелодии, но у них ничего не получалось. Они их придумывали, а все придуманное является неживым. Живое должно рождаться само собой, появляться естественно, а не моделироваться» [106, с. 94].

С подобной оценкой трудно согласиться. В тех произведениях, где Шостаковичу действительно нужны были мелодии — они рождались абсолютно живыми и естественными. В камерно-вокальной музыке ему необходимо было слово, тесно связанное с инструментальным сопровождением, романс появлялся из этого сложного и органичного синтеза, интонационной и фактурной диффузии. Фортепианная партия, таким образом, становится проводником композиторской мысли, перекликаясь с исполнительской манерой автора. И наоборот, там, где мелодия — главное действующее лицо песни («Песня о Встречном», «Песня о фонарике», «Родина слышит»), — фортепианный аккомпанемент сводится к лаконичной и даже скупой поддержке вокальной партии.

Завершая главу, еще раз подчеркнем: изучение камерно-вокального творчества Шостаковича как единого «сюжета» в его многочисленных подробностях, позволяет прикоснуться к бесценным «дневниковым записям» композитора — очень личным и одновременно наполненным приметами современного ему социума.

ГЛАВА 2. В НАЧАЛЕ ПУТИ

2.1. 1920–1930-е годы: искания и прозрения

Первый вокальный опус Дмитрия Шостаковича датируется 1922 годом. До начала войны им создано всего три камерно-вокальных цикла из семнадцати и несколько ярких вокальных номеров для драматического театра и кинематографа. Но именно в этом периоде закладываются все основные стилевые тенденции его поздних камерно-вокальных произведений. С первых сочинений они проявляются и прорастают настолько органично и полнокровно, что впору говорить обо всем камерно-вокальном творчестве Шостаковича как о непрерывной и неразрывной линии развития, где романсы на слова И. Крылова, написанные 15-летним юношей, перекидывают незримый мостик к последнему вокальному опусу композитора — «Четырем стихотворениям капитана Лебядкина», а ранний цикл романсов на слова японских поэтов со всей очевидностью тесно перекликается с созданной менее чем за год до смерти Сюитой на стихи Микеланджело.

Острая пародийность, живой юмор, образность, иллюстративность, театрализация, так цепко схваченные юным композитором в «Двух баснях И. А. Крылова», много позже ярко проявят себя в «Сатирах» Саши Черного и в романсах на тексты из журнала «Крокодил». Углубленное вслушивание, размышления о любви и смерти, намеченные в японских стихотворениях и пушкинских романсах, найдут свое гениальное продолжение и воплощение в вокальных циклах последних лет, в сочинениях на тексты А. Блока, М. Цветаевой и Микеланджело.

Самые ранние вокальные опыты Шостаковича относятся к его первым консерваторским годам. Много позже, в статье в журнале «Советская музыка» композитор признался, что «в годы учения я много сочинял. Писал во всех жанрах и формах. Сочинил много романсов на слова Пушкина и Лермонтова, две басни Крылова, целую серию пьес для фортепиано, ряд симфонических партитур» [185, с. 194]. Какими были эти пушкинские и лермонтовские романсы юного композитора? В ан-

кете Р. Грубера по психологии творчества, на вопрос о непосредственном воздействии на его музыкальное созревание 20-летний Шостакович замечает, что «во время консерваторских занятий ощущал влияние Римского-Корсакова и Глазунова» [51, с. 476]. Вероятно, и первые романсы во многом походили на гладкую застывшую красоту вокальных миниатюр автора «Золотого петушка».

Преподаватель Мити Шостаковича по композиции М. Штейнберг осуществил редактуру и публикацию полного собрания романсов Н. Римского-Корсакова после его смерти, и этот факт — существенен в понимании истоков вокального творчества Шостаковича: романсы Римского-Корсакова должны были быть хорошо известны талантливому ученику. Штейнберг мог работать с ними как с примерами, задавая Шостаковичу сочинять романсы-этюды на слова Пушкина и Лермонтова. Максимилиан Осеевич был не просто другом, родственником, любимым учеником и искренним адептом Римского-Корсакова, но главным охранителем основанной им Петербургской композиторской школы, защищающим настоящее искусство от влияния «современничества», «левизны» и шире — всякого подозрительного «модернизма».

Первым вокальным сочинением Д. Шостаковича стали «Две басни И. А. Крылова»³⁵, созданные 15-летним автором в конце 1921 — начале 1922 года. Это уже четвертый «официальный» опус композитора, вслед за оркестровыми Скерцо, Темой с вариациями и Прелюдиями для фортепиано. Вне всякого сомнения, «Басни» продолжают русскую (петербургскую, прежде всего) вокальную традицию (да и могло ли быть иначе в классе Штейнберга?), в них отчетливо слышны отголоски Римского-Корсакова, молодого И. Стравинского [104, с. 42]. В сочинении проявляются ясность, ироничность, красочность, иллюстративность, склонность к речитативному высказыванию. Иллюстративность, призванная подчеркнуть забавный сюжет басен, играет самую важную роль. Представляется, что тема

³⁵ Две басни И. А. Крылова для меццо-сопрано и фортепиано. Соч. 4 (1921-1922). 1. Стрекоза и Муравей. 2. Осел и Соловей. В фортепианном варианте «Две басни И. А. Крылова» впервые напечатаны в журнале «Музыкальное наследство» за 1966 год.

искусства и его критиков, так остро поставленная Крыловым в басне «Осел и Соловей», была особенно симпатична Мите Шостаковичу. В те годы он уже ощущал себя творцом, на которого может обрушиться «ослиная» критика. Впрочем, так и случилось годы спустя. И на критику, уже не крыловскую иносказательную, а самую настоящую, беспощадную и бесконечную, Шостакович ответил другим своим вокальным произведением — «Антиформалистическим райком».

К. Мейер, говоря об оркестровом Скерцо, указывает на некоторые проявившиеся в этом сочинении элементы композиторского языка, присущие стилистике зрелого Шостаковича: «пристрастие к эксцентричному юмору, гротеск и намеренное использование избитых оборотов» [104, с. 41]. Пожалуй, эти качества проявляют себя и в «Баснях»: юмор и гротеск — общее связующее начало двух сочинений. Любопытен выбор произведений Крылова. Митя Шостакович проходил их во время учебы в гимназии — они были частью учебной программы того времени (как, впрочем, программ советских и современной России). В консерватории многие помнили юного Шостаковича как любителя юмора, пародий, острого слова, мгновенно готового переключиться на шутку в самом серьезном разговоре. Басни Крылова вполне отвечали этим его качествам.

Первая из басен — «Стрекоза и Муравей» — предельно лаконична. Танцевальность, скерцозность и гибкий речитатив являются здесь главной художественной силой. Молодой композитор очень изобретательно приспособливает крыловские строчки под пение, рельефно передает речевые интонации. Басня изобилует мгновенными переключениями, неожиданными, по-театральному яркими «переменами декораций», которые происходят преимущественно в фортепианной партии. Автор сам будет ее исполнять, и он не скупится на «смешные», по его мнению, детали аккомпанемента: форшлагги глубоко в басах, легкие стаккато в самом верхнем регистре, трели, по-бородински залихватские аккордовые приплясы, легкое мартеллато, скачки и эффектные октавы (примеры 2–1, 2–2³⁶). Примечательный момент: уже в эти годы Шостакович достаточно вольно обращается с ритмом стиха,

³⁶ Нотное приложение. Первая цифра означает номер главы, вторая — номер примера.

меняет смысловые акценты. Ферматами, паузами, метроритмическими изменениями, замедлениями или ускорениями темпа преобразует текст великого русского баснописца, повинаясь собственному внутреннему представлению. Эта его яркая авторская способность проявится во всех вокальных произведениях позднего периода.

«Осел и Соловей» являет собой уже развернутую театральную сценку с масштабной и, временами, виртуозной фортепианной партией. Собственно, это почти готовая пьеса для фортепиано, иллюстративная и пианистически фактурно изощренная. Создается впечатление, что молодой композитор вложил в басню элементы всех возможных фортепианных техник, известных ему на ту пору. Стремительное композиторское развитие Шостаковича от пьесы к пьесе просто невероятно. Становится понятным, как смог он за 6 лет преодолеть дистанцию между первыми своими фортепианными опытами и дебютной симфонией, ставшей мировой сенсацией.

В письме к Д. Рогаль-Левицкому от 22 сентября 1927 года автор «Басен», откликаясь на просьбу корреспондента, высылает ему свою музыкальную биографию. В ней он достаточно подробно описывает свои самые первые произведения, касается влияния петербургской школы, дает оценки сочинениям, при этом о романсах на тексты Крылова отзывается не без видимого удовольствия: «Музыка эта имеет большое влияние со стороны “русской школы” (Римский-Корсаков, Бородин, Глазунов) <...> “Басни” для того времени были довольно изящны и остроумны...» [51, с. 185].

Не вызывает сомнений тот факт, что в начале 1922 года композитор еще достаточно прочно связан со Штейнбергом и его идеями. Показательна в своей «кучкистой» изобразительности тема-крик Осли в басне «Осел и Соловей» (пример 2–3). «Очень “по-корсаковски” сделана музыкальная характеристика Соловья. Когда автор показал ее Максимилиану Осеевичу, тот добродушно сказал: “Ну, Митя, это место ты взял из “Снегурочки”» [43, с. 27] (пример 2–4). Но что тогда можно сказать о коде этой басни? Об этом стремительном галопе, будто срывающем маски с

героев русского баснописца (а заодно и со всех условностей петербургской композиторской школы) и уносящемся к безудержной энергетике «Золотого века» или «Болта», а то и к самому капитану Лебядкину? Как хорошо знакомы нам в позднем Шостаковиче эти его мгновенные переключения, «обращение к сниженной лексике» [6, с. 29], балансирование на грани фарса и трагедии (пример 2–5).

Дневники Штейнберга указывают на 1924 год как на время возникновения первых «трещинок» в отношениях учителя и ученика. Штейнберг с тревогой записывает, что «Митя Шостакович начинает сочинять в левом стиле» [51, с. 85]. Штейнберг не принимает эту новую стилистику своего ученика: «Он не принимает того “сора”, из которого вырастают произведения Шостаковича: в качестве их материала используются бытовой мелос, интонации городской песни, “жестокое” романса, ритмы эстрады и т. п. Для Штейнберга это пошлость, банальность, дурновкусие. Не принимает он и музыкального озорства Шостаковича» [51, с. 86]. Думается, что уже в басне «Осел и Соловей» автор достаточно далеко продвинулся в поисках собственного композиторского языка, «озорства» здесь хватает — факт примечательный в нашем исследовании³⁷.

В апреле 1970 года в ответ на просьбу редактора издательства «Музыка» Н. Богдановой включить романсы Крылова в сборник вокальных произведений на тексты баснописца Дмитрий Дмитриевич ответил: «Печатать эти сочинения нельзя. Это очень незрелые, детские опыты. Их можно напечатать как некий эпизод истории музыки, в соответствующем сборнике, с соответствующим предисловием» [51, с. 443]. Помнил ли автор, что «Басни» к этому времени уже были опубликованы в

³⁷ Любопытное свидетельство начала разногласий учителя и ученика Шостакович приводит в своих ответах на анкету Р. Грубера в 1927 году в Детском селе: «В 1922 г. я сочинял сюиту для 2-х роялей. Проф. М. О. Штейнберг отнесся к ней до некоторой степени отрицательно и велел ее переправить. Я этого не сделал. Тогда он вторично настоял на переправке, и я, следуя его указаниям, переделал. В таком виде она была исполнена в одном из ученических концертов ЛГК. После концерта я уничтожил исправленный экземпляр и стал ее фиксировать по-старому. М. О. был этим обстоятельством недоволен. Это была одна из многих попыток “бунта” против диктатуры “правил”. В дальнейшем это же было при сочинении Трио, Октета и Симфонии, где я все оставил свое и не допускал поправок М. О.» [51, с. 474].

журнале «Музыкальное наследство» за 1966 год?³⁸ И уж совсем несправедливой выглядит оценка «Басен» как «детских» и «незрелых». «Две басни И. А. Крылова» со всей определенностью намечают дальнейшие пути развития Шостаковича в области вокальной музыки: образность, иллюстративность, речитативность, склонность к юмору и гротеску, к пародии, авторизация стихотворного текста, перенос смысловых акцентов в фортепианную партию, ансамблевость, театральность, стремление решать в камерно-вокальном жанре масштабные творческие задачи.

В мае 1922 года «Две басни И. А. Крылова» были исполнены Шостаковичем на квартире его друга Степана Враского после выпускного вечера в одной из петроградских школ [49, с. 50]. Таким образом, премьера этого оригинального вокального произведения случилась достаточно скоро. Следующих исполнений пришлось ждать многие десятилетия.

Одна из басен — «Стрекоза и муравей» — посвящена Михаилу Квадри, другу композитора, студенту Московской консерватории по классу Н. Мясковского. На партитуре искренняя дарственная надпись: «Милому Михаилу Владимировичу Квадри на добрую память от крепко полюбившего его Дмитрия Шостаковича 25/I.22» [85, с. 54]. Квадри мог сыграть очень серьезную роль в жизни молодого Шостаковича, поскольку звал его учиться в Москву и даже договорился о вступительном экзамене. Первая симфония Шостаковича также посвящена Михаилу Квадри. Посвящение было снято в 1929 году после того, как Квадри был арестован и расстрелян за «участие в «контрреволюционной организации».

В 1924 году Д. Шостакович оркестровал «Басни» [49, с. 50] и ввел в пьесу «Осел и Соловей» хор альтов. Композитор явно стремился выйти за рамки камерной музыки, придать оперный масштаб своему сочинению — качество, хорошо нам знакомое по многим поздним произведениям мастера в камерно-вокальном жанре.

Эта тенденция — к сближению вокальной миниатюры с оперным спектаклем и, шире — к ее театрализации, еще больше усилилась и обострилась в связи с яркой

³⁸ Редактором музыкального приложения журнала, где и были напечатаны «Басни», был музыковед и композитор Лев Васильевич Данилевич. В 1980 году вышла его монография о Шостаковиче, в которой он сообщает о том, что «Басни» были опубликованы в журнале с согласия композитора.

работой композитора в сфере театральной музыки. М. Сабина в своей блистательной монографии «Шостакович — симфонист» рассматривает влияние на симфонии композитора музыки к драматическим спектаклям [129, с. 481]. Но не меньшую роль эта, казалось бы, чисто прикладная область творчества сыграла и по отношению к камерно-вокальному жанру, тем более, что она включала в себя и собственно вокальные номера. Это и побуждает нас обратиться к ней в рамках выбранной темы.

2.2. Композитор в драматическом театре

Почти вся театральная музыка Шостаковича укладывается в первую половину его жизненного пути. С 1929 по 1946 год композитор участвовал в двенадцати театральных постановках. При этом наиболее насыщенные музыкой спектакли и вовсе вместились в первое трехлетие его деятельности в драматических театрах. Таковы партитуры к спектаклям «Клоп», «Выстрел», «Целина», «Правь, Британия!», «Условно убитый», «Гамлет». В эти же годы Шостакович не только сочиняет музыку к постановкам, но и трудится заведующим музыкальной частью вначале (с 1928 года) в Театре В. Мейерхольда, а затем — в Ленинградском ТРАМе.

В работе над спектаклями Шостакович ищет новые пути воплощения своих музыкальных идей, добивается обучения актеров игре на различных музыкальных инструментах, выводит на сцену оркестр. Ему важно, чтобы музыка стала серьезной драматической силой спектакля, усиливала тексты, произносимые со сцены. Собственно, так композитор работает со всеми литературными произведениями — все самые существенные акценты должны случаться именно в музыкальном материале.

Молодой музыкант быстро разочаровывается в театре. Диктат постановщиков приводил к изъятию сочиненных им сцен, к произвольному толкованию его замыслов. Режиссеры предпочитали в своей работе привычные и устоявшиеся музыкальные формы. Свое раздражение Шостакович выплескивает в статье с броским полемическим названием «Декларация обязанностей композитора» [173], критикуя

театральные штампы, отсутствие настоящего качества и композиторскую «обезличку»: «Вся работа во всех драматических театрах и звуковых кино издавна заштампована (исключая лишь из этого списка работу в ТРАМе). Музыка там играет роль акцента “отчаяния” и “восторга”. Имеются определенные “стандартные” номера в музыке: удар в барабан при входе нового героя, “бодрый” и “зарядный” танец положительных героев, фокстрот для “разложения” и “бодрая” музыка для благополучного финала. Вот “материал” для творчества композитора. <...> Получается настоящая композиторская обезличка. “Легкость” и штампованность работы в театре развращают, теряется высокое качество» [173, с. 6].

Недовольство своим положением в театре у Шостаковича копилось, оно не было эмоциональной вспышкой. В конце статьи он заявляет об уходе из театра и звукового кино: «Заканчиваю эту статью фактом из моей биографии: с тяжелым сердцем заверяю театр им. Вахтангова, что музыку к “Гамлету” я напишу. Что касается “Негра” и “Твердеет бетон”, то я договоры на днях расторгаю и возвращаю аванс. Я не в силах больше “обезличиваться” и штамповаться. Таким образом я расчищаю себе дорогу к большой симфонии, посвященной 15-летию Октябрьской революции. И заявляю всем моим будущим “заказчикам” из драматического театра и звукового кино, что с этим фронтом музыки на ближайшие пять лет я порываю» [173, с. 6].

Судьба распорядилась иначе. Уже через год композитор пишет музыку к сделавшему его знаменитым на всю страну фильму «Встречный», а созданные с «тяжелым сердцем» партитуры к спектаклю Театра им. Евгения Вахтангова «Гамлет» вошли в «золотой фонд» советского музыкального искусства. И он совсем «не обезличивается» здесь, но проявляет в прикладной музыке свои лучшие, столь ценные нам сегодня качества, оставаясь самим собой и выводя театральную и киномузыку на новый профессиональный и художественный уровень.

Нас, естественно, в большей степени интересуют вокальная часть этого наследия. Количественно она невелика. В тщательном списке своих сочинений с 1 по 33 опусы, составленном в Ленинграде в 1932 году [51, с. 48], Дмитрий Шостакович указывает среди музыкальных фрагментов к спектаклю «Клоп» вокальный

номер Присыпкина, главного действующего лица «феерической комедии» Маяковского: «№4. Куплеты Присыпкина, для голоса и гитары, g-moll». Среди найденных в театральных архивах нотных материалов к постановке этого эпизода нет. Вероятно, исчезнувшие куплеты стали самым ранним вставным вокальным номером, сочиненным композитором, и, исходя из характера персонажа и текста Маяковского («На Луначарской улице / я помню старый дом — / с широкой темной лестницей, / с завешенным окном!..»³⁹), представляли собой что-то вроде салонного «жестокого» романса, спетого под гитару.

Еще одним, уже сохранившимся вокальным номером из указанного Шостаковичем списка своих сочинений, является песенка Офелии «Заутра Валентинов день» к спектаклю Театра им. Евгения Вахтангова «Гамлет» с режиссурой Николая Акимова — разухабистая, веселая, скабрёзная, эффектная, в духе акимовской постановки⁴⁰. И очень в духе музыки самого Шостаковича, известной его линии «низкого», бытового в творчестве.

Сам спектакль подвергся общественному разному, его единодушно называли «дерзким». «По замыслу Акимова все сомнения и философствования Гамлета — выдумка, а на самом деле основная интрига шекспировской пьесы — борьба молодого принца за престол. Акимов выбрал для роли Гамлета комического актера — невысокого толстяка Анатолия Горюнова (о том, что Гамлет был “тучен и одышлив”, писал сам Шекспир). Гамлет в спектакле Акимова — живой человек, весельчак и шутник. Изображая сумасшествие, он появлялся на базаре в ночной сорочке, с кастрюлей на голове, огромной морковью или с визжащим поросенком в руках. В патетический момент он наступал на шлейф королеве, а один из монологов произносил в ванной, намыливаясь и бреясь. Офелия превратилась в провинциальную

³⁹ Текст песни Присыпкина из комедии В. Маяковского «Клоп» [101].

⁴⁰ Партитура композитора к спектаклю обширна, включает в себя 13 номеров: «Вступление и ночной дозор», «Похоронный марш», «Туш и танцевальная музыка», «Охота», «Пантомима актеров», «Шествие», «Музыкальная пантомима», «Пир», «Песенка Офелии», «Колыбельная», «Реквием», «Турнир», «Марш Фортинбраса». Вскоре после премьеры Шостакович составил оркестровую сюиту (в нее вошла и песенка Офелии в инструментальном варианте), которая чрезвычайно хороша и популярна среди исполнителей и слушателей.

хорошенькую простушку, мечтающую выйти замуж за принца. Она то сидела на коленях у очередного кавалера, то дремала над недопитым кубком. В последнем действии свои безумные речи Офелия произносила в пьяном виде, что снимало мысль о ее сумасшествии. Возвращаясь с очередной вечеринки, она просто оступилась и утонула» [198].

Но, при однозначно беспощадной критике постановки, нашлись хорошие слова в адрес композитора; говорилось, что музыка «самое лучшее, самое смелое в спектакле, она все время на какой-то чудесной границе иронии и сатиры» [20, с. 4]. Подобное решение, в целом присущее образному строю музыки Шостаковича, было продиктовано еще и поэтикой перевода шекспировской трагедии, выполненного М. Лозинским специально к вахтанговскому спектаклю и признанного советским литературоведением эталонным. В песенке Офелии, следуя известной у Шекспира и в английском театре его времени традиции своеобразного площадного юмора (часто «ниже пояса»), Лозинский подчеркивает вольную, граничащую с непристойностью игру слов: «Он встал на зов, был вмиг готов, / Затворы с двери снял; / Впускал к себе он деву в дом, / Не деву отпускал. / Клянусь Христом, святым крестом. / Позор и срам, беда! / У всех мужчин конец один; / Иль нет у них стыда?» [169]. Шостакович с ярко выраженным удовольствием на разные лады повторяет в музыке ключевые слова «Впускал к себе он деву в дом, / Не деву отпускал» и «У всех мужчин конец один; / Иль нет у них стыда?». Отголоски подобного «юмора» мы находим в его письмах к И. Соллертинскому. С неоднозначно приличной (или однозначно неприличной) игрой слов мы столкнемся и в последнем вокальном произведении композитора — «Четырех стихотворениях капитана Лебядкина».

Представляется, что «Песенка Офелии» слишком трудна для пения в драматическом театре. Вертятся одни и те же интонации, но каждый раз немного по-новому, ничего не повторяется точно ни в мелодии, ни в гармонии. Вокальная интервалика все время микроскопически видоизменяется. Гармония и проста, и очень причудлива, с легким «диссонансным» налетом. Автор уходит от любых банальных песенных театральных традиций и шаблонов, оставаясь оригинальным, со

своим собственным языком и в русле собственного взгляда на музыку к театральным постановкам. Судя по заключительным тактам песенки — веселой переключке солистки и ансамбля, сопровождающейся своеобразным «втаптыванием» главной интонации, и выходу певицы на звучное высокое соль второй октавы — номер задумывался, чтобы «срывать» овацию зрительного зала и одновременно подчеркивать гротесковую сущность акимовской трактовки образа (пример 2–6).

Шекспировская линия была продолжена Шостаковичем в музыке к спектаклю Ленинградского Большого драматического театра им. М. Горького «Король Лир» в постановке Г. Козинцева. В отличие от парадоксально-фарсового вахтанговского «Гамлета», его «Лир» был глубоко трагедийным, показывал «весь мрак и ужас» существующего (естественно, в шекспировские времена) строя. Вокальные номера в спектакле были представлены «Балладой Корделии» и «Песнями Шута».

Баллада Корделии «За темным морем на скале стоит высокий дом»⁴¹ — замечательный образец театральной вокальной музыки Шостаковича, перекликающийся ассоциациями в тексте, типом движения, настроением трагических предчувствий с романсом Полины из «Пиковой дамы» Чайковского. Как и романс, она написана в куплетной форме. Но, подобно рассмотренной выше песенке Офелии, в ней ни один куплет не повторяется точно, каждый раз возвращаясь в новом варианте. Это создает определенные сложности в разучивании и точном исполнении данного музыкального номера на театральной сцене непрофессиональными певцами. Простота этой напевной задушевной мелодии для низкого женского голоса мнимая. Неслучайно балладу Корделии, как и песенку из «Гамлета», и другие вокально-театральные сочинения Шостаковича, органично сочетающие в себе простоту и сложность, впоследствии включали в свой репертуар камерные исполнители.

Краска мрачной таинственности в тексте произведения и в претворяющем

⁴¹ Текст баллады — вставной, его нет у Шекспира, и, соответственно, у Маршака, в переводах которого шла трагедия. Автор стихотворения — русская поэтесса и переводчица Анна Дмитриевна Радлова, погибшая в сталинских лагерях.

его музыкальном материале рождает еще одну ассоциацию: она отсылает слушателя к жанру старинной английской баллады. Мерный четырехдольный аккомпанемент, служащий исключительно для поддержки голоса, и некоторые другие приемы стилизации — предельно простая ритмика, натуральные лады — подчеркивают связь с английской народной музыкой, в которой вокальное начало преобладает над инструментальным (пример 2–7).

Глубоко личностно близок Шостаковичу в «Короле Лире» оказался образ Шута. Безусловно, это «его» характер. Едкая сатира, стремление к переворачиванию смыслов, горькая правда, выглядывающая из рубища, — темы, которые он так или иначе разрабатывал в своем творчестве. Своими мыслями о сценическом образе Шостакович поделился в программке-брошюре, специально выпущенной к спектаклю: «В “Короле Лире” меня восхищает и волнует образ Шута. Без него трагедия Лира и Корделии не прозвучала бы так потрясающе. Шут с изумительным мастерством освещает гигантскую фигуру Лира, и трудность его музыкальной характеристики исключительна. У Шута колкий, саркастический смех. Его юмор великолепен своей остротой и мрачностью. Шут очень сложен, парадоксален и противоречив. Все в нем неожиданно, оригинально и всегда мудро» [175, с. 62].

Композитор сочинил десять коротких песен-сценок, разбросанных по всему спектаклю, которые затем, сложившись в единый концертный номер, образовали яркий и органичный, живой, остроумный, веселый и одновременно трагический театральный монолог. Песни Шута открывают в вокальном творчестве Шостаковича басовую линию едкой музыкальной сатиры, которая продолжится затем в романсах на слова из журнала «Крокодил», в «Предисловии к полному собранию моих сочинений», в «Четырех стихотворениях капитана Лебядкина». Отголоски этой темы слышны и в Тринадцатой симфонии мастера.

Через все песенки Шута проходит стремительный пассаж, открывающий номер, врывающийся, словно выскакивающий из-за кулис Шут, и острая ритмическая лейтинтонация, которую композитор заявляет в первых трех тактах, связывающая сюиту воедино (пример 2–8). Во всем остальном — невероятная фантазия, бьющая через край изобретательность подачи текста — от скороговорки и речитатива до

жалобных причитаний и криков, — предельная детализация и разнообразие фактуры сопровождения, смешение ритмов галопа и похоронного марша с грубоватой танцевальностью английского народного контрданса. Мы еще не раз будем сталкиваться с подобным, богатым оттенками, сплавом в творчестве Шостаковича, в том числе и камерно-вокальном.

Иное направление в вокально-театральной музыке Шостаковича представляет спектакль «Салют, Испания!» по пьесе А. Афиногенова. Постановка стала мгновенным и горячим откликом на борьбу испанских республиканцев с военнопанационалистической диктатурой Франко. Композитор сочиняет к пьесе марши, вводит в музыкальный ряд испанские революционные мелодии. А одним из самых ярких эпизодов становится чудесная «Песня о Розите» — тонкая стилизация, посвященная героически погибшей от рук фашистов испанской девушке. В спектакле песню исполнял специально приглашенный на роль старика-певца солист Кировского театра бас Борис Фрейдков, обладавший яркими сценическими способностями и благородной внешностью. Запись «Песни о Розите» на пластинку под рояль, сделанная Фрейдковым в 1938 году, по сей день является абсолютно непревзойденной.

В песне три куплета, в первом и третьем — благородная печаль. Мерный скупой аккомпанемент сродни мрачной танцевальности сарабанды: «Время и жизнь торопливо бегут, / многое в жизни нашей будет забыто, / но никогда не забудем мы имени твоего — / Розита, Розита» [176]. Пластичная вокальная мелодия не цитирует фольклорный источник, но создана в духе народной традиции. Средний куплет серьезно изменен, появляется эмоциональный динамический всплеск, печаль расставания уступает место сдержанному гневу: «Испания кровью своих детей омыта».

«Песня о Розите», без всяких сомнений, является замечательным образцом вокальной лирики Шостаковича. В 1950-х годах он вернется к испанской песенной тематике, продолжив традицию своеобразного, очень авторского претворения в своем творчестве народных мелодий, о чем пойдет речь в следующей главе.

В этой связи выскажем серьезные сомнения по поводу широко бытовавшего и бытующего до сих пор мнения, что было «два Шостаковича»: один подлинный, смелый новатор, автор грандиозных симфонических и оперных концепций, а второй — отдававший дань власти и завоевывающий себе право на истинное творчество созданием упрощенно-демократических сочинений по законам того времени, следуя нормам «социалистического реализма». Нам ближе точка зрения Г. Орлова, высказанная еще полстолетия назад: «Музыка, написанная Шостаковичем, при всех своих нередко поразительных контрастах, стилистических несовместимостях, исходит из единого источника. Думая иначе, легко потерять ощущение цельности, единства его художественной личности. Именно так случилось с теми критиками, которые в конце 1920-х годов писали о “трех Шостаковичах”, совершенно по-разному проявляющих себя в прикладных жанрах, в балетной музыке и в инструментальных сочинениях; в начале 1950-х о “двух Шостаковичах” — “массовом” и “искусственно усложненном”. Характерные для этого композитора контрасты хронологически смежных произведений эти критики, не задумываясь, объясняли “идейными метаниями”, а отдельные сочинения даже отказывались признать цельными, видя в них лишь произвольное “соединение несоединимого”» [112, с. 8].

Действительно, трудно представить себе большую амплитуду творческих задач, эмоций, профессиональных вызовов, чем создание одновременно оперы «Леди Макбет» и музыки к фильму С. Юткевича «Встречный». Но обе эти работы с разных сторон стали для молодого композитора знаковыми, выражением его художественной личности, а кроме того, настоящим трамплином к всесоюзному и мировому признанию. Неслучайно так любовно и бережно относился Шостакович к своей «Песне о Встречном» на слова Б. Корнилова. Работая над ней, он не раз ее переделывал, добиваясь легкости и пластичности, а позже писал: «Песенка из “Встречного” оказалась первой ласточкой среди советских кинопесен, слетевших с экрана в народ. Ее подхватили, запели и пели долго. Теперь она уже перелетела далеко: за океаном она стала гимном прогрессивных людей, а в Швейцарии, например, — свадебной песней. В конце концов, эта мелодия потеряла автора, и это тот случай, которым автор может гордиться. Судьба песенки из “Встречного” в свое

время многое подсказала мне: она навела на мысль, что созданная как единое целое с фильмом музыка не должна терять своей самостоятельной ценности, будучи отделенной от него» [187, с. 142].

Именно эта самостоятельная ценность прикладных песенных опусов Шостаковича и явилась убедительным доказательством того, что ему «по плечу», а главное, совершенно не чуждо создание абсолютно демократических, простых и ясных, легко запоминающихся сочинений, ставших своего рода эталоном и ориентиром для всей советской массовой песни, а для самого их автора явившихся серьезной вехой в становлении и развитии его как вокального композитора.

2.3. Первые вокальные циклы

В обозначенный в главе период Дмитрий Шостакович написал два камерно-вокальных цикла, связанных друг с другом множеством тонких нитей, — «Шесть романсов на слова японских поэтов»⁴² и «Четыре романса на слова А. С. Пушкина»⁴³. Первый из них таит в себе немало загадок: он «вызревал» и складывался в единое целое 3,5 года — невероятный срок для композитора, сочинявшего стремительно и «собиравшего» свои произведения в единое целое еще до того, как они появлялись на партитурной бумаге. Цикл не объединен единой поэтической идеей,

⁴² Шесть романсов на слова японских поэтов для тенора и фортепиано. Соч. 21а (1928–1932). 1. Любовь. Слова неизвестного автора из памятника древнеяпонской литературы «Кодзики», XIII в. (1928) 2. Перед самоубийством. Слова Оцуно Одзи из антологии «Манъесю» (1928). 3. Нескромный взгляд. Слова анонимного автора XVIII века (1928) 4. В первый и в последний раз. Слова Рабиндраната Тагора (1931). 5. Безнадежная любовь. Слова неизвестного автора (1932). 6. Смерть. Слова неизвестного автора (1932). Цикл впервые опубликован в 1982 году в Собрании сочинений Д. Д. Шостаковича издательством «Музыка».

⁴³ Четыре романса на слова А. С. Пушкина для баса в сопровождении фортепиано. Соч. 46 (1936–1937). 1. Возрождение. 2. Юношу, горько рыдая, ревнивая дева бранила... 3. Предчувствие. 4. Стансы. «В 1943 году Музыкальный фонд напечатал романсы. Издание по условиям военного времени было примитивным, на плохой бумаге, но разошлось быстро, и в 1945 году тот же фонд повторно выпустил романсы. Этими нотами долго пользовались певцы, включавшие в свои концерты пушкинские романсы Шостаковича» [140, с. 4]. Издательством «Советский композитор» сочинение впервые опубликовано в 1960 году.

стилистически достаточно пестр, его глубокий внутренний подтекст связан с непростыми переживаниями 20-летнего юноши, мечущегося между страстью и страхом. По своей глубине, исповедальности он близок поздним вокальным сочинениям мастера, молодой композитор обращается здесь к вечным темам любви и смерти, а камерно-вокальная музыка обретает свои родовые черты, становится территорией лирических переживаний героя, местом глубокого и проникновенного личного высказывания.

Творческий фон, предшествующий и сопутствующий японским романсам, невероятно разнообразен и бесконечно далек от их лаконичной манеры, близкой, скорее, отточенному искусству каллиграфии. Композитор заканчивает гротесковую, полную фантасмагории, новаторскую и вызывающе современную оперу «Нос» и яркий и полемичный фортепианный цикл «Афоризмы», принимает участие в репетициях своей не менее оригинальной Второй симфонии, активно работает в театре Мейерхольда, начинает сотрудничество с кинематографом. Шостакович находится на пороге сочинения своей грандиозной оперы «Леди Макбет», в его композиторской биографии этот период становится едва ли не переломным.

Обращение к японской поэзии, думается, было обусловлено целым рядом объективных социокультурных обстоятельств. Во второй половине 1920-х годов культурное сотрудничество между Японией и Советским Союзом находилось на уровне высочайшей активности. Подписанный в 1925 году двусторонний договор об основах советско-японских отношений стал важным политическим событием и повлек за собой самые разные формы новых договоренностей. Создавались советско-японские ассоциации и общества, происходил обмен поездками. В 1927 году в Москву и Ленинград приехали с визитом японские писатели, а в августе 1928-го в Советской России побывал, впервые выехав за пределы Японии, театр кабуки. В Ленинградском университете училась большая группа студентов из Японии. Один из приятелей Шостаковича, виолончелист Григорий Пеккер, являлся концертмейстером и солистом в Русско-японском симфоническом оркестре. Из письма композитора к Б. Яворскому от 7 июня 1925 года узнаем, что Пеккер пытался посодействовать поездке юного композитора в Японию (которая в итоге не состоялась):

«...От моего японского виолончелиста нету никаких известий. Боюсь, что он погиб от землетрясения. Все может быть. Так что вопрос о моей поездке в Японию пока что открытый» [51, с. 21].

С японцами активно общался И. Соллертинский. Нет нужды говорить о том, как тесно дружили в те годы Шостакович и Соллертинский: круг общения Соллертинского был кругом общения юного Шостаковича. Вполне вероятно, что именно Соллертинский, энциклопедически образованный, невероятно много читающий, говорящий на двадцати языках (среди которых был и японский), и передал Шостаковичу книгу переводов японских стихотворений А. Брандта [194]⁴⁴.

Стоит отметить влияние И. Стравинского. Увлечение молодым Шостаковичем его творчеством с особой силой проявилось во время работы над Первой сонатой для фортепиано и, по словам самого композитора, «развязало» ему руки в поисках своего нового и современного языка. Доподлинно неизвестно, знал ли Шостакович вокальный цикл Стравинского «Три стихотворения из японской лирики для голоса и камерного ансамбля»⁴⁵, но печатные версии сочинения были ему вполне доступны. Стравинский для своей японской тетради также использовал стихотворения из книги А. Брандта. Добавим, что интерес к японской лирике в качестве поэтической основы своей музыки проявляли и некоторые молодые АСМ-овские композиторы из окружения Шостаковича: японская тематика буквально «вита» в воздухе.

Но, может быть, еще более существенными мотивами к созданию японского цикла таким, каким он явился на свет, стали обстоятельства личной жизни Шостаковича. В 1928 году в ней происходят серьезные перемены. Роман с Татьяной Гливенко подходит к концу, оставляя место для сложных внутренних переживаний.

⁴⁴ В книге даны переводы японских стихотворений, сделанные с языков-посредников — английского, немецкого и французского. Эта книга стала единственной в истории литературы, где встречается имя загадочного переводчика А. Брандта. По три стихотворения из сборника взяли для своих сочинений Игорь Стравинский, Артур Лурье и Дмитрий Шостакович.

⁴⁵ Три стихотворения из японской лирики для голоса, 2-х флейт, 2-х кларнетов, фортепиано, 2-х скрипок, альты и виолончели (1912–1913). 1. Я белые цветы. 2. Весна пришла. 3. Что это белое вдали?

Вместе с тем, развивается новое сильное чувство к Нине Варзар. Собственно, знакомство с будущей женой и ознаменовалось для композитора созданием первых трех номеров цикла.

Писательница Галина Серебрякова, видевшая Шостаковича в те годы, вспоминала: «Он жаждал по-новому воссоздать тему любви, любви, не признающей преград, идущей на преступление, внушенной, как в “Фаусте”, самим дьяволом <...> Молодой композитор признался мне, что собирается жениться, и, волнуясь, заглывая слова, рассказал о своей невесте, стараясь быть объективным, что недостижимо для влюбленных» [156, с. 78]. В связи с «Леди Макбет» любопытно свидетельство Б. Асафьева, тонкого, хоть и переменчивого в своих взглядах наблюдателя: «Женщины не было до сих пор в творчестве Шостаковича. Был пол, была эротика, но не было женщины — человека, ее психики, тепла и эмоций» [12, с. 224].

Романсы становятся важным переходным этапом для композитора: от сюжетной и музыкальной фантасмагории оперы «Нос» — к трагико-драматическим коллизиям «Леди Макбет» в творчестве, от подростковых влюбленностей, грубых шуток в мужских компаниях — к яркому и сильному чувству, сопровождающемуся естественными страхами, связанными с интимной стороной жизни и прощанием с беззаботной молодостью — в личной сфере.

В октябре 1928 года композитор создал три романса для голоса и фортепиано — «3 отрывка из японской поэзии для голоса и рояля», как сообщил автор в своем аспирантском отчете за 1929 год [172, с. 55]. Все три стихотворения заимствованы из сборника переводов А. Брандта. Судя по всему, долгое время композитор считал цикл из трех частей законченным произведением.

Опираясь на переводы А. Брандта, сделанные не с японского, а с немецкого языка, композитор достаточно серьезно меняет слова в стихотворениях. В открывающем триптих романсе «Любовь» смело добавляет: «О, как люблю я, как люблю

тебя я страстно, нежно, моя радость!», посвящая эту строчку своей вновь обретенной женщине⁴⁶. У Брандта здесь совсем иное: «Не говори мне о тоске любовной». Смысл меняется кардинально. Цикл открывается эмоциональным признанием 22-летнего композитора в любви. Все остальные романсы связаны с ее печальными последствиями: болью расставания, мыслями о смерти (от любви) и безнадежностью земного существования.

Сильное влияние театра, характерное для Шостаковича в период с конца 1920-х — начала 1930-х годов, в данном случае традиций театра кабуки, накладывает определенный стилистический отпечаток на композиторскую манеру: темповое единство, тембральное решение, целый ряд других, скрытых ассоциаций. Нельзя не сказать и о незримом присутствии здесь «Песни о земле» Густава Малера. Любовь к Малеру была привита Шостаковичу тесным общением с Соллертинским, страстным поклонником гениального австрийского композитора.

В романсах на переводы А. Брандта Шостакович достаточно последовательно передает японский колорит. Обращает на себя внимание использование пентатоники, принципиально прозрачное «малонотье» в аккомпанементе, полное отсутствие гомофонии, каллиграфически отточенные горизонтальные линии. И еще один важный момент: романсы написаны свежим, очень современным языком, они становятся своеобразными этюдами, на которых композитор оттачивает свои вновь обретенные умения (примеры 2–9, 2–10, 2–11).

В ответах на вопросы Грубера Шостакович свидетельствовал: «С осени 1926 г. обратился к изучению современных западноевропейских авторов (Шенберг, Бела Барток, Хиндемит, Кшенек), что, по-видимому, и явилось ближайшим толчком к “раскрепощению” музыкального сознания: первые произведения этого нового периода написаны были залпом (конец 1926 — 1927 год): соната для фортепиано, “Афоризмы” для фортепиано, “Симфоническая поэма к 10-летию Октябрьской революции” и 1-й акт оперы “Нос” на сюжет Гоголя (август 1927)» [51, с. 272]. Из

⁴⁶ Какой из двух девушек, Татьяне Гливенко или Нине Варзар, Шостакович говорит эти слова, остается загадкой. После знакомства с Варзар следующие несколько лет он мечется между ними в поисках своего счастья.

всех вышеперечисленных композиторов, пожалуй, Пауль Хиндемит более других «проявился» в романсах осени 1928-го.

В конце 1931 года, пережив глубочайший душевный кризис (доходило до мыслей о самоубийстве), связанный с предстоящей женитьбой на Нине Варзар и сложными отношениями с горячо любимой матерью, Шостакович сочиняет еще один романс, на этот раз оркестровый — «В первый и в последний раз», ставший в итоге четвертым номером цикла. Поэтической основе этого сочинения посвящена содержательная статья Г. Копыловой «Поэтические источники вокального цикла Д. Д. Шостаковича» [88]. В ней автор убедительно показывает неаппонское, но восточное — перевод из Рабиндраната Тагора — происхождение текста.

Нет никаких сомнений в том, что желание написать оркестровку и поручить партию солиста тенору связано с событиями, описываемыми в монографии С. Хентовой: «В 1931 году Шостакович слушал четыре симфонических концерта под управлением известного композитора и дирижера Косаку Ямада⁴⁷, с участием певца-тенора Маки, исполнявшего вокальный цикл Ямада» [157, с. 252]. Концерты эти произвели на молодого Шостаковича очень сильное впечатление.

Стихотворение Тагора — очень тонкое, взволнованное, наполненное болью расставания. По всей видимости, оно задело и привлекло композитора в связи с серьезными изменениями в его отношениях с Ниной Варзар, приведших впоследствии к свадьбе: «Я сорвал твой цветок, ты моя. Я прижал тебя к сердцу и слился с тобой». Стилистически романс уже не слишком сопрягается с первыми тремя японскими опытами. От «японского» Шостакович избавляется здесь в первую очередь.

Весной 1932 года композитор заканчивает еще два номера — «Безнадежная любовь» и «Смерть» — уже планируя цикл из шести романсов в оркестровой версии. Нет никаких оснований считать японскими и стихотворения двух последних

⁴⁷ Косаку Ямада (1886–1965) — японский композитор, дирижер и музыкальный педагог. Основатель японской композиторской школы. По окончании в 1908 году Токийской школы музыки учился в Берлинской высшей музыкальной школе у К. Вольфа и М. Бруха. Возвратившись в 1914 году в Токио, организовал первый в Японии симфонический оркестр, а в 1925 году основал Японское филармоническое общество. Автор сочинений во всех основных жанрах европейской музыки.

частей цикла. Во время работы над оркестровой версией сочинения композитор даже снимает любую экзотику, а на титульном листе партитуры обозначает произведение как «6 романсов для тенора в сопровождении оркестра». В окончательной версии цикл был закончен в канун свадьбы и посвящен Нине Варзар⁴⁸.

Кто автор текстов романсов «Безнадежная любовь» и «Смерть», появившихся на свет весной 1932 года? Возьмем на себя смелость предположить, что им был сам Дмитрий Шостакович, и что в них он опять обращается к Гливенко, которая к тому времени, устав ждать, вышла замуж, а Шостакович продолжал терзать ее своей нерешительностью: «Зачем я люблю тебя, ведь никогда, никогда ты не будешь моей? Не я буду ласкать тебя, не я, истомленный твоими ласками, усну рядом с тобой» или «Я умираю, не зная любви. Меня она не любила, она не ждала меня с нетерпением, когда я уходил. Я умираю, потому что нельзя жить без любви»⁴⁹.

Оба заключительных романса предельно лаконичны и стилистически близки созданному несколько месяцев назад «В первый и последний раз». Вокальная партия невероятно трудна для тенора — необходимо петь на *piano* в очень высоком регистре (пример 2–12). Думал ли композитор о конкретном исполнителе? Сочинение впервые прозвучало лишь спустя 34 года.

В августе 1932 года, находясь в свадебном путешествии, в самый разгар «медового» месяца, Шостакович написал Соллертинскому, который в те годы работал лектором и советником по репертуару в Ленинградской филармонии: «Есть у меня мыслишка. Нельзя ли было бы расписать голоса «Бедра сблизим»⁵⁰ и пр. и сыграть их в филармонии, но не публично. Мечтаю о прослухе» [174, с. 107]. Вероятно, это была единственная, но так и не осуществленная попытка композитора услышать свой вокальный опыт.

⁴⁸ Романсы «Безнадежная любовь» и «Смерть» закончены 5 апреля. Свадьба состоялась 13 мая 1932 года.

⁴⁹ Строки двух последних романсов цикла — «Безнадежная любовь» и «Смерть».

⁵⁰ Фрагмент текста первого романса цикла.

Подводя небольшой итог, можно выделить следующие важные моменты, связанные с созданием «Шести романсов на слова японских поэтов». Три первых романса сочинены в 1928 году для голоса и фортепиано на переводы из японской поэзии и стилистически очень близки. Четвертый номер закончен тремя годами позже и написан на изумительное по своим качествам стихотворение индийского классика Рабиндраната Тагора. Пьеса создавалась для тенора с оркестром, существует ее партитура и авторский чистовой клавир. Через полгода сочинены еще два оркестровых романса на тексты неизвестного автора (по нашей гипотезе — самого Шостаковича). Авторские клавиры отсутствуют, в собрании сочинений, выпущенном издательством «Музыка» в 1982 году, фортепианная версия выполнена редакторами на основе партитуры. Три оркестровых романса осени 1931-го и весны 1932-го также связаны между собой стилистическими идеями, оркестровыми тембрами, хотя их литературная основа чрезвычайно пестра.

Таким образом, можно говорить о двух принципиально разных вокальных циклах Дмитрия Шостаковича. Первый создан в 1928 году, состоит из трех частей и его смело можно назвать «Три романса на стихотворения японских поэтов» для голоса с фортепиано. Второй завершен в апреле 1932 года, сочинен для тенора с оркестром, в нем шесть частей, написанных на тексты самых разных авторов, и его фортепианный вариант не является полностью авторским.

Премьера цикла в оркестровой версии состоялась в апреле 1966 года благодаря усилиям замечательного дирижера и открывателя новой музыки И. Блажкова. Концерт прошел в зале Ленинградской капеллы. Автор на концерте присутствовать не смог в связи с болезнью и лечением в санатории. Версия для тенора и фортепиано в первый раз прозвучала еще позже — в марте 1977-го в Москве, в зале Союза композиторов усилиями А. Масленникова. Прозвучала уже после смерти композитора, что в какой-то степени справедливо: Шостакович не сочинял это произведение.

О пушкинских романсах, законченных в самом начале 1937 года⁵¹, мало говорится и пишется. Они редко исполняются и стоят как будто в стороне от магистральных путей осмысления творчества Шостаковича. Сочинение, написанное в период между драматическими событиями, связанными с редакционными статьями газеты «Правда» «Сумбур вместо музыки» и «Балетная фальшь» и созданием Пятой симфонии, оказалось, по вполне понятным причинам, в некотором информационном вакууме. А между тем, романсы эти принадлежат к самым замечательным страницам русской музыкальной пушкинианы, подчеркивая глубокую и прочную связь Шостаковича с классическими традициями отечественной романсовой лирики. Пушкинские романсы Шостаковича — это еще и важнейшая новая камерно-вокальная точка отсчета композитора. В этой связи трудно не согласиться с выдающимся исследователем русского вокального искусства В. Васиной-Гроссман: «ранние опыты — всего лишь предыстория камерно-вокального жанра в творчестве Шостаковича. История его начинается с 1936 года, когда были созданы четыре пушкинских романса опус 46» [35, с. 251].

Романсы на слова Пушкина появились на свет в канун 100-летней годовщины со дня смерти поэта, которую всей страной праздновали 10 января 1937 года. Постановлением ВЦИК СССР от 16 декабря 1935 года был учрежден Всесоюзный Пушкинский комитет под председательством М. Горького, в республиках, городах, районах и даже институтах и школах создавались местные Пушкинские комитеты. Выпускались собрания сочинений поэта, проводились торжественные собрания, мемориальные мероприятия, конкурсы и выставки, воздвигались памятники и монументы, память поэта чтили на заводах, в колхозах, в Красной армии.

Театры, работники изобразительных искусств и музыканты соревновались в творческих достижениях на пушкинскую тематику. Количество созданных советскими композиторами новых произведений не просто поражает, но ошеломляет со-

⁵¹ С. Хентова в своей монографии пишет о сочинении пушкинских романсов во второй половине ноября 1936 года и о завершении их 2 января 1937 года [157, с. 538].

временного исследователя [120]. Совсем еще недавно выброшенный на свалку истории пролетарскими литераторами, русский поэт вновь стал кумиром страны и «врагом» царского режима.

Необходимо признать, что к юбилею поэта готовились многие действительно выдающиеся композиторы⁵²: именно тогда на свет появились знаменитые пушкинские романсы совсем молодого Г. Свиридова и изумительные три пушкинских романса С. Прокофьева, сильными, яркими сочинениями на пушкинские тексты отметились Ю. Шапорин, В. Шебалин, В. Дешевов, Б. Арапов, Ю. Кочуров и многие другие.

Общая атмосфера ажиотажа, подогреваемая на самом высоком государственном уровне, не могла обойти Шостаковича стороной — он всегда живо откликался своими произведениями на все происходящее в стране. Но и пушкиниана композитора вызревала не в канун юбилея, а много раньше. На стихотворения Пушкина он сочинял самые первые свои романсы, в замыслах ранних лет была опера «Цыгане» — празднества всей страны лишь приблизили композитора к музыкальному воплощению пушкинских текстов.

«Встреча» Шостаковича с Пушкиным могла случиться и немного раньше, не помешай этому прослушивание тов. Сталиным оперы «Леди Макбет Мценского уезда» в Большом театре в январе 1936 года⁵³. Дневники Елены Булгаковой, опубликованные уже в перестроечную эпоху, свидетельствуют о серьезном желании Большого театра поставить оперу о Пушкине с музыкой Шостаковича: «6 января 1936 года Михаил Афанасьевич Булгаков читал пьесу “Александр Пушкин” для

⁵² С. Хентова отмечала: «В «поход» [за Пушкиным] активно включались и музыканты. Для них это было выходом за тот ограничительный круг плакатной поэзии, которая приносилась в музыку в целях ее актуализации <...> Пушкин воспринимался чистым воздухом в удушающей атмосфере. За Пушкина нельзя было обыскать, арестовать, он становился защитой, через столетия протягивая руку помощи. <...> Так вышло, что обращение к Пушкину не минуло почти все послеоктябрьское композиторское поколение. <...> По примерным подсчетам, в двадцатые-тридцатые годы советскими композиторами было сочинено 1030 романсов на стихи Пушкина. В истории музыкального творчества такого предпочтения дотоле не было» [154, с. 40].

⁵³ 26 января 1936 года Сталин, в сопровождении своих ближайших соратников — В. Молотова, А. Микояна и А. Жданова, посетил представление «Леди Макбет Мценского уезда» в филиале Большого театра. Опера ему не понравилась. Через два дня газета «Правда» опубликовала разгромную статью-приговор.

руководства Большого театра: дирекция захотела поставить по этой пьесе оперу. В соавторы прочили Шостаковича» [28, с. 297]. А вот запись Елены Сергеевны от 28 января 1936 года: «Сегодня в “Правде” статья без подписи “Сумбур вместо музыки”. Разнос “Леди Макбет” Шостаковича. Говорится о “нестройном сумбурном потоке звуков” ... Что эта опера — “выражение левацкого уродства” ... Бедный Шостакович — каково ему теперь будет» [28, с. 298]. Естественно, что теперь ни о какой «пушкинской» опере не могло идти и речи.

В мае 1936 года композитор завершил свою Четвертую симфонию — грандиозную музыкальную фреску трагедийного звучания. Стали утихать страсти в музыкальной среде по поводу «Леди Макбет». У Шостаковича по-прежнему много работы в театре и кино, а значит, есть средства к существованию. Осенью композитор задумал большой цикл из двенадцати романсов на стихотворения Пушкина⁵⁴, который осуществил лишь частично. Обращение к Пушкину, к его гармоничной, мудрой и классически совершенной поэзии стало для него не только своеобразной творческой «отдушиной», но возможностью высказаться о самом смысле творчества, о вечных вопросах жизни и смерти, любви, обо всем, что его так волновало и что нашло уже воплощение в цикле романсов на стихи японских поэтов.

После многословности Четвертой симфонии Шостаковичу был необходим гениальный в своей простоте пушкинский лаконизм, о котором так замечательно сказал другой мастер русского слова Н. Гоголь: «Здесь одна поэзия: никакого наружного блеска <...> все просто, все лаконизм, каким всегда бывает чистейшая поэзия. Слов немного, но они так точны, что обозначают все. В каждом слове бездна пространства; каждое слово необъятно, как поэт» [119, с. 28].

⁵⁴ О предполагаемом цикле из 12 романсов на слова Пушкина сообщает в своей монографии С. Хентова. Никаких других официальных свидетельств возникновения столь масштабного замысла нет. Друг Шостаковича, композитор Виссарион Шебалин создал в 1935 году вокальный цикл «Двенадцать стихотворений А. Пушкина». Возможно, зная об этой работе, Дмитрий Дмитриевич и сам решил попробовать себя в цикле из 12 стихотворений. Следов отбора пушкинских текстов для 12 романсов в архиве композитора не обнаружено.

Как мы уже сообщали в главе 1 исследования, Шостакович первоначально рассматривал пушкинское стихотворение «Бесы»⁵⁵ в качестве открывающего цикл. Стихотворение это необычайно многоплановое, сложное, содержащее иносказания, наполненное мистикой и даже ужасом, оно очень точно отвечало настроениям композитора. Однако Шостакович не решается использовать столь неоднозначное произведение Пушкина, предполагающее самые разные толкования⁵⁶, и начинает цикл с «Возрождения»: «Художник-варвар кистью сонной / Картину гения чернит / И свой рисунок беззаконный / Над ней бессмысленно чертит» [119, с. 78] — какой недвусмысленный ответ на оголтелую полемику весны 1936 года.

Повисшие «пустые» квинты рояля и «равнодушное» флейтовое заполнение, максимальное разделение регистров отчетливо выдают автора Пятой симфонии (пример 2–13, 2–14). Совпадают (думается, что неслучайно) даже тональности — в квартово-квинтовых ходах ре-ля-ре ощущаются несомненные переключки. Симфоническое полотно начинает вызревать и вокальный цикл появляется, в том числе, и из его интонаций. Но в романсе нет завораживающей энергетики симфонии, воли, жесткости, во всем — ощущение усталости, но и покоя. Шостакович уже не будет прежним. С 1936 года начинается новый отсчет его человеческой и композиторской жизни. И он подводит итоги пройденного вместе с Пушкиным, будучи прекрасно осведомленным о том, что ждет впереди: «Так исчезают заблужденья / С измученной души моей, / И возникают в ней виденья / Первоначальных, чистых дней» [119, с. 78].

Глубокий исследователь творчества Шостаковича М. Сабинина перекидывает интересный мостик от романса «Возрождение» к Четырнадцатой симфонии, со всей отчетливостью показывая принципиальную важность романсового творчества, глубокий контекст создания того или иного произведения: «В “Возрождении”

⁵⁵ «Бесы» (1830). «Мчатся тучи, выются тучи; / Невидимкою луна / Освещает снег летучий; / Мутно небо, ночь мутна. / Еду, еду в чистом поле; / Колокольчик дин-дин-дин... / Страшно, страшно поневоле / Среди неведомых равнин!» [119, с. 161].

⁵⁶ «Бесы» — одно из самых сильных, глубоких и наполненных философскими размышлениями произведений поэта. В лирической балладе, написанной четырехстопным хореем с перекрестной рифмовкой, заложено много иносказаний, мистики, она полна тревог, тоски, безысходности. По сюжету «бесы» все время водят путника по кругу, не давая выбраться на свободу.

композитор столкнулся с четырехстопным ямбом, аналогичным стихотворению Кюхельбекера, любимейшим размером русской поэзии XIX века. Неудивительно, что в “Возрождении” и романтической элегии “О Дельвиг, Дельвиг!”⁵⁷ немало структурно-ритмических совпадений: строение четных строк, начальные паузы, приемы распевания» [129, с. 436].

Говоря о крупных общественных событиях, меняющих судьбы, о политических катаклизмах, мы иногда забываем о переживаниях глубоко личного характера, которые также случаются с творцами, особенно если они молоды и эмоциональны. Как раз в период создания пушкинских романсов Шостакович завершил свои отношения с юной переводчицей Еленой Константиновской⁵⁸, ради которой готов был уйти из семьи. Пылкая переписка окончательно прервалась в связи с рождением дочери⁵⁹. Осенью 1936 года композитор еще появляется у Константиновской дома, но лишь для того, чтобы показать альбом с тщательно подобранными наклеенными вырезками хулительных статей о себе⁶⁰. Не с этой ли сложной любовной историей, случившейся слишком скоро с момента женитьбы Шостаковича и раскрывающей непростые отношения в семье⁶¹ (второй пушкинский опус 1952 года⁶² покажет это

⁵⁷ Стихотворение В. Кюхельбекера, написанное в 1820 году: «О Дельвиг, Дельвиг! что награда / И дел высоких, и стихов? / Таланту что и где отрада / Среди злодеев и глупцов?». Шостакович использовал фрагмент стихотворения в девятой части своей Четырнадцатой симфонии.

⁵⁸ «Уже в 1934 году весной завязался у него бурный роман. На международном фестивале в Ленинграде познакомился со студенткой-филологом Еленой Константиновской, выполнявшей обязанности переводчицы на встречах Шостаковича с зарубежными музыкантами. Ей было двадцать лет. В отличие от Нины Васильевны, равнодушной к нарядам, обстановке, она одевалась элегантно, культивировала свое изящество, женственность, тонкость» [155, с. 115].

⁵⁹ В конце сентября 1935 года, когда Нина Васильевна уже была беременна дочерью Галиной, Шостакович, судя по всему, без большого энтузиазма, предлагал Константиновской стать его женой: «дней на пять беру у Вас “отпуск”, так как нахожусь сейчас в очень тяжелом состоянии и мне нужно успокоиться. Будьте спокойны и Вы. Я все устрою обязательно...если не отказываешься быть моей женой» [155, с. 130].

⁶⁰ Елена Константиновская: «Он пришел ко мне с альбомом ругательских рецензий под мышкой: это было в 1936 году после разносных статей “Правды” о его творчестве. Он сказал: — Вот видите, как хорошо, что Вы не вышли за меня замуж» [155, с. 132].

⁶¹ Становится понятным, почему Шостакович сбежал с первоначально намеченной свадьбы с Ниной Варзар, любя, но интуитивно чувствуя преждевременность и неестественность этого брака. Судя по всему, брак не был простым по взаимоотношениям, но некоторые периоды протекали вполне безмятежно. Нина Васильевна серьезно поддерживала Дмитрия Дмитриевича в трудные минуты жизни.

⁶² Четыре монолога на стихи А. С. Пушкина для баса и фортепиано. Соч. 91 (1952).

с еще большей очевидностью) связан романс цикла «Юношу, горько рыдая, ревнивая дева бранила...»?

Порывистый, эмоциональный, нервно-возбужденный в начале и мечтательно нежный, приносящий успокоение в заключении — романс перекликается с отточенно-классическим стилем А. Даргомыжского⁶³, с одной стороны, и развивает совершенно новое направление русской вокальной лирики, с другой. У Даргомыжского два одинаковых куплета, продленных небольшими дополнениями — непревзойденный лаконизм Пушкина⁶⁴, у Шостаковича — два абсолютно разных состояния. Дмитрий Дмитриевич предельно (и очень естественно по музыкальному, технологическому воплощению) усиливает в своей миниатюре заложенные Пушкиным в структуре стихотворения разной силы и качества антитезы: дева — юноша, бурное чувство — неподвижность, сон. Тонкий и мастерский взгляд на поэзию, на глубинную суть слова.

Вокальная партия не только предельно декламационна, но в первом куплете и вовсе ритмически непостоянна, импульсивна: захлебывающиеся триоли чередуются с пунктирным ритмом и выдержанными звуками (пример 2–15). Во втором куплете возникает просветление и успокоение, чудесно преображается фортепианная фактура. Заключительный проигрыш повторяет мотив вступления, но в медленном темпе, как воспоминание о совместно пережитой размолвке. Энергично-«бранный» скачок на малую нону у фортепиано становится в коде каким-то жалобным, словно выдохнувшимся, уставшим в своем гневе (пример 2–16). Какой удивительный образец русской вокальной лирики! Как далеко шагнул композитор уже в первом своем полноценном камерно-вокальном сочинении.

⁶³ Романс Даргомыжского на слова Пушкина «Юношу, горько рыдая» — один из самых пленительных и совершенных образцов русской музыкальной пушкинианы. Он относится к раннему периоду творчества Даргомыжского, в котором преобладали мелодико-аризные стилиевые тенденции.

⁶⁴ В стихотворении всего четыре строки: А. Ахматова называла подобный пушкинский лаконизм «головокружительным».

Для третьего номера цикла Шостакович вновь отбирает знаковое стихотворение поэта — «Предчувствие»⁶⁵: «Снова тучи надо мною / Собралися в тишине; / Рок завистливый бедою / Угрожает снова мне... / Сохраню ль к судьбе презренье? / Понесу ль навстречу ей / Непреклонность и терпенье / Гордой юности моей?» [119, с. 144]. Опять злой рок и угрозы, необходимость быть непреклонным и терпеливым. Опять — самые важные для внутренней твердости слова. Сохранить к судьбе презренье — вот ключевая задача Дмитрия Шостаковича, которую он постоянно ставил перед собой, но так и не решил на протяжении всей своей жизни.

Романс выдержан в духе легкого, порывистого, какого-то по-малеровски⁶⁶ щемящего вальса, отсылающего слушателя к излюбленному в романсах русских композиторов XIX века жанру. Он полон тонких зависаний, темповых изменений — он очень хрупкий. Слова, обращенные поэтом к Анне Олениной,⁶⁷ глубоко созвучны и переживаниям композитора, простившегося с Еленой Константиновской: «Но, предчувствуя разлуку, / Неизбежный, грозный час, / Сжать твою, мой ангел, руку / Я спешу в последний раз» [119, с. 144]. Дмитрию Дмитриевичу очень трудно было говорить о своих чувствах, выставляя их напоказ: за помощью он обратился к Пушкину, умеющему и любящему публично объясняться в любви. Строго говоря, у Шостаковича нет ни одного романса на чистую любовную лирику поэта. По всей вероятности, композитор не нуждался в подобных стихотворениях.

В. Васина-Гроссман отмечает «Предчувствие» как пример «хорошей иллюстрации интонационной основы ладотонального мышления Шостаковича <...>

⁶⁵ «Предчувствие» (1828) написано под влиянием тяжелой ситуации, сложившейся в жизни поэта. Полиция начала расследование в отношении его поэмы «Гавриилиада». Пушкин всерьез опасался возможного строгого наказания, готовился к очередной ссылке. Центральная тема стихотворения — столкновение человека с могущественными силами, оказывающими влияние на судьбу. «Предчувствие» также связывают с отношениями поэта с Анной Олениной, которой Пушкин в конце 1820-х годов предлагал руку и сердце.

⁶⁶ Во время сочинения Четверной симфонии на пюпитре рояля композитора стояла партитура Седьмой симфонии Г. Малера. От него в ней — исполинский масштаб и смешение (которое станет типичным для композитора) «высокого» и «низкого».

⁶⁷ Оленина Анна Алексеевна (1807–1888) — дочь президента Петербургской Академии художеств А. Н. Оленина. Возлюбленная Пушкина в 1828–1829 гг. Адресат его стихотворений «Ее глаза», «Пустое Вы сердечным ты...», «Не пой, красавица, при мне», многих строф «Онегина». Красавица Оленина, по свидетельству современников, была талантливой музыкантшей и певицей. Написала мемуары о Пушкине.

Модуляция из фригийского соль минора в си мажор осуществлена именно ритмо-интонационными средствами: в повторяющейся гаммообразной фигуре акцент переносится с соль на ми-бемоль, энгармонически равный ре-диезу, терции нового лада» [35, с. 252] (пример 2–17). Добавим, что основная тональность романса соль минор (знаков при ключе нет) подается композитором с определенностью, в целом нехарактерной для него, и он все время к ней возвращается. Сочинение очень ясно организовано в куплетно-строфическую структуру: образец абсолютной простоты, гармонично оттеняющий краткую взволнованность романса «Юношу, горько рыдая...» и суровую поступь «Стансов».

Цикл на слова Пушкина написан современным языком, проявляющимся во всем — типе развития музыкального материала, в ладогармонической структуре, в ритмической организации, в фактурных поисках. Но опирается композитор на классические традиции русской вокальной музыки⁶⁸, и в этом удивительном синтезе кроется определенная трудность восприятия сочинения. Требуется время, чтобы неброская красота, задушевность, тонкий лиризм, даже глубокий трагизм пушкинских романсов вошли и устоялись в душе слушателя или исполнителя. Впрочем, таково все творчества Шостаковича — требует напряженного вслушивания.

В последнем номере произведения — «Стансы» — Шостакович явно стремится к симфонизации вокального цикла. Этому способствует и инструментальный принцип развития, и ощутимая тяга к размаху и глубине, в целом не свойственная вокальной миниатюре. Трагедийность, присущая всему произведению, с особой силой проявляется в «Стансах»⁶⁹. Тема смерти звучит здесь со всей отчетливостью, пушкинские строки: «И где мне смерть пошлет судьбина? / В бою ли, в странствии, в волнах? / Или соседняя долина / Мой примет охладелый прах?» [119, с. 155] нахо-

⁶⁸ Речь идет, прежде всего, о романсовом направлении Римского-Корсакова. О сильном влиянии песенного творчества Мусоргского речь пойдет в сатирических и гротескных вокальных произведениях Шостаковича.

⁶⁹ Название романса дано композитором. У Пушкина стихотворение названо по первой строчке — «Брожу ли я вдоль улиц шумных».

дят отклик у композитора, который усиливает их еще и жанровой определенностью. В качестве основной системообразующей музыкальной идеи Шостакович выбирает преломленную, несколько видоизмененную пассакалию: «Таким образом, все это довольно большое произведение приближается к форме вариаций на *basso ostinato*, правда, вариаций довольно свободных» [35, с. 252] (пример 2–18). Надо ли говорить о значении пассакалии в творчестве Шостаковича [26]? Его предыдущая пассакалия — симфонический антракт из второго акта «Леди Макбет», его следующие появятся совсем скоро — в Восьмой симфонии и Первом скрипичном концерте.

Мерная, тяжелая, не оставляющая сомнений в исходе, в неизбежности смерти, поступь фортепианного сопровождения прерывается (но только сглаживается, не исчезает совсем) в среднем разделе на словах «Младенца ль милого ласкаю». Откуда здесь этот теплый образ детства? Не потому ли Шостакович выбрал глубокое и многоплановое стихотворение Пушкина, что среди накатывающей беспросветности вспоминал о шестимесячной дочке, лежащей в колыбели в соседней комнате (пример 2–19)? И опять приходится говорить о перекличках с Пятой симфонией: средний эпизод «Стансов» предвосхищает побочную партию ее первой части. Подтверждение тесной связи с Пятой симфонией, разделяющее наши собственные изыскания, находим у С. Хентовой: «Пушкин помог созреванию Пятой симфонии. Как ни далеко по жанру, по масштабу стояли скромные романсы от монументальной симфонии, они содержали ее зерна, приметы ее ладоинтонационного языка, ее концепции» [154, с. 42].

Много лет спустя, цитированием в письме к И. Гликману Шостакович возвращается к своим пушкинским романсам, к событиям 1936 года: «Огорчила меня смерть Г. Н. Попова. Умер недавно композитор В. М. Юровский. “И чей-нибудь уж близок час”» [40, с. 283]. Шостакович вспоминает строчку «Стансов»: «Мы все сойдем под вечны своды / И чей-нибудь уж близок час», и это не случайность в цепи жизненных ассоциаций мастера.

О важной роли инструментального начала, ярко проявившегося в пушкинском цикле, справедливо заметила В. Васина-Гроссман, говоря о концентрации

«музыкально-образного содержания в инструментальной партии и в самом типе тематизма. За вокальной же партией сохраняется лишь функция напевного интонирования поэтического слова, а в музыкальном отношении она является только одним из голосов, далеко не всегда главным» [35, с. 251]. В последнем номере цикла роль фортепианного аккомпанеента усиливается еще и несомненной симфонизацией материала. По сути, возникает новый тип камерно-вокального высказывания, инструментального по своим родовым качествам и, главное, по методу развития. Это то, что затем с особой силой станет проявляться во всем камерно-вокальном творчестве Шостаковича.

Многими исследователями музыки Дмитрия Шостаковича отмечается важность периода между Четвертой и Пятой симфониями, времени пересмотра, под давлением серьезных внешних обстоятельств, путей дальнейшего профессионального существования. Поэтому первый пушкинский цикл становится важным, абсолютно рубежным произведением. Композитор приступил к его сочинению в конце ноября 1936 года, в дни, когда ему пришлось отменить премьеру Четвертой симфонии, пойти на очень трудное решение, в какой-то степени ставшее судьбоносным в его музыкантской биографии. Теперь нам абсолютно ясно, что он сумел сохранить «к судьбе презренье», понести ей навстречу «непреклонность и терпенье». Он создавал романсы о лирическом герое и узнавал в нем самого себя, одновременно глядя в сторону Пятой симфонии, будучи с ней и в мыслях, и в музыкальных интонациях.

Г. Орлов, отмечая в своей работе о симфониях Шостаковича значение Пятой симфонии, говорит об отличительной особенности произведения «запечатлеть в широких творческих обобщениях типические идеи» и о том, что «содержание ее не вмещается в установленные некоторыми критиками автобиографические рамки. Об этом говорят широта драматургической концепции, богатство образов, вызывающих яркие и многогранные жизненные ассоциации, жанровая характерность важнейших эпизодов, придающая симфонии черты объективного повествования» [113,

с. 69]. Автор труда противостоит критикам Пятой симфонии, еще не вполне отошедшим от возбуждавшего музыковедческое сердце периода «проработок» композитора весной 1936 года, обвиняющих произведение в излишнем субъективизме⁷⁰.

Да, Пятая симфония — действительно выдающееся художественное обобщение, и попытки принизить это ее значение с высоты нашего времени выглядят и мелкими, и неточными, и профессионально ограниченными, и вызванными карьерными соображениями, иногда завистью, попытками свести с автором определенные личные счеты. Но одно жесткое высказывание консультанта по художественному вещанию в аппарате ЦК КПСС, многолетнего редактора журнала «Советская музыка», музыковеда, чья идеологическая позиция всякий раз сверялась (и колебалась) с линией руководства страны, очень любопытна в связи со «спутником» Пятой симфонии — пушкинскими романсами 1936 года.

Г. Хубов, ругая Шостаковича на страницах «Советской музыки» за то, что тот еще недостаточно твердо встал на путь творческой перековки и не вполне определенно овладел художественными принципами социалистического реализма, выразил мнение, что симфония «задумана как большая лирическая трагедия, с явными (не скрываемыми самим автором) чертами автобиографичности. <...> Развернув перед слушателями реалистическую картину своих субъективных, глубоко лирических чувств и переживаний, Шостакович <...> подчеркнул в симфонии тему трагической “одинокости”, какой-то замкнутой ограниченности творческой борьбы художника. <...> Поэтому, говоря о реалистичности симфонии Шостаковича, нужно подчеркнуть, что проблема народности им еще не решена» [162, с. 18].

Подобная оценка симфонии, вероятно, не совсем оправдана, но как же точно она ложится в створ характеристик сочинявшихся почти одновременно романсов на слова Пушкина. Именно говоря о пушкинском цикле, мы с пониманием и согласием присоединяемся к словам адепта социалистического реализма о том, что это

⁷⁰ Орлов приводит в своей работе статьи М. Коваля в «Советской музыке», А. Острцова в «Советском искусстве», Г. Хубова в «Советской музыке», И. Нестьева в газете «Комсомольская правда», Л. Данилевича в журнале «Советское искусство».

«лирическая трагедия, с явными (не скрываемыми самим автором) чертами автобиографичности», картина «субъективных, глубоко лирических чувств и переживаний», подчеркивание «трагической “одинокости”, какой-то замкнутой ограниченности творческой борьбы художника», и о том, что «проблема народности [здесь] еще не решена». Собственно, ради всего сказанного выше и для того, чтобы не решать проблемы народности, не высказываться о завоеваниях советского общества, не создавать оптимистическое отражение окружающей действительности, Шостакович обращается к стихотворениям Пушкина. Как, впрочем, и многие другие советские композиторы — его современники.

Мы уже отмечали в главе 1, что автор «придержал» первое исполнение пушкинских романсов. Их «дневниковость», очевидно, не предполагала немедленной публичности. Премьера романсов состоялась лишь в декабре 1940 года на концерте в московском Политехническом музее⁷¹. Причем прозвучали лишь три из четырех частей произведения. Солировал артист Большого театра бас Александр Батурин, с которым Шостакович в одно время учился в Ленинградской консерватории. Партию фортепиано исполнял автор.

Первое полное исполнение цикла Вениамином Аркановым и автором состоялось 11 июля 1942 года в Новосибирске. Как и в концерте в московском Политехническом музее, пушкинские романсы соседствовали в программе с Фортепианным квинтетом. Певца, баса Арканова, композитор знал по совместной учебе в Ленинградской консерватории и по его работе в Ленинградской филармонии, с которой Арканов был эвакуирован в Новосибирск. Шостакович и в военные годы продолжает очень активно концертировать, а пушкинские романсы, судя по всему, были ему дороги.

Оркестровая версия романсов на слова Пушкина появилась на свет достаточно скоро — в 1937 году. Только струнные и арфа, и только первые три романса:

⁷¹ «В последнюю предвоенную зиму, в декабре 1940 года на смотре советской музыки, проводившемся в Москве, Ленинграде и других крупных городах страны, произведения Шостаковича заняли центральное место. Его авторские вечера состоялись в зале московского Политехнического музея и в Малом зале Ленинградской филармонии. В столице романсы на стихи Пушкина спел А. Батурин, в Ленинграде — В. Арканов» [154, с. 6].

«Возрождение», «Юношу, горько рыдая, ревнивая дева бранила...» и «Предчувствие». Масштабные «Стансы» требовали более внушительного оркестра — духовых прежде всего. Вариант со струнным составом остается очень камерным и не выходит за рамки почти классического искусства.

2.4. Биографичность ранней вокальной музыки

В завершающем эту главу параграфе подведем некоторые итоги, касающиеся места и роли ранних вокальных сочинений Дмитрия Шостаковича в плане звучания в них заявленной в названии диссертации темы «Автор и его время». В вокальной лирике раннего периода композитор еще только ищет свой путь, она в становлении, в развитии, ее место среди монументальных работ композитора неопределенно, ее роль почти незаметна. К концу 1930-х Шостакович — уже автор двух значительных по объему и содержанию опер, шести симфоний, трех балетов, целой россыпи фортепианных произведений, почти всей театральной музыки и большей части кинопартитур. Однако в камерной вокальной лирике композитор ограничился лишь небольшой ученической работой, неисполненным и неопубликованным произведением на слова японских поэтов и скромным по масштабу циклом из четырех стихотворений Пушкина. Все это несопоставимо не только с его творчеством в основных музыкальных направлениях, но и с тем местом, которое занимал этот молодой, по сути, человек в духовной жизни страны, с его ролью в развитии советского симфонизма, балета, кино- и театральной музыки, фортепианного искусства. Ранние вокальные опыты, таким образом, стали скрытой от посторонних глаз сферой его композиторской деятельности, к ним не было приковано внимание, о них попросту не знали. А вместе с тем, именно эти сочинения создавали почву, подготавливали массив его зрелой вокальной лирики, в них обживались темы, образы, принципы взаимоотношения с литературой, черты вокальной индивидуальности, характерные приемы, композиторский опыт, с которыми Шостакович вошел в музыкальную культуру XX века как автор выдающихся камерно-вокальных циклов.

Вокальная лирика в раннем периоде еще не стала для композитора настоящей творческой потребностью и появляется на свет лишь в те моменты жизни, когда необходимо обратиться к любимой женщине, к друзьям, откликнуться на собственные сложные внутренние переживания, когда возникал глубокий внутренний запрос на дневниковость, исповедь, камерность высказывания. В этом своем значении она у Шостаковича сродни жанру сонета у Шекспира или Микеланджело: пьесы, скульптуры, фрески — для всех, для заработка, в качестве общественного деяния, а для разговора с самим собой и о себе, о своей любви — сонеты. Не поэтому ли композитор обращался на протяжении своей жизни и к сонетам Шекспира, и к стихотворениям Микеланджело? Вокальная музыка Шостаковича 1920–1930-х годов автобиографична не только по своей сути, но по рождению, так как вызвана к жизни событиями личной и общественной жизни ее автора.

«Две басни И. А. Крылова» (совсем ранняя, ученическая еще работа) достаточно широко открывают дверь в мир камерно-вокального искусства композитора. С высоты наших дней мы находим это сочинение и ярким, и смелым, и новаторским. Несмотря на протесты автора (Шостакович сопротивлялся публикации «Басен» в 1960-е годы, называя их «незрелыми»), оно ясно обозначает основные линии дальнейшего развития вокального творчества композитора, в них отчетливы именно его почерк, его образность и даже мастерство.

Мы уже подчеркивали в нашем исследовании важность гротесковости, театральности, сочетания «высокого» и «низкого», наметившиеся в «Баснях» и сыгравшие столь важную роль в последующем творчестве мастера. Согласимся с одним из самых жестких критиков Шостаковича, композитором В. Суслиным, в том, что «никто не может отнять у Шостаковича то, что ему дал Бог: способность из музыкального “мусора” создать что-то индивидуальное, легкость сочинительства, феноменальные трудолюбие и слух, театрально-драматургическую изобретательность, парадоксальность. Дialeктичность, по-видимому, у него была в крови. Она ни сколько не была помехой “практическому разуму”» [142, с. 519]. Суслин, отказывая в письме к Г. Уствольской (в следующей его части) Шостаковичу в таланте большого художника, тем не менее очень точно подмечает те его качества, что так ярко

проявились уже в романсах на стихи И. Крылова и остались, развиваясь, усложняясь, обогащаясь, с ним на всю жизнь: способность создавать предельно индивидуальные вещи, театральнo-драматургическая изобретательность, парадоксальность мышления (мы о ней будем говорить в заключительной главе, рассматривая поздние вокальные произведения мастера), незаурядная диалектичность. И все это, без всякого сомнения, было умножено на мощный «практический разум» композитора, на его поразительный интеллект. В этом же письме Суслин ставит в заслугу Шостаковичу «добротную корсаковско-штейнберговскую выучку», имеющую к «Басням», как мы понимаем, самое непосредственное отношение. Добавим, что композиторство как служение, как просвещение, как гражданская позиция, отмеченные нами у Шостаковича, — также следствие и результат влияния школы Римского-Корсакова, ее нравственно-этической составляющей⁷².

О способности Шостаковича создавать произведения предельно индивидуальные необходимо сказать особо, поскольку камерно-вокальная лирика раннего периода раскрывает эту его композиторскую черту в полной мере. С самых первых своих шагов в музыке он стремится к немедленному обновлению любой уже опробованной модели, к неповторяемости на уровне цикла романсов и внутри каждой пьесы, к новизне в выборе поэтического слова (отсюда это изобилие, кажущееся иногда пестротой), к изменению всего ладогармонического строя, если этого требует задуманный образ или поэзия, к предельной детализации в работе со словом, а значит с ритмом, с интонацией, с мотивом, которые всегда непохожи на то, что было в предыдущей работе. Подобное качество необходимо признать основополагающим у Шостаковича. В поздней его вокальной лирике оно приобретает черты восхитительного разнообразия, изобилия, богатства идей и средств их воплощения.

Романсы на слова японских поэтов как будто случайны в каталоге мастера — в конце жизни автор даже не вспоминал о них. Но именно в японских стихотворениях Шостакович нащупывает линию, которая станет определяющей во всей его поздней лирико-философской вокальной музыке. Именно здесь вокальная лирика

⁷² Подобные качества Римского-Корсакова — учителя неоднократно упоминает в своих «Диалогах» И. Стравинский [79].

проявляется в своем родовом предназначении, как выразительница глубоко внутренних, тонких, часто неоднозначных переживаний, которые можно доверить лишь двоим — певцу и пианисту (причем пианист — сам Шостакович). Напомним, что первые три романса на стихотворения из книги переводов А. Брандта созданы для голоса в сопровождении фортепиано, их камерность не предполагала симфонического размаха. Желание оркестровать романсы пришло значительно позже и побудительным мотивом аранжировки стало создание более масштабного оркестрового цикла, возможность использовать уже имеющийся под рукой, годный для нового проекта материал. Несмотря на то, что цикл этот композитор в своей жизни так и не услышал, он заложил основу его дальнейших взаимоотношений с вокальной сферой музыкального искусства. Именно в японских стихотворениях определяется его отношение к поэзии, к литературной основе романса: опора не на текст, а на подтекст, не на стихотворение, а на конкретное слово. Если же подходящей поэзии на примете нет, то Шостакович сочиняет ее сам, в духе и по правилам той литературы, что ему нужна.

И еще один очень важный момент, связанный с циклом на слова японских поэтов: они сочинены в период интенсивного поиска нового, свежего, современного композиторского языка, и в этом отношении стали своего рода творческой лабораторией, опытами тщательной детализации музыкального материала, находками в области психологической углубленности. Л. Ковнацкая в своей интересной и чрезвычайно информативной статье «Еще раз о Хиндемите Шостаковича» [55] рассказывает о серьезной работе композитора по изучению современной западной музыки в конце 1920-х. Впитывал он все с жадностью, искал любую возможность для знакомства с сочинениями Бартока, Кшенека, Хиндемита, Берга, Шенберга, пытался наверстать упущенное за годы, проведенные в консерватории⁷³. Японские стихотворения стали своеобразным этюдом, эскизом, опытом в направлении всех

⁷³ Много позже Шостакович писал о времени учебы в консерватории: «Еще хуже обстояло дело с современной музыкальной литературой — консерватория ее не признавала, точно ее и в природе не было. Она истолковывалась, без дальних размышлений, как ярмарочное шарлатанство, основанное на одной “ловкости рук”. К таким “шарлатанам” в первую очередь относились, конечно, Стравинский, Шенберг, Хиндемит» [187, с. 55].

этих поисков, но и промежуточным результатом, фиксацией пройденного на партитурной бумаге, закреплением достигнутого. Добавим интересные находки и в области фортепианного аккомпанемента, замеченные нами в японских романсах. В. Дельсон отмечал, что в фортепианной музыке молодого Шостаковича на рубеже 1920–1930-х годов «сильно сказались элементы полифонизма вообще, необахианского линеаризма в частности» [47, с. 8]. И полифонизм фортепианного сопровождения, и линеаризм, и отсутствие гомофонии, так явно проявившиеся в японских стихотворениях, станут важной составляющей поздних работ Шостаковича в камерно-вокальной лирике.

Пушкинский цикл появился на свет на волне празднования столетия со дня смерти поэта, но Шостакович подошел к выбору стихотворений настолько оригинально, лично, глубоко, так явно «авторизовал» поэзию Пушкина, что цикл этот предстал глубоким дневниковым высказыванием, реакцией на конкретные жизненные переживания, продолжением, на художественном уровне, размышлений о повседневной жизни. Предвосхищая Пятую симфонию, он вобрал в себя многое из предыдущих лет, в цикле появляются прямые даже не ассоциации, но интонации из его более ранних произведений⁷⁴. Сочинение это, таким образом, явилось несомненным итогом пройденного пути и безусловным началом всей последующей, невероятной по объему и качеству, камерно-вокальной лирики композитора.

В романсах на слова Пушкина заметна тяга композитора к самоограничению, к экономии средств выразительности, идущая и от законов камерной музыки, и от свойств самой поэзии, и от желания попробовать эту самую лаконичность в своих произведениях. Очевидная лапидарность пушкинских романсов стала неожиданной даже для самых глубоких и преданных исследователей творчества Шостако-

⁷⁴ Характерна не упоминавшаяся нами в разборе пушкинских романсов очевидная связь начальной ноты в романсе «Юношу, горько рыдая, ревнивая дева бранила...» с ходом на нону вверх, которая появляется в наивысший миг исповеди Катерины Львовны («За что, за что такая судьба?») в опере «Леди Макбет Мценского уезда».

вича. Например, М. Сабина заметила, что «ритмоинтонационный рисунок “Возрождения” неизмеримо беднее, схематичнее⁷⁵, лишен великолепной отзывчивости и декламационной тонкости, приобретенной только в поздний период, не говоря уже о неподатливости формы, невыразительности фортепианного сопровождения» [129, с. 436]. Позволим себе заметить, что в пушкинских романсах композитор ставит перед собой совершенно определенные и абсолютно непривычные, по отношению к симфоническому творчеству, задачи. Это, прежде всего, экономия, прозрачность, подтекст, тонкая выразительность, уход от всего броского, внешнего, несущественного. Уже упоминавшийся нами партийно-музыкальный деятель Г. Хубов отмечал в статье по поводу Пятой симфонии Дмитрия Дмитриевича (напомним, она сочинялась почти одновременно с романсами на слова Пушкина), что «Шостакович в своей пятой симфонии впервые обратился как художник к широкой аудитории <...> стремясь говорить выразительно-простым и ясным языком» [162, с. 14]. В четырех стихотворениях Пушкина композитор также стремился говорить выразительно-простым и ясным языком (к ясности подталкивала и литературная основа), но только он не обращается здесь к широкой аудитории, но, наоборот, прячет это очень личное, автобиографичное произведение от публики, а значит, и задачи, и их решения здесь совсем иные.

Выразительность фортепианного сопровождения в этом первом, по сути, камерном цикле романсов действительно непривычна для молодого Шостаковича. Происходит «атомизация» музыкальной ткани (о ней мы будем много говорить, рассматривая поздние вокальные произведения Шостаковича). Слово, произнесенное вокалистом, немедленно находит интонационный отклик у фортепиано — возникают связи на уровне мотивов. Композитор отсекает все лишнее, ищет свежую структуру, поднимается на новый для себя уровень композиторского познания. Роль интеллектуальной работы, в целом очень высокая у Шостаковича, выходит в пушкинских романсах на первый план и становится системообразующей.

⁷⁵ М. Сабина в своей монографии «Шостакович — симфонист» сравнивает воплощение Шостаковичем стихотворения «Возрождение» в пушкинском цикле и «О Дельвиг, Дельвиг!» В. Кюхельбекера в Четырнадцатой симфонии [129, с. 436].

Прикладная театральная и киномузыка завоевала прочное место в вокальном творчестве Шостаковича обозреваемого нами периода. Она дала значительно более серьезные общественные всходы, чем его камерно-вокальные циклы (впрочем, это было несложно. Мы знаем, что «Две басни И. А. Крылова» и японские стихотворения, по сути, ни разу не были исполнены и не издавались, а пушкинский цикл автор сознательно «придерживал» от публичности достаточно долгое время). Ее знали, о ней спорили, ее исполняли, а «Песня о встречном» и вовсе стала «визитной карточкой» композитора. Важность прикладной музыки трудно переоценить, тем более что в своей дальнейшей работе склонность Шостаковича к театру, к рождаемой им иной сценической реальности, проявилась на всех уровнях его творческой активности. Театральные шекспировские работы (музыка к спектаклям «Гамлет» и «Король Лир») так или иначе остались с ним на всю жизнь. Шекспировскую тематику мы находим в английских стихотворениях, в Блоковском цикле, в романсах на слова Цветаевой, а песенка Офелии из «Гамлета» и песни Шута из «Короля Лира» прямо предвосхитили поздние работы мастера. Большие шекспировские идеи, могучий драматизм, глубина поставленных вопросов, обличение несправедливости, нешуточные любовные страсти, но и площадной юмор, детали примитивного быта, нежные возвышенные чувства, гражданственность — это все темы и образы Шостаковича, это его масштаб, его литература и поэзия.

Общеизвестно, что работа в прикладной музыке для любого автора так или иначе связана с некоторым творческим компромиссом — таков итог сложного развития искусства в XX веке, поляризации всех сфер творческой деятельности, непримиримости разных позиций, необходимости выполнять общественный заказ, бурного роста кинематографа и технических возможностей звукозаписи. Важно не сдвигать вопросы творческого компромисса в плоскость нравственно-этическую, что в отношении Шостаковича становится делом абсолютно принципиальным, но оставаться в рамках сугубо музыкального исследования.

Работа Шостаковича в прикладной музыке позволяет нам по-новому взглянуть и на творчество мастера, и на его место в общественной жизни. Ведь «если

индивидуальные черты стиля, закономерности ладогармонического мышления, тематического развития и прочее были досконально изучены выдающимися советскими теоретиками, то феномен его личности — специфика духовной организации, внутренний мир и психология взаимоотношений с социальной действительностью — оставались в тени, почти непознанными. Оно и понятно: то была территория скользкая, политически опасная» [128, с. 356]. Кино- и театральная музыка 1920–1930-х дает нам огромный пласт новых знаний о Шостаковиче не только как о музыканте, но и как о человеке (в наши дни особенно, когда «политически опасная территория» больше не пугает и не отталкивает), о личности, так как связана с сотрудничеством с выдающимися деятелями советской культуры, с лидерами ее художественной элиты, с живым и интенсивным общением, с непосредственными откликами на важные общественные события. Здесь как раз очень ярко проявилась «психология взаимоотношений с социальной действительностью», и об этом не стоит забывать.

Фактом биографии композитора стали совместные постановки и тесное человеческое общение с В. Мейерхольдом, Н. Акимовым, Г. Козинцевым, которые отличались оригинальностью, даже парадоксальностью мышления, высоким интеллектуализмом, глубиной познания действительности, свежестью идей, высочайшей культурой, образованностью, качествами, которыми не обладали (в силу профессиональных, цеховых условностей) большинство коллег-музыкантов Дмитрия Шостаковича⁷⁶. Подобное общение обогащало, развивало многие из качеств (по Суслину — врожденных) Шостаковича-композитора, которые мы считаем у него корневыми: яркую индивидуальность, театральную-драматургическую изобретательность, парадоксальность мышления, склонность к юмору на грани гротеска и абсурда, но и специфические глубину, трагизм, психологизм, идущие от театра, от литературы, от сценического образа. Необходимый демократизм, простота, доступность в подаче серьезной мысли также являются если не итогом и прямым следствием, то определенным результатом сотрудничества мастера с театром.

⁷⁶ Глубокая дружба и тесное общение с И. Соллертинским подчеркивает эту мысль: Шостаковичу было необходимо духовное сотрудничество на совершенно ином уровне.

Мы не говорим в этом параграфе о театрализации камерно-вокальных циклов Шостаковича, — она проявилась достаточно отчетливо, прежде всего, в стихотворениях японских поэтов, поскольку его работа в оперном и драматическом театрах пока еще очень интенсивна. Существенная театрализация камерного цикла возникает в более поздние периоды творчества, когда, по разным причинам, он полностью покинул театральную область своей композиторской деятельности.

В отличие от сочинений в прикладной музыке, в японских стихотворениях, как и в романсах на слова Пушкина, композитор открывает, обнажает свою душу, призывая камерность в свидетели. Это искусство точно не для всех, о демократизме не может быть и речи. Лирический герой Шостаковича слишком сложен, слишком уязвим, слишком замкнут в себе, чтобы выйти к «широкой аудитории». Человеческая закрытость Шостаковича, скованность, ранимость, нервность, которые он так и не преодолел в течение своей жизни, делают сферу камерной вокальной лирики крайне важной для понимания его личности. Исследование автобиографичности вокальных сочинений раннего периода позволяет нам открыть ранее неизведанные страницы творчества композитора, помогает его более глубокому познанию, а результаты подобной работы приносят недостающие фрагменты в пока еще не до конца сложившийся пазл его музыкальной жизни.

ГЛАВА 3. ВОЕННЫЙ И ПОСЛЕВОЕННЫЙ ПЕРИОДЫ

3.1. Вместе со временем и против времени

Период 1940–1950-х годов стал продолжением основных линий вокального творчества Д. Шостаковича предшествующих лет: мы находим здесь сочинения лирико-исповедального направления, сатирического характера, образцы массово-прикладной музыки. Именно в эти годы диапазон образно-тематических, стилистических, языковых решений мастера широк как никогда. Пожалуй, он достигает здесь своего апогея. Чудовищные потрясения, случившиеся со страной, лично с Шостаковичем, для которого катаклизмы военного времени не закончились с его окончанием, но перешли в сценарии публичной общественной порки, диктовали предельное разнообразие, новации, вызовы, не всегда вызванные к жизни исключительно композиторским поиском.

Жанровое изобилие поражает: Шостакович с удовольствием пробовал себя во всем, везде оставаясь самим собой и всюду внося новизну, оригинальность мышления, мастерство и критическое преломление традиций. Он создавал камерно-вокальные циклы в их классическом определении, работал в жанре массовой песни, в романсной сфере, обрабатывал народные песни. «Антиформалистический раёк» можно смело назвать камерной кантатой, а вокальный цикл «Из еврейской народной поэзии», без серьезного преувеличения, — камерной оперой (особенно — в оркестровой версии).

Заметно усилилась социальная направленность вокального творчества (цикл «Из еврейской народной поэзии», «Антиформалистический раёк», стихотворения английских поэтов): в вокальной лирике рассматриваемого периода, пожалуй, как ни в каком другом, мы обнаруживаем следование Шостаковичем традиции Мусоргского. Если в ранней лирике мастера эти связи еще только намечались (в значительно большей степени они проявились в оперной и симфонической музыке композитора), а в его позднем романсовом творчестве нас прежде всего привлекает и

восхищает работа со словом, своего рода «портретизм» разговорной речи, некоторые ладовые находки, связанные с развитием наследия великого русского композитора, то социально-аналитические принципы Мусоргского, составляющие основу его художественного метода, получили свое полноценное развитие именно в вокальных сочинениях 1940–1950-х годов. Нам чрезвычайно близка мысль А. Цукера, много исследовавшего и творчество Мусоргского, и наследие Шостаковича, о том, что «к многочисленным заслугам Шостаковича перед Искусством следует добавить еще одну: он был единственным композитором, продолжившим «путь Мусоргского», а его творчество — единственным каналом, по которому традиция автора «Бориса» вошла в XX век. Для этого нужно было обладать, помимо выдающегося таланта, еще и большим гражданским мужеством» [208].

Поясняя свою мысль, исследователь задается вопросом, могли ли эти социально-аналитические художественные принципы Мусоргского стать движущей силой в советских реалиях, в «условиях жесточайшего ригоризма, унификации исторических взглядов, допустимости только одной, сугубо официальной концепции народа и личности в истории»? Конечно, нет, и именно гражданское мужество было необходимо Шостаковичу, особенно в период конца 1940-х, чтобы создать вокальный цикл «Из еврейской народной поэзии» и «Антиформалистический раёк», в которых он следует уже названной традиции Мусоргского, связанной с социализацией вокальной лирики. В монологах на слова А. Пушкина мы также отмечаем глубокие, корневые связи с многогранным наследием автора «Бориса Годунова», на этот раз в сугубо оперной плоскости: Шостакович как будто продолжает в романсе «Отрывок» сцену из оперы Мусоргского, отдавая последнему дань восторженного преклонения, даже не намекая, но открыто признаваясь ему в любви. Всецело согласившись с А. Цукером, что «своеобразие художника состоит не только в том новом, что привносит он своим творчеством, но и в тех традициях, которые избирает» [208], мы отмечаем в вокальных сочинениях анализируемого периода творчества Шостаковича невероятно органичное преломление наследия Мусоргского в условиях, представляющихся абсолютно для этого неподходящими,

в момент, который для подобной деятельности еще и опасен в самом прямом смысле этого слова.

Массово-песенное и лирико-романсовое направления в вокальном творчестве Шостаковича 1940–1950-х составили органичный сплав: композитор последовательно движется от песни к романсу, и у него есть замечательный, отзывчивый, коммуникабельный, всегда готовый прийти на помощь соратник в этом интересном и свежем для него начинании: «Пять романсов на слова Е. Долматовского» являются собой, по существу, новый и осознанный подход Шостаковича к романсному стилю. В этом произведении завершаются, на «высокой ноте», его поиски в «гибридном» жанре слияния лирической песни и романса. Мы возьмем на себя смелость утверждать, что вокальный цикл на слова Долматовского, составляющий настоящий лирический дневник Дмитрия Дмитриевича — единственный романсный цикл во всем его многообразном вокальном наследии. Мы имеем в виду романс в его родовой характеристике — небольшое произведение для голоса с сопровождением инструмента, написанное преимущественно на стихи лирического содержания. Все остальное камерно-вокальное творчество Шостаковича относится к жанру камерной музыки и романсами названо только потому, что композитор получил несколько старомодное петербургское музыкальное воспитание (Шостакович даже миниатюры на письма читателей «Крокодила» называет романсами, которыми они не являются по определению). Но и в сочинениях на слова Долматовского мы встречаем все признаки камерно-вокальной традиции мастера — естественность и образность вокальной и инструментальной интонации, сосредоточение авторского внимания на слове, на его произнесении, на «речевой» мелодии, развернутую роль аккомпанемента, выполняющего в дуэте роль ведущего партнера. В сотрудничестве с Долматовским композитор активно работал в стилистике массовой песни и «скрещивал» эту песню с романсом. Романсы на слова Долматовского стали эталонными в этом новом для всей советской вокальной музыки гибридном жанре.

В 1950-х Шостакович возвращается к классической русской поэзии, создав два гармоничных сочинения на слова М. Лермонтова и А. Пушкина. Лермонтовские стихотворения остались неизвестными, их неброская, ясная, лапидарная красота, чистота и свежесть оказались невостребованными в один из самых турбулентных творческих периодов композитора. Но, как нам представляется, Шостакович не забыл некоторые стилевые находки, в них случившиеся, — они перекидывают мостик в вокальное творчество самого последнего периода мастера, особенно в области мелодических поисков, в преломлении принципов лаконичного, прозрачного, лишённого гомофонности фортепианного сопровождения. Пушкинские монологи, как и пушкинский цикл 1936 года, явились глубоко личным высказыванием, дневниковой записью автора. В них мы находим немало интересных человеческих наблюдений композитора, мастерски воплощенных в музыкальной ткани. В них нашли свое отражение ключевые тенденции камерно-вокальной лирики Шостаковича: авторизация поэтического текста; стремление к очень личному высказыванию; сложная ладотональная организация; циклическая контрастность нового типа — через психологические переключения; закрепление особой роли фортепиано, опора фортепианного сопровождения на типические фактурные решения фортепианных произведений-спутников; подлинная театральность, тяга к сценическому перевоплощению. Все четыре пушкинских текста тщательно отобраны и отражают самые разные, но глубоко личные чувства, мысли и переживания композитора.

«Антиформалистический раёк», написанный по следам всесоюзной борьбы с «формализмом», положил начало целой серии убийственно метких сатирических произведений Шостаковича позднего периода. Сочинение, родившееся из едкого литературного памфлета, стало «явлением потаенной советской музыки» [192, с. 97] — жанром, ранее не существовавшим. Прямым следствием новаторской стилистики «Райка» стали романсы из журнала «Крокодил», «Предисловие к полному собранию моих сочинений» и, без всякого сомнения, последний вокальный опус Шостаковича — «Четыре стихотворения капитана Лебядкина». «Раёк», вместе с

тем, продолжает линию басовой сатиры в творчестве композитора, начатую песнями Шута из «Короля Лира», становясь важным звеном в этой цепи, подчеркивая взаимосвязь идеи, слова и тембра в вокальной музыке Шостаковича, соединяя раннее и позднее творчество мастера.

В 1940–1950-е композитор активно обрабатывал народные песни, весь его каталог аранжировок относится именно к этим годам. Первое сочинение появилось перед самой войной и непостижимым образом оставалось неизвестным почти шестьдесят лет. «Испанские песни» стали вершиной усилий Шостаковича в этом интересном для него направлении композиторской деятельности. Задачи и общественный заказ в каждом случае были разными, но фольклористика, в целом, ему интересна. Существует немало свидетельств общения композитора с советскими собирателями народной музыки. Диапазон обращений широк — финские, американские, английские, греческие, испанские, русские народные песни. Добавим еще и органичное преломление еврейских народных интонаций в своем собственном языке, а задолго перед этим — японского народного творчества, определенную стилизацию с вниманием к народной стилистике в ряде театральных работ мастера, — и мы получим достаточно развернутую этномузыкальную картину в творчестве Шостаковича, выстраивающуюся в серьезное направление его композиторской деятельности, в котором он стремился к глубокому познанию, созданию яркого и неповторимого образа, к социальной правде. Как и в сочинениях самого высокого идейного содержания, в обработках народных песен Шостакович тщательно отделяет детали, глубоко проникая средствами композиторской техники в суть той или иной фольклорной традиции. В этих его работах нет ничего проходного, поспешного, невнятного. В них проявляются очень важные, краеугольные черты его личности: нетерпимость к небрежности, к поверхностной работе, к халтуре, но желание дойти до сути в любом деле, тщательность, чистоплотность, глубочайший профессионализм.

В отличие от цикла на слова английских поэтов или «Из еврейской народной поэзии», о которых справедливо много говорят, которые исполняются, обращают на себя внимание исследователей, исполнителей и слушателей, в отличие от

«Райка», который, в силу своей острой политической начинки, представляет собой интереснейшее поле для всевозможных домыслов и рассуждений, вокальная музыка начала 1950-х — не на виду. Мы мало исполняем и изучаем романсы на слова Долматовского, обработки композитором народных песен, камерно-вокальные циклы на стихотворения Лермонтова и Пушкина. И если за первыми прочно укрепилось мнение о слабо выраженной в них творческой индивидуальности автора, какой-то их «нехарактерности» [43, с. 202], то почему забыты романсы на слова Пушкина, понять решительно невозможно. В них нет ни сознательного упрощения, ни желания быть понятным (как раз — наоборот), а индивидуальность, глубокий психологизм, поразительное мастерство проявляются в пушкинских монологах так полно, как в самых выдающихся сочинениях Шостаковича в камерной музыке.

Эдисон Денисов, достаточно резко высказавшийся в конце жизни о Шостаковиче, отметил в своих дневниках постепенное «обеднение» музыкального языка композитора: «У нас слишком часто утверждается ложная идея, что после периода «поисков» идет процесс «упрощения» музыкального языка (Прокофьев, Шостакович, Мясковский). Но у них этот процесс был процессом обеднения музыкального языка и приспособляемости к обстоятельствам. <...> У настоящих художников идет постепенный процесс уточнения своего языка. Отсюда и возникает ощущение классической ясности. Это — совсем другое» [106, с. 57]. Оставим на совести мемуариста пассаж о «настоящих художниках», к которым, по всей видимости, не относятся Шостакович, Прокофьев и Мясковский. В конце концов, Денисов не просил издавать после своей смерти глубоко личные размышления. Но возьмем на себя смелость рассуждать именно об «уточнении» вокального языка Шостаковича в обозреваемый нами период его творческой деятельности. Тенденция эта, в свою очередь, привела к несомненному ощущению «классической ясности». Наблюдение это, впрочем, не отрицает сложных и совсем иного свойства творческих процессов в камерно-вокальной лирике композитора 1960–1970-х годов. Если же мы посмотрим на вокальные циклы 1950-х без оглядки на постановления партии и правительства, не возьмемся соотносить их с произведениями Шостаковича других пе-

риодов, но будем судить о них исключительно с позиций их творческой состоятельности, то и «Пять романсов на слова Е. Долматовского», и «Испанские песни» предстанут сочинениями и классически ясными, и несомненной художественной ценности.

Но в одном Денисов бесспорно прав: в отношении «приспособляемости к обстоятельствам». Живя в Советском Союзе, игнорировать «обстоятельства» достаточно сложно и даже опасно. В вокальном творчестве Шостаковича 1950-х «обстоятельства» видятся нам как необходимость «доказывать» свою мелодическую состоятельность, отвечать на обвинения, полученные в ходе дискуссий весны 1948-го⁷⁷. Обработки народных песен, поиск в романсовом жанре и в массовой песне показывают вектор движения композитора в указанном направлении. Шостакович много работает над развитием своей мелодической гибкости, естественности, разнообразия, он думает об этом, он все время совершенствуется. Парадоксально, что о необходимости напряженной работы над мелодией Дмитрий Дмитриевич заявляет именно в письме к 20-летнему Денисову, которого он старался окрылить, которому, по сути, дал путевку в композиторскую жизнь (именно он способствовал поступлению молодого музыканта из Томска в Московскую консерваторию): «Повторяю: я верю в Ваше дарование. Думайте больше над мелодией и тематикой. Мелодия сама не дается. Над ней надо работать, как и над полифонией, инструментовкой, гармонией <...> тема-мелодия — душа музыки. А если эта душа с изъяном, то, можно считать, произведения нет» [216].

Г. Орлов в одной из своих поздних статей высказал интересную мысль, которая очень удобно ложится в створ наших рассуждений о многообразии форм вокальной музыки Шостаковича 1940–1950-х: «Шостакович выступил как художник-эклектик в добром старом смысле этого слова, как тот, кто — по Далю — “не следует одному учению, а избирает и согласует лучшее из многих”. Стремясь постигнуть свое время, он, подобно Баху, Моцарту, Малеру, Бриттену, сплавлял воедино

⁷⁷ «Свежеиспеченный» в 1948 году главный редактор «Советской музыки», автор хоровых произведений композитор М. Коваль назвал пушкинские романсы 1936 года свидетельством того, что Шостакович — «композитор с недоразвившимся мелодическим даром» [84, с. 220].

многие и разные веяния, нимало не заботясь о чистоте своего стиля. Обе черты — разнообразие источников и свобода от эстетических предрассудков — сохранились у него на всю жизнь» [111, с. 15]. Мы с полным основанием можем отнести слова о разнообразии источников и свободе от эстетических предрассудков к вокальной лирике мастера, связав их с выведенной нами концепцией «уточнения» композиторского языка. Но тогда и военный, и послевоенный периоды предстают типично шостаковичскими, предельно органичными в его поступательном композиторском движении, и мы смело можем отвергнуть любое мнение о «не типичности» или «не характерности» тех или иных творений мастера.

Период 1940–1950-х годов подарил нам немало шедевров камерно-вокальной лирики Дмитрия Шостаковича. В этих произведениях он выработал и закрепил свое индивидуальное отношение к вокальному циклу, к литературному тексту, — слово здесь становится одним из мотивов, формулой, наравне со всеми участвующей в развитии музыкальной мысли, оно тесно спаяно с инструментальным сопровождением, романс появляется из сложного и органичного синтеза, интонационной и фактурной диффузии. Разброс поэтических текстов велик — от классической английской поэзии до еврейских народных песен, от профессиональных «заготовок» Долматовского, годных и для создания массовой песни, и для написания лирического романса, — до слегка поспешных переводов с греческого и испанского языков, от ароматной юношеской лирики Лермонтова — до гармоничной мудрой поэзии Пушкина, и от финно-карельского эпоса — до собственного пародийно-сатирического сочинения, посвященного «формализму» и «реализму» в музыке. Подобное разнообразие очень органично для Шостаковича, некоторое ограничение возникнет лишь в позднем периоде. Но «всеядность» не оборачивается отсутствием индивидуальности, наоборот, к каждому тексту композитор ищет собственный оригинальный подход, каждое слово занимает свое место в строгом соответствии с иерархией его музыкального языка, того решения, которое ему кажется самым выразительным в том или ином конкретном случае. Более того, Шостакович даже настоятельно просит живущих, доступных ему для непосредственного общения, авторов переделывать тексты, приводить их в соответствие с его музыкальными

смысловыми и интонационными доминантами. Такова его работа с Е. Долматовским, С. Маршаком, с семейным дуэтом переводчиков С. Болотиным и Т. Сикорской.

Любой литературный текст должен нести определенную, очень ясную мысль, быть годным для создания театральной сценки, отвечать темам, волнующим композитора в конкретный период его жизни, быть современным или казаться таковым, отвечать его эстетическим, этическим, гуманистическим идеалам и представлениям. Мы вспоминаем о том, что литература всегда была для Шостаковича высшим после музыки искусством, и, в отличие от поэзии, именно в ней он, наряду с музыкальным текстом, ищет главные смыслы своего художественного предназначения. Но именно потому, что она вторая после музыки, она всегда — в подчинении, в редком случае — как, например, с пушкинскими стихотворениями — становится равноправным партнером (что, впрочем, объяснимо, учитывая положение Пушкина в иерархии русской культуры). У С. Волкова мы находим любопытное подтверждение особого взгляда композитора на пригодность текста для написания музыки. Говоря о реакции А. Ахматовой на низкое, по ее мнению, качество стихотворений в цикле «Из еврейской народной поэзии»⁷⁸, автор «Свидетельства» приводит решительное возражение Шостаковича: «Я думаю, она не понимает, как музыка соотносится с текстом» [38, с. 213].

Замеченная нами в предыдущей главе глубинная привязанность Шостаковича к театру (пуповина, впрочем, была достаточно грубо перерезана в 1936 году), врожденная и приобретенная интенсивным общением в театральном мире в 1920–1930-е годы, накладывает отпечаток на выбор литературного текста для вокальных сочинений. В них он ищет действие, жест, игровое начало, в них должны таиться возможности для театрального воплощения. Театрализация камерной вокальной музыки в 1940–1950-х годах достигает своей кульминации: о некоторых произве-

⁷⁸С. Маршак, сделавший по просьбе Шостаковича новый перевод песни «Брошенный отец», к остальным переводам песен цикла также относился критически. Однако на одном из прослушиваний сочинения, прослезившись, он заметил, «что и другие переводы очень хороши и нет надобности их изменять» [13, с. 77].

дениях мы вправе говорить как об оперно-театральных сценках (цикл на слова английских поэтов, «Из еврейской народной поэзии», «Антиформалистический раёк», «Испанские песни», романсы на слова А. Пушкина), ряд других сочинений театральны опосредованно, через более тонкие ассоциативные связи («Пять романсов на слова Е. Долматовского», стихотворения М. Лермонтова), хотя и в них присутствует сюжет, иногда сквозной, и замеченная Г. Орловым «способность внушать отчетливые зрительские представления» [113, с. 286], придающие музыке Шостаковича сценическую привлекательность.

Вокальный цикл 1940–1950-х годов по типу приближается к инструментальной сюите, принцип этот будет широко развит в вокальных сочинениях Дмитрия Шостаковича последних лет. Первопроходцем здесь стали романсы на стихотворения английских поэтов, а в цикле «Из еврейской народной поэзии» композитор достигает подлинного мастерства в компоновке цельной законченной формы. Но и «Испанские песни», и романсы на слова Долматовского также стремятся к цельности через сюитное соотношение частей. Большую роль в этом играет фортепианное сопровождение, скрепляя, цементируя образы самыми разнообразными вступлениями, отыгрышами, акцентированиями необходимого для построения целого материала. Вокальная партия начинает жить по инструментальным законам, являясь важным, но не единственным носителем художественной информации. Мотивная работа, интонационная детализация, характерная для камерной музыки, проникает в вокальную сферу композитора все глубже, создавая необходимый и столь узнаваемый нами синтез в творчестве мастера.

Интуиция Шостаковича абсолютно поразительна, он обладал даром пропускать через себя, через свое творческое пространство любые самые страшные катаклизмы, оставаясь при этом самим собой, отражая мир через своего героя, представляя внутренние переживания этого героя как самое ценное и важное в окружающей действительности. Масштабное по количеству и содержанию камерно-вокальное творчество композитора 1940–1950-х годов очень точно иллюстрирует эту мысль. Круг тем — запределен, образы и яркие, и разнообразны, стилевые приемы

оригинальны, композиторский язык безупречен и предельно гибок в создании новых форм, ладогармонический фон изыскан, от разнообразия фактуры, технических приемов — захватывает дух, во всем новизна и экспериментаторство, желание не повторяться. При этом Шостакович узнаваем в каждом такте и каждой строчке своих вокальных текстов, он уверенно захватывает новые для себя художественные территории, развивая свои качества, обогащая новыми творческими идеями своего героя. Понимание этой тенденции, без сомнения, и есть главный для нас итог изучения вокального наследия мастера военных и послевоенных лет.

3.2. Композитор и война

Шесть романсов на слова английских поэтов (У. Ралея, Р. Бернса, У. Шекспира)⁷⁹ созданы в сложные месяцы войны и несут на себе ее отпечаток. И хотя автор не ищет однозначного и «лобового» решения в отражении чудовищных катаклизмов, не следует простым и ясным инструкциям бытования искусства военного времени⁸⁰, но именно ощущение живой и непосредственной сопричастности к трагедии, развернувшейся вокруг, более всего привлекает в этом выдающемся музыкальном произведении.

В цикле отражена смерть: в «висельном» черном юморе стихотворения У. Ралея как предостережение, как неизбежное зло («Сыну»); в могучем шествии

⁷⁹ Шесть романсов на слова У. Ралея, Р. Бернса и У. Шекспира для баса и фортепиано. Соч. 62 (1942). 1. Сыну. Слова У. Ралея. Перевод Б. Пастернака. 2. В полях под снегом и дождем... Слова Р. Бернса. Перевод С. Маршака. 3. Макферсон перед казнью. Слова Р. Бернса. Перевод С. Маршака. 4. Дженни. Слова Р. Бернса. Перевод С. Маршака. 5. Сонет LXVI. Слова У. Шекспира. Перевод Б. Пастернака. 6. Королевский поход. Слова народные (английская детская песенка). Перевод С. Маршака. Впервые сочинение опубликовано издательством «Советский композитор» в 1963 году.

⁸⁰ Становится понятным, почему идеологически безобидные романсы на слова английских поэтов были внесены «кремлевскими» музыковедами в список формалистских и запрещенных к исполнению произведений Шостаковича (приказ Главного Управления по контролю за зрелищами и репертуаром Комитета по делам искусств при Совете Министров СССР №17 от 14 февраля 1948 г.). Профессиональная интуиция стоящих на страже социалистического реализма находилась на должном уровне — они чувствовали в английских романсах какой-то подвох.

Макферсона — как героическая жертва за общее дело («Макферсон перед казнью»); композитор отдает дань большой любви, которой суждено пройти испытания долгой разлукой («В полях под снегом и дождем»); он вспоминает также и о нежных чувствах первого свидания («Дженни»); в шекспировском сонете чувствуется боль за несовершенство мира, раздираемого противоречиями, а детская народная песенка смотрится карикатурой Кукрыниксов на «драпающего» со всех ног врага. Не правда ли, все эти темы окружали композитора в 1942-м, но отразил он их «на выпуклой поверхности оптического стекла» своего глубокого личностного обобщения, через свой зоркий взгляд на происходящее.

В атмосфере дружбы с союзниками по антигитлеровской коалиции обращение к стихотворениям английских авторов выглядит вполне закономерным, тем более что поэзия Роберта Бернса, с воспеванием ею простого народа, пользовалась популярностью в Советском Союзе и считалась «идеологически выдержанной»: на слова Бернса в переводах Маршака⁸¹ сочиняли и другие советские композиторы⁸². В английских романсах Шостаковича находит продолжение его «шекспировская» тема, ярко заявленная в театральной музыке 1930-х. К сочинениям великого английского драматурга он будет неоднократно возвращаться и в будущем.

Каждый из номеров цикла посвящен близким людям автора — какой яркий пример автобиографичности! «В полях под снегом и дождем...» — Нине Васильевне Шостакович, жене, с которой прошел через непростые годы, укрепившие семью; «Макферсон перед казнью» — Исааку Давидовичу Гликману, а «Сонет LXVI» — Ивану Ивановичу Соллертинскому — двум самым искренним друзьям, корреспондентам, по письмам к которым мы знаем Шостаковича таким, каким он был, «очищенным» и от шелухи пропаганды, и от елса написанных по горячим следам монографий; «Дженни» — Юрию Васильевичу Свиридову — любимому ученику, близкому и по мере таланта, и по духу; «Королевский поход» — Виссариону

⁸¹ С. Маршак встречается с Шостаковичем в Москве и сам активно предлагает ему свои переводы из Бернса — автор «Ленинградской» симфонии знаменит.

⁸² Т. Хренников, Ю. Левитин, Г. Свиридов.

Яковлевичу Шебалину — другу юности и всей жизни, коллеге по Московской консерватории; наконец, «Сыну» — Левону Тадевосовичу Атовмяну — приятелю, композитору, музыкальному чиновнику, искренне и преданно помогавшему Дмитрию Дмитриевичу в издании сочинений, в многочисленных житейских практических вопросах. Подобные посвящения — случай уникальный для Шостаковича, свидетельствующий и об особой ценности каждой из создававшихся миниатюр, и о желании автора поддержать близких ему людей в суровую военную годину, и об особой персонифицированности романсов в композиторском сознании.

Цикл на слова английских поэтов невидимыми нитями связан с окружением Шостаковича. В сложную военную пору он всматривается не только в себя и в свое творчество, как это было в японских стихотворениях или в романсах на слова Пушкина, но записывает на нотной бумаге послания для членов семьи и близких друзей. Он пишет Атовмяну в Москву перед печатью сборника: «Все романсы я бы хотел посвятить своим друзьям: тебе, Шебалину, Свиридову, Гликману, Соллертинскому» [51, с. 260] и добавляет после выхода издания: «Я все же считаю [эти романсы] удачным сочинением и радуюсь, что они напечатаны под твоей редакцией роскошным изданием Музфонда» [51, с. 262]. Композитор просит десять копий и немедленно отправляет их тем, чьи имена поставил в партитуру.

Необычайно мрачен колорит созданного к четырехлетию со дня рождения Максима Дмитриевича Шостаковича романса «Сыну»⁸³, этого своеобразного отеческого наставления, предупреждения об опасностях жизненного пути, размышления о неотвратимости этих опасностей. Кругом смерть и лишения — это ясно слышится в музыкальной атмосфере открывающего цикл номера. В романсе «В полях под снегом и дождем...» чувствуется теплое, нежное, какое-то очень прочное чувство к любимой женщине, благодарность, сильная и сдержанная эмоция, возможно, самое чистое и искреннее признание в любви к жене в год военного лихолетья. И у

⁸³ С. Хентова утверждает, что Шостакович знал о необычной судьбе поэта, придворного сановника, путешественника и флибустьера, закончившего свой опасный жизненный путь на виселице, сэра Уолтера Ралея (Рэли). Его биография изложена в предисловии к сборнику переводов Пастернака, композитор пользовался им при написании романса. Сонет Ралея наполнен иронией, граничащей с «черным» юмором, который принято считать английским.

Бернса это стихотворение на особом счету: одно из самых поздних его посвящений женщине, прошедшей с ним все испытания жизни: «И если б дали мне в удел / Весь шар земной, / Весь шар земной, / С каким бы счастьем я владел / Тобой одной, / Тобой одной»⁸⁴. Не будет преувеличением заметить, что по настроению, по какому-то внутреннему состоянию этот романс близок вокальным миниатюрам на слова Долматовского, которые появятся на свет спустя полтора десятка лет: там тоже звучат слова и интонации зрелой любви, сильной и сдержанной. Кульминацией цикла на слова английских поэтов, безусловно, становится шекспировский сонет: в тексте стихотворения значительно больше близкого и современного Пастернаку и Шостаковичу звучания, чем это может показаться на первый взгляд. Кому, как не авторам запрещенных и освищенных романа «Доктор Живаго» и оперы «Леди Макбет Мценского уезда», было известно, что «...мысли замкнут рот, / и разум сносит глупости хулу, / и прямодушие простотой слывет, / и доброта прислуживает злу». Возвышенный образ этого номера найдет свое прямое и яркое продолжение в будущем пушкинском монологе «Во глубине сибирских руд», его пророческие интонации слышны и в некоторых романсах на слова Микеланджело. Заключительный «Королевский поход» — забавная детская песенка о короле, оставшемся без армии, смысл которой в те годы был понятен каждому. Он ярким блеском, но лишь на мгновение, освещает сумрак предыдущего сонета.

Цикл на слова английских поэтов буквально наполнен типично шостаковичскими музыкально-языковыми элементами — широкими регистровыми разделениями, острой ритмикой и сменами метра, подвижными унисонами, речевой выразительностью, в нем абсолютная ясность намерений и отсутствие всего лишнего. Миниатюры эти экономны, но выразительны, аскетичны, но убедительны, лаконичны, но красочны. В романсе «В полях под снегом и дождем» мы находим некоторые элементы стилизации — волыночные квинты аккомпанемента, спокойную танцевальность, натуральный лад с шестой повышенной ступенью (дорийский минор,

⁸⁴ А. Твардовский, редактор сборника переводов С. Маршака «Английские баллады и песни», вышедшего в 1941 году, сказал, что успех книги был связан не только с мастерством переводчика, но и с выбором стихотворений шотландского поэта, в число которых входят «нежные, чистые и щемяще-трогательные песни любви».

имеющий глубокие корни в английской народной традиции, пример 3–1). В «Сонете Шекспира LXVI» аккомпанемент сведен исключительно к поддержке голоса — достаточно редкий случай чистой гомофонной фактуры в камерно-вокальной лирике Шостаковича — все содержание сосредоточено в вокальной партии, солисту необходимо донести трагический смысл сонета предельно ясно (пример 3–2). В. Васина-Гроссман, со свойственной ей прозорливостью, отмечает в шекспировском сонете тонкую игру ладотональных красок, говорит о проникновении «минорных звуков в мажор, что реализуется чаще всего путем простого наложения гармоний одноименного минора на непрерывно звучащий тонический бас» [35, с. 261]. Подобное незаметное «перекрашивание» мы наблюдали и в некоторых других вокальных аккомпанементах Шостаковича.

Яркая театральная образность, способность наполнять ею самые обычные вокальные миниатюры более всего проявилась в третьем номере цикла. «Макферсон» — пламенное скерцо, энергичное, пружинистое, угловатое, сочное. Своего рода «двойной» марш: картина шествия на казнь и, собственно, сам марш Макферсона: одно из многих скерцо Шостаковича, которые мы знаем по его инструментальной музыке. Вихрь флейт и грубость барабанов — блистательная сцена последних мгновений жизни гордого сына шотландского народа (пример 3–3). В романсе «Дженни» выразительны колокольчики фортепианного сопровождения в высоком регистре, подчеркивающие легкую девичью поступь, здесь же выделяется «говорок» солиста, «по секрету» рассказывающего о тайном свидании «в поле у межи» (пример 3–4). Все очень зримо: мы становимся невольными свидетелями этой обаятельной картинки из народной жизни. «Королевский поход», вероятно, — самая короткая батальная сцена в мировой музыкальной литературе, но и здесь композитор успевает «напичкать» фортепианную партию веселыми пародиями-карикатурами и на злобный марш, и на потешное падение короля «по склону вниз» (пример 3–5).

История создания цикла, получившегося необычайно цельным, превосходно «скроенным» по форме и, вместе с тем, предельно индивидуализированным в каждой миниатюре, не совсем обычна для Шостаковича и в какой-то мере напоминает

сюжет возникновения японских стихотворений — сочинение складывалось из отдельных частей, появившихся с мая по октябрь 1942 года. Здесь, как и в шести стихотворениях японских поэтов, мы вправе говорить о двух произведениях, о микроциклах по три романса в каждом, объединенных в единое целое. Три вокальных миниатюры на слова Р. Бернса сочинены одновременно и даже были исполнены автором в таком, показавшемся ему вполне законченном виде в камерном концерте. Романс «Сыну» стал первым обращением к английским поэтам, а сонет Шекспира и народная песенка появились шесть месяцев спустя. Очень неоднородна и литературная основа — в переводах Пастернака и Маршака общего только то, что все они выполнены с английского языка. Почему же так слитно смотрится форма этого вокального сочинения?

Здесь мы подходим к ключевой особенности романсов на слова английских поэтов. Цикл этот является инструментальным по своей сути, по природе своего появления на свет. Это инструментальная сюита с голосом⁸⁵, а не сольный вокальный цикл. Именно поэтому так органично смотрятся номера, сочиненные в разное время и на очень пестрой литературной основе (но автор, вне всякого сомнения, держал «под прицелом» общее с самого первого появившегося романса). Сюжет абсолютно не важен, контраст и сцепка следуют инструментальным законам. Формула, впервые появившаяся в английских стихотворениях, станет ключевой во всех последующих значительных камерно-вокальных произведениях мастера. Она воплотится — в малеровских масштабах — также в Тринадцатой и, в своем абсолютном виде, в Четырнадцатой симфониях Шостаковича. В этой связи появление темы Макферсона в скерцо Тринадцатой симфонии именно в инструментальном виде смотрится и органично, и подтверждением всего вышеизложенного.

Из «шинели» английских романсов, так или иначе, вышли все последующие вокальные циклы Дмитрия Шостаковича. Слово здесь становится строительным мотивным материалом, принимающим участие в возведении общего здания романса. Структура стихотворной строчки, ритм, поэтические акценты по большому

⁸⁵ Возникают вполне оправданные аналогии с кантатами И. С. Баха.

счету могут быть заменены другими, близкими по смыслу или даже по звучанию. Совершенно по-особому смотрится роль фортепиано. Заявленная в пушкинских романах тенденция получает в английских стихотворениях свое полноценное развитие. Это по-настоящему камерное музицирование, в котором рояль выступает и равноправным партнером, и интересным собеседником, и сверкает всеми своими родовыми инструментальными и фактурными красками. Более того, фортепиано раскрывает симфонические горизонты вокального цикла, направляя развитие музыкальной мысли в русло инструментальной работы. Примечательны здесь и поразительная индивидуализация каждого номера, и способность автора мгновенно перевоплощаться, и драматизм, и выстроенная насыщенная драматургия, и предельная театральность каждой сценки, и наметившаяся склонность к монологичности высказывания.

Симфонический размах подтвердился немедленно: вскоре после появления фортепианной версии композитор заканчивает оркестровку «Шести романсов на слова У. Ралея, Р. Бернса и У. Шекспира» для большого симфонического оркестра (тройной состав духовых!). Автор укрупняет свой вокальный опус, придавая ему симфоническое и, одновременно, оперное звучание.

Первое исполнение произведения в его окончательной редакции состоялось в Москве 6 июня 1943 года. Автор аккомпанировал замечательному ленинградскому басу Ефрему Флаксу, солисту Ленинградской филармонии, прикомандированному на время войны к Ансамблю песни и пляски Северо-Западного фронта. Дмитрий Шостакович неоднократно с большой теплотой и уважением отзывался об этом превосходном музыканте, ставшем первооткрывателем многих современных ему сочинений⁸⁶.

Еще одной работой Шостаковича над английскими стихотворениями стали «Восемь английских и американских народных песен»⁸⁷. Здесь также прослежива-

⁸⁶ Флакс явился первым и непревзойденным исполнителем вокального цикла на слова Бернса Георгия Свиридова, созданного в 1955 году.

⁸⁷ Восемь английских и американских народных песен для низкого голоса с оркестром (1943). Переводы С. Маршака, С. Болотина, Т. Сикорской. 1. Невеста моряка. 2. Джон Андерсон. Слова

ется связь с народной поэзией государств-союзников по антигитлеровской коалиции. Продолжает сочинение и демократическую линию, идущую от шекспировских театральных работ композитора. Как это часто случалось у Шостаковича, между вещами большого, трагического звучания, масштабными, выстраданными, в которых чувствовалась «обнаженность, как будто человеку ободрали всю кожу» [148, с. 218], создаются произведения «отдушины», которые не стоят композитору крайнего напряжения душевных и творческих сил, которые стремительно рождаются и о которых он быстро же забывал. «Восемь английских и американских народных песен» созданы в преддверии сочинения Восьмой симфонии, и это важный момент их биографии. Композитор работает в демократическом жанре во время вызревания масштабного симфонического полотна.

Необходимо отметить общие тенденции в обработках композитором народных песен, так ярко проявившиеся в последующие годы: бережное отношение к фольклору, минимум аккомпанемента, прозрачность фактуры и лаконичность в использовании любых выразительных средств. Аккомпанемент сводится к гармонической поддержке и к «раскрашиванию» народной мелодии. Композитор не без удовольствия использует народные английские танцевальные формы, печальная балладность самой известной песни английского фольклора «Зеленые рукава» здесь также отражена. То тут, то там можно услышать подражание волынке, ладовая принадлежность песен к народной традиции несомненна — как и в балладе Корделии из музыки к «Королю Лиру», автор предпочитает натуральные лады. Шостакович все время подчеркивает, что понимает, на чьей «территории» находится. Характерная деталь: шестой номер цикла «Видно, рожью шла» создан на тот же перевод Маршака, что и «Дженни» в цикле на слова английских поэтов. Но как же разнятся эти обращения! Возвращаясь к вопросу о единстве художественной личности автора, о «двух Шостаковичах», мы смело можем констатировать, что

Р. Бернса. 3. Билли Бой. 4. О, мой ясень и дуб. 5. Слуги короля Артура. 6. Видно, рожью шла. Слова Р. Бернса. 7. Весенний хоровод. 8. К нам Джонни придет опять. Первое исполнение цикла прошло в Москве спустя почти год с создания произведения — 4 марта 1944 года. Солистом в концерте выступил бас М. Решетников. Впервые опубликованы в 2009 году издательством DSCH в Новом собрании сочинений Д. Д. Шостаковича, т. 149.

композитор решает общие задачи и в камерно-вокальной лирике, и в массово-демократическом направлении, оставаясь при этом самим собой.

Обработки английских и американских народных песен являются интересным звеном в общей цепи обращений Шостаковича к народной традиции разных стран, ставших достаточно заметной частью его вокального наследия. Можно лишь повторить точную мысль исследователя творчества Шостаковича Л. Ковнацкой о «расширении этногеографического диапазона зрелых сочинений Мастера на фольклорные темы» [201]. Но оказались ли английские и американские песни самым первым звеном в этой цепи?

В начале декабря 1939 года Шостакович сообщает Л. Атовмяну: «У меня так сложились дела, что я никак не смог выбраться в Москву. По заказу Политуправления ЛВО, я должен был работать над обработкой и оркестровкой финских народных песен. Таковые я должен был сдать 2-го утром, но не успел и закончил эту работу только 3-го. А 3-го уже было поздно выезжать. 3-го вечером я слушал симфонию по радио⁸⁸, прошла очень хорошо» [51, с. 245]. Письмо Шостаковича Атовмяну от 5 декабря оказалось единственным свидетельством существования достаточно загадочных обработок финских народных песен для голоса с камерным ансамблем⁸⁹, появившихся на свет в декабре 1939-го. «Написанное в 1939 году, до 2000 года это сочинение находилось вне поля зрения исследователей и исполнителей; оно не упоминалось ни в одной информационной или исследовательской статье, ни в одном списке сочинений, составленных когда-либо самим композитором либо учеными» [201]. Судьба финских песен действительно необычна. Рукопись принадлежала известному ленинградскому музыковеду А. Должанскому, после его смерти в 1966 году наследники долгое время не подозревали о ее происхождении.

⁸⁸ 3 декабря в Москве прошла премьера Шестой симфонии композитора в исполнении Е. Мравинского. Именно на тот концерт Шостакович не попал в связи с выполнением заказа обработок финских песен.

⁸⁹ Семь обработок финских народных песен (Сюита на финские темы) для солистов (сопрано, тенор) и камерного ансамбля (1939).

О сочинении узнала Л. Ковнацкая, которая попросила коллегу музыковеда А. Климовицкого написать о сюите статью в готовившийся к юбилею Шостаковича сборник [83].

Итак, сочинение было заказано Шостаковичу Политическим управлением Ленинградского военного округа. Имя заказчика не отрицает тот факт, что выбор композитором финских народных песен в сложный период советско-финских взаимоотношений (сюита была закончена 3 декабря 1939 года, на четвертый день после нападения СССР на Финляндию) выглядит, по меньшей мере, странным и не вполне свободным. Переговоры между правительствами Советского Союза и Финляндии весь 1939 год были секретными, да и сама война, которую спровоцировал СССР, оказалась абсолютно «неизвестной» в стране. Композитор совершенно точно не мог знать о предстоящей военной операции, поэтому нет оснований слишком сильно связывать появление сюиты с политическими (трагическими по сути) событиями.

О серьезных притеснениях и репрессиях против финнов ингерманландцев (на чьих землях построен Петербург) в Ленинграде и всем регионе (массовая депортация, закрытие школ и газет на финском языке, закрытие национального театра) композитор не мог не знать. Но представлять финскую сюиту в качестве некой протестной акции вряд ли уместно в контексте политической ситуации в СССР предвоенных лет. «Добровольно-принудительный» отклик на этот своеобразный заказ и сама работа, судя по всему, были Шостаковичу не слишком интересны, рукопись сочинения написана второпях; отдав ее заказчику, он никогда к ней больше не возвращался.

До сих пор совершенно непонятно, каким образом к композитору попали народные финские мелодии, кто их отбирал и из каких источников. Можно делать только предположения. В. Нилова в статье «Семь обработок финских народных песен» [108], исследуя финские народные мелодии в сюите, приводит нас, в том числе, и к карельскому фольклору (финляндская песенность неоднородна). Музыковед также справедливо указывает на то, что «Финская сюита», изъятая из военно-

политического и этно-конфессионального контекста, предстает произведением, лишенным какой-либо ангажированности» [108, с. 199].

Произведение написано для ансамбля солистов — флейта, гобой, кларнет, три небольших ударных инструмента (бубен, треугольник и малый барабан), рояль и квинтет струнных — и двух голосов: сопрано и тенора, и является, по сути, очень камерным произведением. Шостакович создавал сюиту без эквиритмического русского перевода, в партитуре нет вообще никаких текстов солистов. Части чередуются по принципу контраста, от задумчивых песен к ярким плясовым и хороводным. В первой и третьей частях солистов нет вообще — только ансамбль инструментов. «При безупречном мастерстве, которым отмечены обработки финских песен, в облике сюиты есть нечто заставляющее предположить, что глубоко она Шостаковича не занимала, не стимулировала его фантазию <...> Главное же, она, по всей видимости, знаменовала собой первое обращение Шостаковича к жанру сюиты народно-песенных обработок и, таким образом, положила начало целому разделу творчества композитора, со временем ставшему довольно обширным. Включенная теперь в этот раздел, сюита обогащает его и в отношении национального спектра, и в отношении видов исполнительского состава (как единственный цикл для голоса с инструментальным ансамблем)» [83, с. 326].

Следует добавить, что финская традиция явно присутствует в петербургской и ленинградской музыке (здесь следует вспомнить обработки финского фольклора Глинкой, Даргомыжским, Глазуновым) и связана с географической близостью и исторической общностью Петербурга и Финляндии. «Сюита на финские темы» <...> подтверждает тяготение в сочинениях подобного рода к ясности и простоте стиля <...> сочинение это тонкое, поэтичное. <...> Оно гармонично соотносится со сложившимся в общественном и музыкантском сознании — как неким семантическим инвариантом — мифологизированным образом фольклора карело-финских народов» [201].

Линия обработок народных песен, начавшаяся в военные годы, укоренилась в творчестве Шостаковича и была продолжена композитором в послевоенное десятилетие. Поэтому и мы в этом параграфе, нарушая хронологию и несколько забегая

вперед, в 1950-е годы, продолжим разговор о ней. В начале 1950-х Шостакович создает циклы греческих и испанских песен. Греческие песни⁹⁰ были напеты композитору гречанкой М. Бейку, жившей в то время в Москве, а нотированные мелодии передал советский фольклорист Л. Кулаковский, занимавшийся изучением греческой народной музыки.

Все номера цикла тесно связаны с наполненной драматическими событиями историей Греции. Песня «Вперед» — боевой гимн греческих партизан; «Пентозалис» — критский народный танец; трагическая «Золонго» пелась в память о подвиге греческих женщин: окруженные турками на горе Золонго они бросались в пропасть вместе с детьми, чтобы не попасть в плен к врагам. Заканчивается это своеобразное четырехчастное сочинение самой популярной песней греческого сопротивления — «Гимном ЭЛАС»⁹¹.

Две песни из четырех написаны на подлинные народные тексты, еще у двух мы находим авторов слов. Переводы были выполнены «проверенными» в работе над английскими и американскими песнями С. Болотиным и Т. Сикорской. Первая и последняя песни в цикле — боевые марши сопротивления с упругими ритмами, фанфарными попевками, простыми и ясными героического склада мелодиями. «Пентозалис» танцует группа девушек, взявшись за руки. Поразительно, как точно Шостакович «ухватил» в фортепианном сопровождении ритмические и ладовые особенности этой критской мелодии (пример 3–6). Песня «Золонго» наполнена печалью расставания. Мелодия раскрашена причудливой орнаментикой на мерном, лаконичном, гармонически поддерживающем голос аккомпанементе фортепиано (пример 3–7). Пунктуальный Шостакович не включил небольшой цикл в каталог своих произведений, сочинение осталось без опуса.

⁹⁰ Четыре греческие песни. Обработки для среднего голоса и фортепиано (1952–1953). Слова К. Паламаса, С. Мавроди-Пападаки и народные. 1. Вперед. 2. Пентозалис. 3. Золонго. 4. Гимн ЭЛАС. Песня «Вперед» была опубликована в «Советской музыке» в 1954 году, а затем попала и в некоторые другие сборники песен народов мира. Полностью «Греческие песни» опубликованы в Собрании Д. Д. Шостаковича в 1982 году.

⁹¹ ЭЛАС — народно освободительная армия Греции в 1941–1945 годах.

Основой испанского цикла стали подлинные напевы, переданные композитору Зарой Долухановой, которая слышала их от юноши испанского происхождения, вывезенного в Советский Союз во время Гражданской войны в Испании. Переводы были выполнены уже известной по предыдущим работам супружеской парой Болотина и Сикорской. Сочинение получилось мелодичным, теплым, тонким, ароматным, фортепианное сопровождение прозрачно, лаконично, но очень разнообразно. Оно удивительно органично сочетает в себе типичные обороты испанской мелодики и ритмики (переменные танцевальные размеры хоты и ронды, имитацию звучания гитары и кастаньет, орнаментику стиля фламенко) со словами о любви и расставаниях, страданиях утраты и радостях первой любви, столь близких русской душе и столь характерных для «испанской» традиции в русской культуре.

Л. Данилевич высказал мнение, что «Испанские песни» — сочинение для композитора нехарактерное [43, с. 202]. К. Мейер значительно более строг: «испанские песни являются всего лишь поверхностной и банальной стилизацией» [104, с. 345]. С этим трудно согласиться. «Испанские песни» абсолютно самобытны. Партитура сочинения изобилует множеством изящных и остроумных деталей, говорящих о легкости сочинения, о фантазии и мастерстве автора, о внимательном подходе к испанской народной традиции. Детализация характеров (индивидуальный подход к образу героя), обращение в каждой песне к новой фактурной формуле и при этом ясность, лаконичность, законченность, красота, напевность, теплая задушевность, в конце концов, все это — признаки большого искусства. Песни отвечают самому духу испанской народной традиции, подчеркивают удивительную способность Шостаковича схватывать самое главное, идущую от его уникальной музыкантской интуиции. Его очень индивидуальный, проницательный взгляд на мир, в данном случае — на мир испанской народной песни, проявляется и в этом сочинении.

Отдельно необходимо сказать о необычайной театральности «Испанских песен»: каждая часть — выразительная сценка, будь то шутливая награда в виде поцелуя от нерадивой ученицы в «Звездочках», картина народного гулянья в «Ронде»

или «бегущая» по волнам баркаролы лодочка в «Сне». Эта особенность песен-обработок явилась отражением общей тенденции, проявившейся в самых разных сферах вокальной музыки композитора, с чем мы еще будем неоднократно встречаться. Об этом же писал Г. Орлов: «Способность внушать отчетливые зрительские представления — одна из характерных черт творчества Шостаковича. Эмоциональная действенность его музыки во многом опирается на выразительность жеста, движения, человеческой речи, реального или символического пейзажа» [113, с. 286].

Возвращаясь к военному периоду, коснемся еще одной работы композитора, лежащей в сфере демократических жанров, в данном случае уже прямо связанной с театром — музыки к спектаклю «Весна победная», для которого Шостакович написал две песни на слова Михаила Светлова — «Колыбельную» и «Песню о фонарике». Создание этих замечательных лирических песен открывает еще одну, не самую известную, страницу биографии Дмитрия Шостаковича — его сотрудничество с Ансамблем песни и пляски НКВД при Центральном клубе им. Ф. Э. Дзержинского, созданным по непосредственному указанию Л. Берии и лично им патрониремым. С этим коллективом жизнь связала многих крупных деятелей советского театра, кино и музыкального искусства. В ансамбль собрали около 300 мобилизованных, но освобожденных от воинской службы, артистов для выступлений на фронтах и в тылу. Циклопических масштабов коллективом руководил З. Дунаевский, джаз-оркестром дирижировал Ю. Силантьев, танцевальными и актерскими силами управлял М. Тарханов, постановки осуществлял С. Юткевич.

Входивший в свои молодые годы в состав ансамбля выдающийся театральный режиссер Ю. Любимов вспоминал: «Более короткое знакомство с Шостаковичем произошло в таком мрачном заведении, как Ансамбль песни и пляски НКВД под руководством Л. Берии. Я был солдатом, нас согнали в ансамбль, а Шостаковича просили сотрудничать. И он, конечно, боялся отказаться и писал песенки. “Фонарики”, например: “Гори, гори, гори” (в войну фонарики были темные, чтобы враг не мог их увидеть). Песня стала такой же популярной, как “Песня о Встречном”. Он и этим даром обладал. Как говорил наш начальник, “нужно сочинить

песню, чтобы народ запел, будем прямо говорить. И должен быть и тексток, и мотивчик, чтоб сам ложился в ушко”» [148, с. 67].

Принадлежность песен к деятельности коллектива под патронажем арестованного и расстрелянного в 1953 году Берии по понятным причинам не афишировалась. Но войдя в спектакль, а затем, будучи неоднократно изданными с аккомпанементом фортепиано в сборниках и отдельным тиражом, песни на слова М. Светлова стали репертуарными, обрели популярность.

Песни эти очень хороши, лиричны, как-то особенно нежны, лаконичны, непритязательны, но без назойливой эстрадной «простоты». О них пишет в своей работе Л. Данилевич: «”Песня о фонарике” получила широкое распространение. Это песня-воспоминание о тяжелых, но уже миновавших днях. Такая песня — лирическая, ясная, как приветливый луч фонарика — могла появиться не в начале войны, а после победы или незадолго до нее. <...> В новой песне Шостаковича — ласковая улыбка, рожденная воспоминанием о добром друге — ночном фонарике, о девичьей руке, его державшей. <...> Шостакович соединяет очень простую метроритмическую основу с совершенно необычным композиционным строением песни. Оно свободно, “раскованно”. Эта свобода не усложняет музыку, не делает ее трудной для восприятия; она вносит в песню какую-то непринужденность. <...> “Колыбельная песня” душевно очень чистая и опять-таки ясная, чувствуется, что военные картины освещены светом 1945 года» [43, с. 141].

Свободная раскованность «Песни о фонарике», упомянутая Данилевичем, связана с отсутствием квадратности. Композитор уходит от нее очень незаметно: во всех периодах разное количество тактов — четыре, пять, шесть, семь. Впечатляет интонационная свежесть песни, присутствует тонкое гармоническое перекрашивание одних и тех же интонаций: любопытна изящная модуляция в неблизкую тональность мажорной параллели, в ре мажор из фа мажора и обратно (пример 3—8). Вальсовая стилизация очень выразительна. Во всем — поистине глинкинская простота, пластичность и стройность.

В спектакле «Весна победная» песню Шостаковича исполнял Иван Шмелев, замечательный советский эстрадный певец, призванный на службу в ансамбль

НКВД. После того как «Фонарики» тепло и естественно спел по радио и записал на пластинку солист Всесоюзного радио Владимир Бунчиков, пользовавшийся огромной популярностью в стране, песню узнали и полюбили повсюду.

«Песня о фонарике» стала одним из трех знаменитых мажорных «хитов» композитора, наряду с «Песней о Встречном» и «Родина слышит». Сочинения эти завоевали поистине всесоюзную известность. Ярko отразив различные периоды турбулентной истории СССР — трудовой энтузиазм первых пятилеток, радостные ожидания победной весны 1945-го и грандиозные успехи космической эры — они стали серьезными вехами в жизни страны. Явились они вехами и в творчестве самого Шостаковича, доказав его способность добиваться высочайшего художественного качества в любом музыкальном жанре и стиле, в том числе и самом демократичном.

3.3. Потаенная музыка

Анализируя камерно-вокальные сочинения Дмитрия Шостаковича конца 1940-х, при всем желании невозможно полностью игнорировать общественно-политический ландшафт, сложившийся после выхода приснопамятного февральского 1948 года Постановления Политбюро ЦК ВКП(б) «Об опере “Великая дружба” В. Мурадели» и развязанной в стране дискуссии на эту тему. Мир музыки Шостаковича, так или иначе, раскалывается на периоды «до» и «после». Многие годы спустя, в беседе с М. Сабининой, Дмитрий Дмитриевич выразил свою неутраченную ярость и боль по отношению к унижениям 1948 года: «Вылез я на трибуну, стал читать вслух кем-то состряпанный гадкий, глупый бред. Да, читал, унижался, читал эту якобы свою речь — читал, как последнее ничтожество, совершенно как паяц, петрушка, кукла картонная на веревочке!!!» [148, с. 333]. Очевидно, что рана обиды не зажила у него никогда.

Два самых близких по времени отклика на события 1948-го были написаны уже летом. Речь идет о вокальном цикле «Из еврейской народной поэзии» и об «Антиформалистическом райке». Оба сочинения стали определенным результатом,

своеобразным итогом «ждановщины». То, что «Раёк» — прямой и непосредственный ответ, сомнений нет. Стал ли таким откликом цикл песен «Из еврейские народной поэзии»⁹²? У исследователей музыки композитора нет единого мнения о мотивах автора в выборе еврейских народных текстов для вокального цикла. Точки зрения разнятся кардинально — от антисоветского подтекста, вызова, желания идентифицировать себя с угнетенным меньшинством⁹³ до того, что композитор «не отдавал себе отчета в том, что его новый опус почти не имел шансов на публичное исполнение, а распространение сведений о наличии в его портфеле цикла на еврейскую тему могло ухудшить его и без того драматическое положение» [1, с. 286].

Оснований считать это сочинение определенным протестом — нет. Шостакович был человеком очень осторожным, никогда вызов власти не бросал, а в 1948 году это было бы вдвойне опасно. Можно согласиться с выводами американского музыковеда Лорал Фэй (Laurel Fay), которая полагает, что цикл «"Из еврейской народной поэзии"» был написан Шостаковичем с целью оправдать публичные обещания, которые он был вынужден дать после постановления, и написать песенное сочинение с опорой на фольклор <...> вплоть до конца 1948 года он имел все основания рассчитывать на исполнение цикла. Однако к концу января 1949-го он должен был осознать трагическую иронию своего выбора “неподходящего” фольклора» [148, с. 272].

Действительно, вся последующая история подготовки цикла к исполнению подтверждает слова Л. Фэй. В воспоминаниях Нины Дорлиак содержатся прямые

⁹² Соч. 79. Из еврейской народной поэзии, вокальный цикл для сопрано, контральто и тенора в сопровождении фортепиано (1 августа — 24 октября 1948). Слова народные. 1. Плач об умершем младенце. 2. Заботливые мама и тетя. 3. Колыбельная. 4. Перед долгой разлукой. 6. Предостережение. 7. Брошенный отец. 8. Песня о нужде. 9. Зима. 10. Хорошая жизнь. 10. Песня девушки. 11. Счастье. Первое исполнение цикла состоялось 15 января 1955 года в Малом зале Ленинградской филармонии. Произведение прозвучало в исполнении Н. Дорлиак, З. Долухановой, А. Масленникова и автора. Впервые опубликовано издательством «Советский композитор» в 1961 году. Оркестровую версию цикла Д. Шостакович сделал вслед за фортепианной редакцией — осенью 1948 года.

⁹³ «Кажется более чем убедительным связать это обращение к еврейскому фольклору с желанием композитора завуалированно подтвердить свою солидарность с гонимым народом. То был способ идентифицировать себя и своих коллег, художников сталинской России, с другим притесняемым меньшинством» [143, с. 600].

свидетельства желания композитора услышать свое сочинение в концерте как можно скорее: «Дмитрий Дмитриевич позвонил по телефону и попросил встретиться, так как хотел показать только что законченный вокальный цикл. Излишне говорить, что мы с Рихтером в назначенный день ожидали его прихода с большим волнением. Дмитрий Дмитриевич, войдя, почти сразу сел за рояль и, прочтя сначала тексты всех одиннадцати песен, проиграл их одну за другой. Впечатление было потрясающее: сила драматизма, выразительность интонаций поразила и ошеломила нас. Дмитрий Дмитриевич сам был взволнован; мы попросили сыграть еще раз. И вот он предложил мне выучить партию сопрано и подыскать тенора и меццо-сопрано. Работа над этим циклом была невероятно увлекательной, и долгое время я была поглощена только этим сочинением» [62, с. 448].

В жестком и бескомпромиссном письме композитора Виктора Суслина Галине Уствольской, написанном в далеком и от времени Шостаковича, и от наших дней 1994 году, автор выводит цикл «Из еврейской народной поэзии», собственно, из музыкального ряда в список общественных поступков: «А что касается его деяний, преисполненных “гражданского мужества”, то мне еще никогда не доводилось слышать от кого-нибудь, что цикл “Из еврейской народной поэзии” или 13-я симфония представляют собой выдающиеся события в музыкальном отношении. Даже самые фанатичные поклонники Шостаковича об этом молчат и предпочитают разглагольствовать об общественном резонансе, о смелости автора, нарушившего общественные табу. Но в таком тоне можно говорить о “смелой статье” в “Литературной газете”, а не о музыкальном шедевре» [142, с. 519].

В. Суслин ставит сразу два вопроса в своем послании из Гамбурга⁹⁴ в Ленинград, на которые нам бы хотелось кратко ответить. Первый — является ли вокальный цикл Шостаковича выдающимся произведением, не вызван ли резонанс вокруг еврейских песен исключительно временем и контекстом появления сочинения на свет. Второй — о «литературности» музыки Шостаковича вообще. Начнем со второго. В уже цитированном письме Суслин сообщает Уствольской следующее: «О

⁹⁴ Суслин эмигрировал в 1981 году в Германию, жил и работал в Гамбурге.

произведениях Шостаковича часто говорят такие слова, как “музыкальная драматургия”, “музыкальная проза” и пр. Но никто не произносит при этом слова: “журналистика”, “занимательное чтение”, хотя во многих случаях они были бы вполне уместны» [142, с. 518]. Суслин затрагивает очень интересную, даже глобальную тему наследия Шостаковича, которая, возможно, еще ждет своего глобального же обобщения. Творчество Шостаковича, действительно, является своего рода музыкальной литературой в самых разнообразных ее жанрах и формах. В своей любви к литературе как к самому важному из искусств он признавался неоднократно. Из очерка Лескова он выстраивает музыкальную драму; абсурдистская гоголевская повесть «Нос», без всякого сомнения, — «музыкальная проза»; при этом романсы на слова из журнала «Крокодил» являются той самой «журналистикой», о которой язвит Суслин; мы, без всякого преувеличения, готовы назвать ряд театральных, кинопартитур мастера, обработки испанских песен «занимательным чтением». Список можно продолжить музыкальными сатирическими памфлетами, романами и новеллами, поэтическими зарисовками — этому всему найдется место в наследии композитора.

Выстраивая общую «литературную» линию, возьмем на себя смелость отнести цикл «Из еврейской народной поэзии» к жанру музыкального рассказа, вернее, — сборника (цикла) коротких рассказов (синтез Зощенко, Аверченко с Шолом-Алейхемом), в которых проявились много раз упомянутые в исследованиях и воспоминаниях о композиторе пронизательность, лаконичность, образность, остроумие, умение сострадать, внимание к живой человеческой речи, помноженные на безграничное композиторское мастерство.

На первый вопрос ответ мог бы быть совсем коротким. Без всякого сомнения, цикл «Из еврейской народной поэзии» принадлежит к самым значительным творениям музыкальной литературы XX века, он стал подлинной жемчужиной нашего камерно-вокального репертуара, а контекст создания произведения и непростая история первых лет его «жизни» — политические и общественные реалии, «шлейф» некоторой таинственности, знаковости, гражданственности — важен нам сегодня лишь как составная часть общего советского музыкально-исторического процесса,

многотрудного и противоречивого. В вокальном цикле Шостаковича сошлось так много подлинных творческих достижений мастера, поисков и находок, что сочинение это, подготовленное всей его предыдущей композиторской жизнью, не могло не появиться, не раскрыться, не заявить о себе как о важном явлении. Были ли события первой половины 1948 года катализатором появления цикла на свет? Скорее — да.

Щемящая угловатость и трагическая красота еврейского фольклора, вне всякого сомнения, была близка Шостаковичу. Он неоднократно высказывался по этому поводу⁹⁵. Малоизвестный факт погружения композитора в еврейский фольклор, возможно, проливающий дополнительный свет на историю создания цикла — о знакомстве Дмитрия Дмитриевича с замечательным музыковедом-фольклористом, знатоком и собирателем еврейской народной музыки М. Я. Береговским — приводит в своей книге Элизабет Уилсон: «В 1946 году он [М. Я. Береговский] защитил в Московской консерватории диссертацию «Еврейская народная клезмерская музыка». Официальным оппонентом был Шостакович» [148, 271].

С. Хентова, изучая экземпляр сборника «Еврейские народные песни», хранящийся в личном архиве Шостаковича, приводит пример подробной предварительной работы композитора с текстами, указывает на очень внимательный отбор, большое количество пометок и исправлений. В результате Шостакович решил совсем не использовать военные, исторические, сатирические и религиозные песни [158]. Из всего обилия текстов, содержащихся в сборнике, он решил взять одиннадцать, преимущественно лирических. Это были стихи о любви и расставании, нужде и

⁹⁵ Шостакович проявлял живой интерес к еврейской тематике в своем творчестве: в Фортепианном трио № 2, Первом скрипичном и Первом виолончельном концертах, Четвертом и Восьмом струнных квартетах, «Четырех монологах на слова А. Пушкина». А. Должанский указывает в этой связи еще и темы из Восьмой и Девятой симфоний, тему пассакалии из «Леди Макбет». Еврейская мелодика органично вошла в ткань сочинений композитора, поскольку была близка ему своей своеобразной терпкой выразительностью, сочетающей интонации обездоленности, одиночества, трагического, с танцевальностью и несомненной изобразительностью. Не следует забывать и о богатой петербургской вокальной традиции, о многочисленных еврейских песнях и романсах Глинки, Рубинштейна, Мусоргского, Балакирева и Римского-Корсакова.

скромном счастье, голодных детях и их страдающих родителях — выбор, обусловленный традициями Мусоргского⁹⁶ и Достоевского, любимых Шостаковичем, именно от них он унаследовал мастерское умение глубоко и искренне рассказать о жизни «униженных и оскорбленных». В. Васина-Гроссман вспоминала о беседе с автором цикла, в которой он сообщил, «что в маленькой, случайно попавшей к нему в руки книжечке переводов из еврейской народной поэзии его больше всего поразила удивительная конкретность героев с “именами и фамилиями”» [35, с. 264].

Композитор не использовал подлинные фольклорные интонации еврейской музыки, но ввел элементы народного музыкального языка как органичные компоненты собственной музыкальной системы. Неторопливый танцевальный ритм, «пронзительные» мелодические обороты, обилие различных речевых восклицаний рисуют почти зримый образ небольшого еврейского местечка, одного из многих в старой России, со всеми его забавными и трогательными обитателями.

Трудно себе представить, что цикл в 1948 году мог закончиться романсом «Зима»: «Вернулись и стужа, и ветер, / Нет силы терпеть и молчать. / Кричите же, плачьте же, дети, / Зима воротилась опять». Нет никаких сомнений в том, что для композитора «это не только вопль отчаяния бедной еврейской семьи, это плач всей истерзанной России» [148, с. 271]. Куда как «безопаснее» звучат слова последнего номера «Счастье» в окончательной редакции: «И всей стране хочу поведать я / Про радостный и светлый жребий мой: / Врачами наши стали сыновья — / Звезда горит над нашей головой».

Увеличение цикла до одиннадцати номеров за счет советских еврейских песен оказалось и мудрым, и очень практичным решением композитора. Произведение становилось значительно более «презентабельным» для включения его в фи-

⁹⁶ Хочется выделить в этой связи одно замечательное высказывание Мусоргского: «И если возможно самым простым способом, только строго подчиняясь художественному инстинкту в ловле человеческих голосовых интонаций, — хватать за сердце, то не следует ли заняться этим? А если можно при этом схватить и мыслительную способность в тиски, то не подобает ли отдаться этому занятию?» [105, с. 147]

лармонический репертуар, более масштабным, да и более разнообразным, привлекательным для исполнителей и слушателей. Нельзя согласиться с негативной оценкой музыкального материала последних трех номеров. В этих суждениях чувствуется некоторая инерция восприятия Шостаковича через призму политических событий. Мы не говорим о качестве заключительных текстов, они взяты из одного и того же сборника, композитор достаточно тщательно их отбирал. Мы знаем также, что его отношение к литературной основе вокальных произведений не всегда было бескомпромиссно требовательным. Но в музыкальной части своих сочинений он никогда не опускался ниже определенного высочайшего уровня мастерства, им же заявленного. Вероятно, интуитивно он чувствовал некоторую незавершенность, а три заключительные радостные советские песни стали идеальным средством решения сразу нескольких творческих и исполнительских задач.

«Хорошая жизнь» в значительной степени перекликается с теноровыми соло из сочинявшейся одновременно оратории «Песня о лесах», композитор искал мелодический компромисс в своей серьезной музыке — в песне не слышится ничего дурного. После трагической «Зимы» требуется некоторая передышка, резкая перемена декораций, и любой материал будет смотреться в достаточной мере легковесным. «Песня девушки» — светлая, пасторальная, с чудесной фортепианной темой, рисующей пастуший наигрыш, дает возможность солистке немного больше побыть с публикой, поиграть светлыми красками своего голоса. Заключительный номер и вовсе поразительно хорош. Яркий, очень сочный финал, по театральному выпуклый — выход всех артистов спектакля на заключительные поклоны. Мастерски выписанный оперный терцет, превосходный пример работы композитора по созданию разнообразной по вокальным приемам оперной сцены⁹⁷.

В вокальном цикле «Из еврейской народной поэзии» совершенно поразительную роль играет фортепиано. Это абсолютно самодостаточный мир, масштабный и

⁹⁷ По меткому замечанию А. Цукера, в заключительном номере, вольно или невольно, присутствует «второе дно»: «Счастье» с его хоровыми причитающими интонациями, близко и к «Зиме», и к «Песне о нужде».

предельно детализированный, пианистически насыщенный, красочный, убедительный. Именно фортепиано автор поручает раскрывать все основные образы и характеристики, стать связующим звеном между номерами цикла, рассказывать главную «историю». Впечатляет какая-то невероятная фактурная свобода: для каждой вокальной интонации, для каждой эмоции появляется свой инструментальный ответ, и наоборот, из многообразия и насыщенности инструментального сопровождения рождается, вычленяется, прорастает весь, без исключения, вокальный материал произведения.

Тяготение к камерному музицированию проявляется у Шостаковича уже в ранних «Двух баснях И. А. Крылова» и прослеживается в пушкинском цикле 1936 года, в романсах на слова английских поэтов. В цикле «Из еврейской народной поэзии» эта тенденция достигает своего совершенного воплощения и становится кульминационной во всем вокальном творчестве мастера. О ведущей роли фортепиано в цикле интересно, на свой вокальный лад, рассказала Нина Дорлиак, вспоминая репетиции с композитором: «Что больше всего помогало нам в верном раскрытии образов цикла, в правильном подходе к исполнению? Не скупые слова Дмитрия Дмитриевича, не его краткие замечания, хотя и они всегда были нам очень нужны, а его сопровождение на рояле. Он аккомпанировал так выразительно — всегда, на всех репетициях, с полной отдачей — и так убедительно, что мы были объединены одним желанием и одним стремлением исполнить голосом так, как он исполнял на фортепиано» [62, с. 447].

Несмотря на желание Шостаковича поскорее показать сочинение широкой публике, премьеры цикла пришлось ждать целых семь лет. Начавшаяся в январе 1949 года статьей в газете «Правда» «Об одной антипатриотической группе театральных критиков» кампания против «безродных космополитов», изначально приобретшая антисемитские формы, зачеркнула надежды на обнародование новой работы в камерно-вокальном жанре. Только в 1955 году, спустя два года после смерти Сталина, на волне официальных реабилитаций участников политических процессов, филармонии Ленинграда и Москвы решились поставить «Из еврейской народной поэзии» в афиши.

Если вокальный цикл «Из еврейской народной поэзии» композитор стремился услышать на сцене, готовил его исполнение с солистами, то «Антиформалистический раёк»⁹⁸ — единственное крупное сочинение, написанное на собственный текст, он точно не планировал к скорому публичному показу. Как хорошо известно, «Раёк» стал своего рода художественным откликом на развязанную зимне-весеннюю 1948 года кампанию по борьбе с формализмом в музыке и, одновременно, — творческим свидетельством непосредственного участника тех событий, глубоко внутренним литературно-музыкальным ответом, бескомпромиссной сатирой на все случившееся. И это совершенно особый вид вокального искусства, небольшая кантата или камерная опера, текст которой, написанный на «злобу дня», хоть и потерял свою актуальность, вызывает неподдельный интерес своей живостью и, ставшими уже историческими, деталями и подробностями.

Нет никаких сомнений в том, что «Раёк» по своим стилевым характеристикам находится в одном ряду с театральными капустниками, причем в самом строгом значении этого понятия: самодеятельное (домашнее), как правило, — для узкого круга «своих», шуточное представление, в основе которого юмор, пародия и сатира. Молодой Шостакович должен был познакомиться с подобными спектаклями во времена своей кипучей деятельности в драматических театрах.

Необходимо сказать, что именно текст Шостаковича является главной составляющей произведения, музыка лишь предельно лаконично его иллюстрирует. «Раёк» — сочинение скорее литературное, чем музыкальное. «В либретто своего “Райка” Шостакович вложил — помимо “первоисточников” — много собственных жизненных и лингвистических наблюдений, юношеского увлечения раёшным стихом, остроумной игры со словом, литературных реминисценций» [192, с. 97]. Об увлечении юным Шостаковичем раёшником говорит в своей книге и О. Дворни-

⁹⁸ Антиформалистический раёк для солистов, смешанного хора и фортепиано (1948–1968). Слова Д. Д. Шостаковича. Партитура опубликована в 1995 году в Москве издательством DSCN под общей редакцией и с комментариями М. Якубова.

ченко, ссылаясь на письмо 19-летнего композитора Льву Оборину в Москву в далеком 1925-м: «Я стал изучать историю раёшника и посему выражаюсь иногда по-раёшному» [44, с. 300].

К партитуре «Антиформалистического райка» прилагается значительное по объему остроумное и едкое литературное предисловие. В результате либретто становится достаточно значительным, тщательно прописанным литературным текстом, ярким по содержанию, наполненным многочисленными остроумными деталями. Импульс не только к сочинению музыки, но и к ее слушанию возникает от текста, от прочтения, из литературы. Одно из своих апрельских 1948 года «покаянных» выступлений Шостакович закончил следующими словами: «Мне хотелось бы — так же, как, наверное, и другим, — получить текст выступления тов. Жданова. Знакомство с этим замечательным документом может нам дать очень многое в нашей работе» [136]. «Знакомство» композитора с документом начинается уже через несколько недель после совещания.

Шостакович уловил раёшное в самой форме тех заседаний и совещаний, унылый и балаганный одновременно «протокольный ритуал этих идеологических действий — с “ведущим”, который поочередно представляет ораторов, и внимающей публикой — всерьез воспроизводил сценарий народного ярмарочного райка с зазывающим Дедом-раёшником, который веселым и крепким словцом описывает своих “героев”» [192, с. 98].

Связь с «Райком» Мусоргского несомненна. Основная жанровая идея — от автора «Бориса Годунова». Но если Модест Петрович, сочинив свой музыкальный сатирический памфлет-ответ злопыхателям «Могучей кучки», через год опубликовал его, с нетерпением ожидая отзывы, то партитура Шостаковича, по меткому выражению М. Якубова, «стала явлением потаенной советской музыки — жанра в истории русского композиторского творчества прежде не существовавшего» [192, с. 98].

Историю создания произведения, подробный анализ литературного текста, тайных и явных его знаков рассматривает в своих статьях замечательный исследователь и охранитель творчества композитора Манашир Якубов. Из его работ нам

известно, что первая редакция «Райка» была готова к лету 1948 года, Шостакович тайно показал ее лишь нескольким своим самым близким друзьям. В автографе того времени немало намеренных пропусков текста, неразборчивых моментов и разных «шифров»: автор не хотел рисковать и «прятал» самые острые выражения на страницах нотной бумаги.

Общественно-политическая ситуация хрущевской «оттепели» конца 1950-х, вероятно, позволяла надеяться на публичное исполнение и публикацию сочинения⁹⁹. Дмитрий Дмитриевич заканчивает вторую, чистовую редакцию, дополняет текст, усиливает его сатирическую направленность, подготавливает также ряд достаточно подробных исполнительских замечаний, непосредственно касающихся солистов, пианиста и хора. В это же время расширился круг «посвященных» в судьбу «Райка» музыкантов.

Запрещение исполнений в 1962 году Тринадцатой симфонии и ряд громких политических процессов в Советском Союзе зачеркнули надежды на публичную судьбу сочинения, но подтолкнули композитора к созданию третьей, последней редакции «Райка», в которой автор существенно изменил ряд сцен, добавил материала хору. По свидетельству близких друзей композитора, в своем окончательном виде «Антиформалистический раёк» был завершён в 1968 году.

В литературной основе текста лежат подлинные высказывания партийных лидеров (несомненно сходство Единицына со Сталиным, Двойкина с Ждановым — главным действующим лицом событий 1948 года, а Тройкина — с Шепиловым), их характерные речевые интонации, даже неправильные ударения в словах. Но впечатляют, скорее, не подлинные цитаты (хотя и они — поразительная примета времени, документ, свидетельство очевидца), а метко схваченная, блестяще литера-

⁹⁹ Любопытное свидетельство, отражающее возможную публичную судьбу «Райка», мы находим в статье К. Мейера. Композитор Сергей Баласанян, осушив с автором воспоминаний бутылочку «превосходного армянского коньяка», показывает фрагмент фотокопии рукописи «Антиформалистического райка». Жена Баласаняна сильно напугана подобной откровенностью мужа. Тому приходится заверить ее, что «Кшыштов наш друг, и я знаю, что он никому этого не скажет» [103, с. 271]. Происходило все это в 1971 (!) году. О каком широком исполнении могла идти речь?

турно переданная общая речевая стилистика действующих лиц и различных комментариев, стилистика всего советского официоза, вошедшего в плоть и кровь страны. Острая пронизательность, о которой мы говорим в связи с музыкальными произведениями Шостаковича, распространяется и на его литературную деятельность. И наоборот, литература вошла в его музыку настолько глубоко и полно, что порою грань едва заметна или стерта вовсе.

В музыке «Райка» большую роль играют различные цитаты. Так, во время выступления Единицына и Двойкина постоянно звучит традиционный для подобного рода собраний туш; слово Единицына во многом основано на мелодии народной грузинской песни «Сулико», горячо любимой грузином Сталиным; в заключительном эпизоде речи Двойкина использован популярный кавказский танец «Лезгинка»; выступление Тройкина начинается с мелодии русской народной песни «Камаринская», а затем последовательно звучат интонации песни Тихона Хренникова из кинофильма «Верные друзья», русская народная песня «Калинка» и, наконец, в заключительной сцене с хором — знаменитые куплеты из комической оперы Планкетта «Корневильские колокола». Во второй редакции появляется тема-монолог композитора DSCH — напрямую отсылая слушателей к автору.

Если вокальная партия дает басу-певцу возможность «покуролесить», «поиздеваться» над словом, смыслом, интонацией, пофантазировать на политико-исторические темы (можно делать это все в костюмах, танцевать, жестикулировать, словом — лицедействовать), то задача пианиста выглядит значительно скромнее. Рояль-оркестр берет на себя очень скупую, иногда даже примитивную функцию гармонической поддержки солиста и намеков на темы-шаржи, ансамблевым партнером он здесь не является, никакого симфонического развития не осуществляет. Хор также выписан очень лаконично, изображая редкую «массовку». В домашнем концерте (предполагалась ли иная аудитория?) хоровую партию, вероятно, могли бы исполнить сами зрители: несколько раз крикнуть «асса» в такт лезгинки и похлопать в ладоши под музыку Планкетта.

И все же музыка «Райка», несмотря на нарочитую, соответствующую самому духу литературной основы упрощенность, несет в себе и некоторые важные композиторские черты Шостаковича. В разнообразных приемах произнесения слова, «омузыкаливания» речи, в широком использовании октавных унисонов, в типе фактуры, голосовой интервалики несомненны переклички с романсами из «Крокодила» и с «Предисловием к полному собранию сочинений». Включение музыкальных цитат, своеобразная коллажность, переключение внимания путем вкрапления известной интонации становятся важной составляющей позднего периода творчества композитора, а появление темы-монограммы вносит оттенок личного переживания среди полной обезличенности ходульных персонажей. «Раёк» отсылает нас и к некоторым театральным работам Шостаковича раннего периода: назовем здесь выразительные песни Шута из «Короля Лира», к другим, в том числе и песенным опытам, в этом ряду — «Песня о фонарике». Сочинение это прочно укоренено в многообразном по формам, жанрам и содержанию творчестве композитора, сплетено и связано с ним в единую и прочную музыкально-интонационную цепь. Премьера «Райка» состоялась, что представляется абсолютно естественным, уже после смерти композитора¹⁰⁰.

3.4. Д. Шостакович и Е. Долматовский

В обширном сборнике «Шостакович: между мгновением и вечностью» [186], выпущенном в 2000 году, напечатаны волнующие воспоминания Н. Дорлиак о работе с композитором над вокальным циклом «Из еврейской народной поэзии». В

¹⁰⁰ По некоторым сведениям, рукописная партитура, хранившаяся у музыковеда Льва Лебединского, была им передана в 1987 году за границу Мстиславу Ростроповичу, который исполнил «Антиформалистический раёк» в 1989-м в Вашингтоне на английском языке и без финала. Мстислав Леопольдович сам играл на фортепиано и одновременно дирижировал хором и солистами. Впервые в окончательной авторской редакции «Антиформалистический раёк» прозвучал 25 сентября 1989 года в Большом зале Московской консерватории в рамках концерта, посвященного 83-летию со дня рождения Д. Д. Шостаковича в исполнении Государственного камерного хора Министерства культуры СССР под управлением Валерия Полянского и солистов-вокалистов.

подробных комментариях к этому тексту Ольги Дигонской мы находим следующую мысль: «Единственным проявлением скрытой оппозиции к режиму (и конкретно к постановлению от 13 февраля 1948 года) можно считать осторожно-многозначительное признание мемуаристки: «Пожалуй, только к одному [сочинению Шостаковича] я равнодушна: к циклу на слова Долматовского». Здесь имя поэта невольно отождествилось с идеей официально-принудительного творчества. В начале января 1998 года, беседуя с автором этих строк по телефону, Н. Л. Дорлиак косвенно подтвердила эту мысль. На вопрос, какой из циклов [на текст Долматовского] имелся в виду, решительно ответила: «Все!» [62, с. 448].

Комментарии современного и активно публикуемого исследователя к воспоминаниям Дорлиак отражают сложившуюся в нашем музыкознании безосновательно негативную оценку творчества значительного поэта и многочисленных сочинений Дмитрия Шостаковича на его стихотворения. Мы придерживаемся иной точки зрения. Создание музыки на тексты Долматовского *не было* для композитора «принудительным». Дмитрий Дмитриевич каждый раз *сам* просил поэта о текстах: в 1942-м из 27 вариантов стихов, представленных на инициированный Сталиным конкурс на новый гимн СССР, он выбрал именно стихотворение Долматовского («Славься, Отчизна Советов!»); в 1948 году он просит поэта создать тексты для «Песни о лесах»; в 1951-м буквально «выхватывает» у Долматовского стихотворения к пьесе «Мир» для Театра имени Евгения Вахтангова¹⁰¹; в 1956 году просит срочно поработать над циклом романсов¹⁰². Произведения, созданные Шостаковичем на тексты Долматовского, трудно признать неудачными. Большинство коллег-композиторов были бы счастливы иметь в своем творческом багаже ораториальную фреску или лаконичную кантату уровня и качества «Песни о лесах» или «Над Родиной нашей солнце сияет». В пяти романсах 1956 года немало по-настоящему

¹⁰¹ «Когда я попытался сочинять пьесу в стихах, Дмитрий Дмитриевич, не дожидаясь, когда пьеса будет закончена и принята к постановке, написал для нее несколько песен, в том числе «Родина слышит» [64, с. 74].

¹⁰² В беседе с С. Хентовой Евгений Долматовский вспоминал, что Шостакович попросил его срочно приехать в Комарово, не дожидаясь встречи в Москве, и что он «приехал на готовую музыку» [158, с. 256].

сильных страниц, а такие песни, как «Родина слышит» или «Тоска по Родине» и вовсе являются общепризнанными шедеврами.

Евгений Долматовский был одним из самых широко издаваемых в СССР литераторов. Популярность ему принесли многочисленные массовые песни, которые пела, без преувеличения, вся страна. «Тоска по Родине», «Песня мира», «Хороший день», «Заря встает», написанные Шостаковичем на его тексты к художественным фильмам «Встреча на Эльбе» и «Падение Берлина», стали первыми опытами совместной работы в жанре массовой песни. Их многолетний и плодотворный творческий союз вызывает немало вопросов, уж слишком несхожи пути в искусстве, масштаб дарований и взаимоотношения с властью. И все же соприкосновение с безыскусной лирикой Долматовского явно не было в тягость Шостаковичу. Долматовский живо откликался на пожелания композитора и, в свою очередь, предлагал актуальные стихи для быстрого музыкального воплощения. Стихотворения хорошо «ложились» на музыку, их тон, содержание соответствовали песенному жанру, а главное — столь востребованной, необходимой для выживания в те годы тематике. И поэт всегда с готовностью вносил нужные композитору изменения в литературные тексты. Для прикладной музыки требовалась прикладная поэзия.

В 1976 году вышли небольшие воспоминания Долматовского о совместной работе с Шостаковичем, полные настоящего тепла и искреннего восхищения. В них поэт приводит слова Шостаковича, который «сказал однажды, что хочет писать так, чтоб его понимали. Это было искренне и честно, как все, что он говорил и думал» [64, с. 74]. Слова эти — ключ к сотрудничеству поэта и композитора: понятная музыка через понятную поэзию.

Категоричный и остроумный И. Стравинский, избегавший работы в кино, считал, что «единственное бесспорное назначение киномузыки — кормить композитора!» [80, с. 147]. Изрядная доля правды в этом есть, но Шостакович никогда не скрывал и своей творческой заинтересованности в сотрудничестве с кинематографом, оттачивая здесь свое профессиональное мастерство. Мнение по этому поводу он высказывает и в «Декларации композитора», и, много позже, в статье «Кино как

школа композитора» [187]. Необходимость работать быстро, создавать точные музыкальные образы — подтексты зрительного ряда — очень серьезная и даже высшая школа профессионализма. Добавим, что при интенсивной работе в кино происходит серьезное «перетекание» музыкального материала, а вместе с ним и стилистических черт, художественных идей, композиторского опыта из киномузыки в «серьезные» жанры и наоборот¹⁰³.

С Е. Долматовским связана работа Шостаковича над двумя знаковыми фильмами послевоенной сталинианы. Обе кинокартины сейчас совершенно забыты, поэтому и музыка Шостаковича к ним не слишком хорошо известна, хотя в свое время песни из «Встречи на Эльбе» («Тоска по Родине», «Песня мира») и «Падения Берлина» («Заря встает», «Хороший день») были очень популярны.

Песня «Тоска по Родине» звучит в фильме в двух вариантах (оригинальная находка автора): в изумительном исполнении Георгия Виноградова под гармонь в сопровождении Краснознаменного ансамбля песни и пляски Александрова, и в совсем ином, но тоже высочайшего качества, Надежды Обуховой в ансамбле с классическим трио — рояль, скрипка и виолончель. В первом случае песня воспринимается как русская раздольная: уставшие солдаты на привале, в ночи, тоскуют по Родине, которую покинули много месяцев назад. Обухова же поет ее как типичный городской, даже немного «жестокий» романс, хотя при ближайшем рассмотрении мелодика и особенно гармонический склад отсылают нас к русской народной традиции¹⁰⁴ (пример 3–9).

В «Тоске по Родине» впечатляет ее абсолютная плагальность, идущая от русской песенности. Создается ощущение бесконечного гармонического «кружения», повторяемости, незавершенности. Песню можно начинать слушать с любого места. В кинокартине так и происходит: «а капельный» хоровой вариант звучит в сцене,

¹⁰³ О серьезной взаимосвязи киномузыки и симфонии у Шостаковича сообщает в своей работе «Симфонии Шостаковича» Г. Орлов [113], еще больше — М. Сабина в книге «Шостакович — симфонист» [129].

¹⁰⁴ Существует запись песни в исполнении Людмилы Зыкиной в сопровождении русского народного оркестра. Здесь именно народный колорит и русская ладовость проявляют себя в полной мере.

где главные герои проплывают по Эльбе мимо поющих на берегу солдат. Песня постепенно возникает и постепенно же умолкает, истаивая вдали. В сцене исполнения Обуховой денщик советского офицера, услышав отголоски песни по радио, постепенно прибавляет громкость.

«Песня мира» — упругого маршевого склада, получила широкую известность после исполнения ее легендарным негритянским певцом и правозащитником Полем Робсоном. В ней впечатляет самая первая октавная запевка, добавляющая определенной горделивости, возвышенности этому сочинению, и очень лиричная, широкая тема припева. «Заря встает» — маршевый «клон» «Песни мира». «Хороший день» открывает наметившуюся в первой половине 1950-х тему детства, юности в творчестве композитора. Живая, подвижная, она замечательно укладывается в сцену фильма с бегущими по лугу детьми, счастливыми, не знающими еще о начале войны. Песня мгновенно запоминается, она «вышла» из фильма, и все советское время являлась неперенным репертуарным атрибутом детских хоровых коллективов.

Два «опусных» вокальных цикла Шостаковича, созданные на тексты Долматовского, решают разные задачи, и судьба у них разная. Четыре песни¹⁰⁵ почти неизвестны и не исполняются. «Родина слышит» смотрится здесь вставным номером, придающим всей работе определенную общественную легитимность. Шостаковичу, вероятно, захотелось зафиксировать этот свой песенный маркер, первоначально сочиненный для хора «а капелла», в варианте для исполнения с голосом под рояль. Три другие песни — живые, обаятельные, мелодичные — не добавляют к композиторскому облику мастера никаких новых знаний. Песни на слова Долматовского предназначались для постановки пьесы в стихах «Мир» в Московском театре имени Евгения Вахтангова. Постановка по каким-то причинам не состоялась,

¹⁰⁵ Четыре песни на слова Е. Долматовского для голоса и фортепиано. Соч. 86 (1951). 1. Родина слышит. 2. Выручи меня. 3. Любит — не любит. 4. Колыбельная. Первая, третья и четвертая песни цикла напечатаны Музгизом в 1951 году. Полностью цикл опубликован в Собрании сочинений Д. Д. Шостаковича в 1982 году издательством «Музыка». Романсы и песни для голоса с фортепиано. Том 32.

и поэт забрал материал из театра. Шостакович решил объединить песни, написанные к спектаклю, в небольшой вокальный цикл. Первая из песен, «Родина слышит», появилась на свет раньше остальных и стала удивительно популярна — она даже звучала годы спустя во время полета первого космонавта — Юрий Гагарин насвистывал ее, находясь в космосе. Многие десятилетия мелодия песни являлась позывными сигналами Всесоюзного радио: несколько раз в день все граждане страны слушали эту удивительно ясную и чистую мелодию, не подозревая, что ее создал автор таких «сложных» симфоний и квартетов. Не без оснований утверждается, что основной мотив «Родина слышит» был найден Шостаковичем еще в «Песне Зои» из одноименного кинофильма 1944 года (пример 3–10).

«Выручи меня» — простая и печальная девичья песня с очень лиричной запоминающейся и вполне «шлягерной» мелодией. «Любит — не любит» — смотрится мужским ответом на предыдущую песню и принимает форму ее мажорного продолжения, образуя микроцикл. Три первые песни написаны в строгой куплетной форме — с запевом и припевом. В заключительной «Колыбельной» нет припевов, поэтому композитор использует своеобразную трехчастную форму, изобретательно варьируя вторую строфу мелодически (хотя и использует элементы и обороты первого и третьего куплетов). Песня, как и положено колыбельной, мерно и мягко «покачивается» на скупом оstinatном фортепианном аккомпанементе.

Рояль в песнях выполняет задачу исключительно поддержки голоса. Все, что можно убрать — фактуру, выразительные детали, разнообразную динамику — композитор убирает, добиваясь абсолютно типовых признаков массовой лирической песни. Впрочем, в «Песне о Встречном» эти высоты уже были достигнуты.

«Пять романсов на слова Е. Долматовского»¹⁰⁶ — сочинение не совсем привычное даже для общей в творчестве Шостаковича 1950-х годов тенденции к упрощению композиторского языка. Заметна склонность к лаконичности и ясности; композитор, не без видимого удовольствия, сочетает простые песенные напевы с

¹⁰⁶ Пять романсов на слова Е. Долматовского для баса в сопровождении фортепиано. Соч. 98 (1954). 1. День встречи. 2. День признаний. 3. День обид. 4. День радости. 5. День воспоминаний. Романсы напечатаны Музгизом в 1956 году.

тонкими оттенками классического русского романса. Прозрачные гармонии, запоминающиеся мелодии, графически очерченная форма, использование легко узнаваемых жанровых интонаций вальса или марша — все говорит о желании автора быть понятным. По очень меткому замечанию С. Хентовой «формы традиционны. Линии мелодии опираются на классические романсный, вальсовый первоисточники. И вместе с тем этот небольшой цикл в сущности — сжатая “энциклопедия” любви, написанная с той же психологической чуткостью, которая характерна для других вокальных полотен композитора» [144, с. 256].

Позволим себе продолжить мысль С. Хентовой об «энциклопедии любви». Автор монографии не понаслышке знала о переживаниях Дмитрия Дмитриевича. Она достаточно подробно проследила (единственная!) взаимоотношения Шостаковича с его женщинами. В конце 1980-х встретила и с Т. Гливенко, и с Е. Константиновской, и с Г. Уствольской. Письма композитора к Гливенко и Константиновской ею частично опубликованы [155], Уствольская же, как известно, сотни писем к ней Шостаковича уничтожила [155, с. 153].

Последние годы перед смертью жены были очень непростыми в семье Шостаковичей: выдержав испытание военным временем и 1948 годом, Нина Васильевна и Дмитрий Дмитриевич в начале 1950-х жили почти параллельно. Шостакович опять стал привлекать к себе Уствольскую, участились их встречи, прогулки. После смерти жены он попросил ее выйти за него замуж, и даже сообщил о своем решении детям [158, с. 152].

В книге Хентовой приведен небольшой фрагмент воспоминаний Уствольской о встречах с Шостаковичем, позволяющий связать стихи Долматовского с личными переживаниями композитора: «Ездили за город <...> шли по лесу <...> стояла ранняя весна. Подтаивал снег. Он любил снежный покров. Когда таял снег, ему становилось грустно <...> мы много гуляли» [155, с. 153]. А вот строчки Долматовского из романса «День признаний»: «Тропинкою узкой мы шли, / Друг друга стесняясь немного, / и все нам казалось: вдали / Виднеется смутно большая дорога. / <...> Я в книгах читал, / Что страшна минута признанья, / Но нам, оказалось, она не нужна — / Зачем объясняться? Не знаю» [179, с. 161–166].

Лев Острин, концертмейстер Киевской филармонии и многолетний аккомпаниатор Бориса Гмыри, вспоминал об одном случае в студии. Дмитрий Дмитриевич переворачивал ему ноты во время записи романсов на слова Долматовского: «Он сел рядом весь накаленный. Когда прозвучали слова — “Эта любовь не протянет и месяца”, он всхлипнул судорожно. И очень смутился. Запись прервали, и весь романс “День обид” мы записали заново» [44, с. 366]. Трудно сказать, чем именно была вызвана столь сильная и спонтанная реакция автора, но то, что она была связана с какими-то глубоко личными переживаниями, — очевидно.

Стихотворения Долматовского просто и безыскусно отвечали чувствам Шостаковича, они очень человеческие, очень естественные. Романсы стали своего рода дневником, поэтической книжкой воспоминаний композитора о важном и дорогом, о зрелой любви, о невозможности счастья и несвоевременности чувства, об осуждении окружения, наконец, и о радостях любви: «Пусть оба мы взрослые люди, / Но счастья от этого меньше не будет. / Я все повторяю: родная, родная <...> Я знаю, отчего ты так грустна. / У самого на сердце камень <...> Люди с душою черствой / Дали волю злословью. / Видно, очень легко и просто / над чужой издеваться любовью <...> Все сбудутся мечты! / Конечно, сбудутся! / А наши горести? / А горести забудутся» [179, с. 157–178]. Пять дней, пять настроений, пять этапов развития отношений уже немолодых людей, где позднее, и оттого еще более сильное чувство соединяется с трезвой оценкой происходящего, с осознанием неизбежности расставания.

Партия солиста наполнена превосходными выразительными ариозными эпизодами, гибкими мелодическими речитативами, яркими декламационными всплесками, в ней много пауз, прерывистой взволнованности. Вокальная строчка очень детализирована, предельно разнообразна по певческим приемам, все работает на слово, на рельефное его донесение, но подача текста как бы «сглаживается» романсными задачами, это очень ощутимо: автор ищет синтез между разговорностью и напевностью, лирической проникновенностью и образностью, рассчитанной на широкого слушателя.

Партия сопровождающего рояля также предельно разнообразна по фактуре, динамике, ритмике, написана интересно, красочно, местами с размахом. Цикл создавался как яркий концертный номер — в этом нет никаких сомнений. Каждая миниатюра решена в собственном ключе: впечатляет тонко прописанная, несколько прерывистая танцевальность, перемежающаяся с активными октавными ходами, в первом номере — «Дне встреч» (пример 3–11); изящный вальс, легкий, подвижный, не лишенный психологически насыщенных хроматизмов — в «Дне признаний» (пример 3–12); декламационный драматизм фортепианного сопровождения — в «Дне обид» (пример 3–13), бравурный марш с броской, почти рахманиновского типа фактурой — в «Дне радости» (пример 3–14); напевная, простая, но очень душевная мелодия фортепианных отыгрышей, перекликающаяся с песней девушки «Из еврейской народной поэзии» — в заключительном «Дне воспоминаний».

Несмотря на очевидное стремление автора к простоте и безыскусности, к лирическому герою этой небольшой и скромной «поэмы о любви» необходимо найти особый подход. В его душевный мир «непросто войти другому человеку» [35, с. 263]. Васина-Гроссман отмечает, что многое в цикле позволяет «почувствовать индивидуальный почерк композитора» [35, с. 272], привычные для Шостаковича «зазубринки» проявляются во всем — в ритмике, гармонии, фактуре, построении формы. Сочинение это очень шостаковичское по сути, а значит, не только является следствием «приспособления к обстоятельствам», но и служит делу «уточнения» композиторского языка, поиску новой вокальной выразительности.

Необходимо подчеркнуть, что советские композиторы редко создавали романсы на слова современных им поэтов. Шостакович и здесь оказался первопроходцем, воплотив в камерной вокальной музыке образ современника. Очень жаль, что В. Васина-Гроссман «в сердцах» совсем «уничтожила» Долматовского: «Весь цикл очень проигрывает благодаря неуклюжему, непоэтическому тексту Е. Долматовского, не давшего себе труда довести до настоящего художественного уровня интересный замысел» [35, с. 273]. Поэт ничем не заслужил такой оценки.

Автор явно был удовлетворен своей работой и написал Борису Гмыре письмо с просьбой об исполнении. Гмыря, обладатель теплого, мягкого, глубокого и достаточно подвижного баса, не получивший систематического музыкального образования и не проявивший себя в опере в ведущих партиях, был невероятно популярен в Советском Союзе благодаря своим выступлениям в камерном жанре. В концертах он исполнял украинские и русские песни, известные классические романсы. В начале 1950-х ему было присвоено звание Народного артиста СССР по личному указанию Сталина (тогда же была присуждена и Сталинская премия). Шостаковичу было важно добиться премьеры именно с Гмырей, он даже ездил к нему в Киев договариваться, ему явно не терпелось услышать свои миниатюры в исполнении музыканта, которого он высоко ценил, бывал у него на концертах, покупал пластинки с его записями.

Первое исполнение состоялось в Киевской филармонии в мае 1956-го, в дальнейшем Гмыря исполнял цикл повсеместно. По сей день запись певцом «Пяти романсов на слова Е. Долматовского» является непревзойденной. Простота и безыскусность, теплота и естественность последнего очень хорошо сочетается с лирической музыкой Шостаковича.

Романс «Были поцелуи»¹⁰⁷ на слова Долматовского, по свидетельству С. Хентовой, сочинялся одновременно с остальными миниатюрами и предполагался автором в качестве шестого номера в цикл [158, с. 256]. Автор монографии считает, что романс не включен в произведение по причине излишней эмоциональной открытости: «Были поцелуи и — губы до крови, / От счастливых слез ресницы мокрые». Представляется, что, скорее, намек на военную тематику («Коль придет опять пора суровая, / Коль шинель свою надену снова я») показался композитору ненужным. Пять других стихотворений лишены каких-либо бытовых подробностей, будучи исключительно лирическими высказываниями (да и не было в биографии Шоста-

¹⁰⁷ Романс для голоса и фортепиано на слова Е. Долматовского (1954). Опубликовано издательством «Музыка» в Собрании сочинений Д. Д. Шостаковича в 1982 году. Романсы и песни для голоса с фортепиано. Том 32.

ковича шинели, а сочинял цикл он о себе, о своих переживаниях). Одно из свидетельств самого композитора говорит о самодостаточности цикла из пяти романсов: «пока может иметь право на существование и в таком виде» [158, с. 256].

Романс «Были поцелуи» — один из лучших образцов «гибридного жанра песни-романса, сочетающего тонкость романской лирики и простоту песенного мелодизма» [158, с. 257]. Гибкая, мгновенно запоминающаяся мелодика, лишенная банальности, изменчивая в своей интонационной геометрии. Задумчивость, теплота и лиризм подчеркиваются игрой мажора-минора. Композитор старается избегать совсем уж характерных «избитых» модуляций, постоянно освежая гармонию, меняя метр в очень коротких фортепианных проигрышах, добавляя в шестидольное движение маршевости и даже некоторый легкий драматизм. Можно себе представить, как тепло, выразительно, искренно и естественно мог бы прозвучать этот романс в исполнении именно Бориса Гмыри.

3.5. Возвращение к классической поэзии

В начале 1950-х годов, через 30 лет после ранних опытов создания романсов на слова Пушкина и Лермонтова, Шостакович вновь возвращается к классической поэзии и пишет вокальные произведения на слова двух выдающихся русских литераторов. Оба цикла оказались незаметными, а лермонтовские романсы и вовсе «прожили» на свете всего два дня, так и не став публичным произведением. Созданные 24 и 25 июня 1950-го, они сразу ушли «в стол», не были изданы и не исполнялись до 1982 года, хотя композитор дал им опусный номер, включив, таким образом, в список своих произведений: «Никому ни словом о них не обмолвился. Они остались в автографах и спустя семь-восемь лет автор передал их в московский архив литературы и искусства» [154, с. 59].

Можно попытаться найти глубоко личные мотивы в подобном отношении автора к своему детищу. С. Хентова, единственная, уделившая сочинению внимание, считает, что «простота [романсов] обернулась упрощением, однообразием, вокаль-

ной мелодии не хватало гибкости, интонационного разнообразия. Он умел быть судьей самому себе и для исполнения романсы соч. 84 не передал» [154, с. 59]. Мы позволим себе не согласиться с подобной оценкой. Лермонтовские романсы обладают очевидными художественными достоинствами, тем более ценными для нас, что относятся к абсолютно «чистому», незамутненному никакими «обстоятельствами» романсовому жанру, столь редкому в творчестве Шостаковича, обычно наполненному глубоким психологизмом, нешуточными страстями и драматическими коллизиями.

Два романса на слова М. Лермонтова¹⁰⁸ лета 1950 года — единственное обращение к творчеству поэта, стоящего вторым в иерархии русской поэтической литературы. Возможно, о стихотворениях Лермонтова Шостакович вспомнил, работая над партитурой к кинофильму Г. Козинцева «Белинский». Он приступил к созданию музыки к картине незадолго перед сочинением лермонтовских романсов. В «Белинском» Лермонтов — один из главных героев. С. Хентова, упоминая также давнишнее желание известного книгочея Шостаковича написать оперу на сюжет «Героя нашего времени» — либретто взялся сочинить В. Мейерхольд — добавляет, что «Лермонтов всегда был одним из любимых поэтов Шостаковича» [157, с. 254],

Из обстоятельств создания лермонтовских романсов самое интересное, пожалуй, — молодость автора поэтических текстов. Шостакович выбрал два талантливых стихотворения 15-летнего Лермонтова, только начинающего свой путь в литературе. Вскоре, при написании пушкинских монологов, он осознанно останавливается на стихотворениях самого высокого духовного и общественного звучания. Выбрал ли композитор юношеские работы Лермонтова только потому, что они находились в самом начале сборника? Решил ли отказаться от любой конфликтности и

¹⁰⁸ Два романса на слова М. Лермонтова для голоса и фортепиано. Соч. 84 (1950). 1. Баллада. 2. Утро на Кавказе. Премьера романсов прошла в Дуйсбурге 2 октября 1982 года. Произведение было представлено немецкой публике Ириной Богачевой и Игорем Лебедевым. Романсы на слова Лермонтова впервые опубликованы в Собрании сочинений Д. Д. Шостаковича. Издательство «Музыка», 1982 год. Романсы для голоса с фортепиано. Том. 32.

философских обобщений? Может быть, хотел попробовать новую романсную стилистику и почувствовал, что именно эти стихотворения соответствуют его замыслам?

В. Белинский замечательно охарактеризовал поэзию Лермонтова, отметив, что в ней «свежесть благоухания, художественная роскошь форм, поэтическая прелесть и благородная простота образов, энергия, могучесть языка, алмазная крепость и металлическая звучность стиха, полнота чувств, глубокость и разнообразие идей, необъятность содержания» [18, с. 74]. В ранних работах все эти стержневые лермонтовские приметы еще только намечаются, нет пока ни могучести языка, ни алмазной крепости, ни художественной роскоши форм, ни полноты чувств. Но свежесть, поэтическая прелесть присутствуют в них в полной мере. Думается, что именно свежесть языка, поэтичность, какая-то незамутненность, естественность и привлекли композитора в этих ароматных юношеских стихотворениях.

Шостакович в лермонтовских романсах обращается к традициям русской вокальной музыки XIX века. Мерность, повествовательность, эмоциональная сдержанность, опора на речитативное высказывание, самоограничение в выборе выразительных средств в «Балладе» или несколько статичная, прозрачная, нарисованная нежными, словно акварель, красками картина рассвета на Кавказе роднит романсы на слова Лермонтова с вокальными сочинениями Бородина, Мусоргского (раннего), Балакирева и, прежде всего, Римского-Корсакова. Здесь мы нащупываем некоторые уже почти устойчивые связи цикла с петербургской традицией, а значит, с консерваторией, Штейнбергом. В лермонтовских романсах автор не уходит от этих самых традиций, заложенных автором «Царской невесты», как это случилось с ним в консерваторские годы, но возвращается к заветам учителей на новом этапе жизненного и творческого пути: возвращение получилось естественным и органичным.

Вокальная мелодия пластична и чрезвычайно подвижна, автор наполняет ее неожиданным, терпким, изысканным гармоническим содержанием, меняя интерва-

лику, отрицая любые точные повторения, как будто поставил себе задачу ускользнуть от всего тривиального, что связано с песенным жанром, в котором он так активно трудился в киноиндустрии и в произведениях на слова Долматовского.

В «Балладе» часто меняется метр, композитор сознательно разрушает поэтическую строку «лишними» четвертями и неожиданными затактами, приспособливает литературную фразу к собственному слышанию текста: здесь есть и широкая распевность, и речитатив, доходящий до быстрого «говорка». Дважды автор приводит музыкальное движение, согласно сюжету (стихотворение, по сути, является переводом романтических баллад Шиллера), к подобию драматической кульминации, не требуя от исполнителей слишком напряженных эмоций. Фактура аккомпанемента со всей определенностью намечает ключевые направления развития романса в позднем творчестве Шостаковича: уход от гомофонного склада в пользу гибкого двухголосия, полифоничности, изменчивости по горизонтали¹⁰⁹ (пример 3–16). В этих подвижных голосах полнокровно присутствует кантилена, но сам тип мелодии уже намекает на появившиеся во второй половине 1960-х додекафонные ряды, пока неполные, связанные с «избеганием возвратов», с желанием использовать все имеющиеся в наличии звуки.

Романс «Утро на Кавказе» тонко поэтичен, почти лишен какой-либо эмоциональной окраски, и в этом плане не имеет себе аналогов в вокальном творчестве Шостаковича. Его одухотворенная статика предполагает такое редкое у композитора любованье природой, ленивые мечтанья, покой и умиротворение. В нем ничего не случается, лишь «на скале новорожденный луч / Зарделся вдруг, прорезавшись меж туч, / И розовый по речке и шатрам / Разлился блеск и светит там и там» [202, с. 108]. Юный Лермонтов здесь явно подражает Пушкину. Шостакович — в поиске нового вокального языка: отголоски «Утра на Кавказе» мы услышим в его поздней лирике.

¹⁰⁹ Уместным будет вспомнить, что лермонтовские романсы явились спутниками грандиозной тетради 24 прелюдий и фуг, и о баховской линейности, подмеченной нами уже в романсах на стихотворения японских поэтов, здесь вполне уместно порассуждать.

В романсе замечательную колористическую роль выполняет фортепиано, наполняя пространство нежной ажурной вязью чистой красоты. Впечатляет, об этом мы уже говорили, разбирая предыдущий романс цикла, почти полное отсутствие гомофонии — в басах много одноголосия, длинные педали, в лучшем случае, пустые интервалы (пример 3–17). Как и в своих японских романсах, композитор «вооружился» здесь очень тонким инструментом рисовальщика. Но только сейчас это не заточенная тростниковая палочка для каллиграфии, а акварельный карандаш или даже пастель.

В. Васина-Гроссман справедливо пишет о том, что «лирический герой его [Шостаковича] музыки — герой со сложным, исключительным душевным миром, в который нелегко и не просто войти другому человеку» [35, с. 263]. Рассуждая о пушкинских романсах мастера, мы в очередной раз убеждаемся в справедливости этой мысли. Добавим, что в миниатюрах на слова Лермонтова задачу личного высказывания автор перед собой не ставил, и это единственное подобного рода сочинение в романсовом каталоге композитора.

Через два года после возвращения к классической поэзии с лермонтовскими произведениями композитор сочиняет очень цельный и сильный цикл монологов на слова Пушкина¹¹⁰. Между двумя обращениями к Пушкину — 15 лет. Первое относится к празднованию 100-летия со дня смерти поэта, второе — к 115-летней годовщине¹¹¹.

Еще совсем недавно народный артист и лауреат, композитор и редактор «Советской музыки» М. Коваль называл Шостаковича на страницах своего журнала — в связи с пушкинскими романсами 1936 года — «композитором с недоразвитым мелодическим даром» [84, с. 220]. В середине 1950-х в учебнике по русской советской музыке, написанном авторитетными на то время музыковедами, еще не

¹¹⁰ Четыре монолога на слова А. С. Пушкина для баса и фортепиано. Соч. 91 (1952). 1. Отрывок. 2. Что в имени тебе моем?.. 3. Во глубине сибирских руд... 4. Прощание. Цикл опубликован издательством «Советский композитор» в 1960 году.

¹¹¹ На сочинение к юбилейной дате указывает в своей работе С. Хентова, но романсы создавались спустя восемь месяцев со дня 115-летия смерти Пушкина. Возможно, что замыслил Шостакович их раньше, да руки не доходили.

«остывшими» от азартной травли композитора 1948 года, о пушкинских романсах Шостаковича говорилось как о «далеких от подлинного духа поэзии Пушкина», отмечалось «парадоксальное сочетание усложненности мышления с нарочитым примитивизмом изложения» [78, с. 149]. Таким образом, общий тон обсуждения романсной и пушкинской, в частности, лирики Шостаковича в 1950-е годы выглядел достаточно далеким от восторженного.

В главе 2 нашего исследования мы остановились на очень личном подходе Шостаковича к выбору стихотворений «солнца русской поэзии». Романсы 1952 года продолжают заявленную тенденцию. Они созданы под занавес уходящего страшного режима, и переключка эпох наиболее ощутима в монологе «Во глубине сибирских руд...». Заученное по строчкам школьных хрестоматий «обличительное» стихотворение Пушкина совершенно по-новому воспринимается в контексте 1952 года: «Оковы тяжкие падут / Темницы рухнут и свобода / Вас встретит радостно у входа / И братья меч вам отдадут» [119, с. 134].

С. Хентова пишет: «Равнодушный к жанровым классификациям <...> он на этот раз <...> определяет новый пушкинский цикл не как романсы, а как монологи. Но, строго говоря, монологами можно считать два номера — “Отрывок” и “Во глубине сибирских руд”» [148, с. 255]. Думается, это не совсем так. Несмотря на отсутствие классических признаков монолога в романсах «Что в имени тебе моем» и «Прощание», автор не погрешил против истины, назвав весь цикл монологами. Монолог для композитора, в данном случае, — это форма очень личного высказывания, не требующего ответа или комментария (много позже — «Монолог Гамлета с совестью»). И в этом смысле все четыре романса становятся ярко монологическими.

В начальном «Отрывке»¹¹² композитор в очередной раз признается в своей любви к Мусоргскому: «Чем старше я становлюсь, тем больше я люблю (пожалуй, не то слово) Мусоргского» [214], пишет Шостакович Хайкину за два месяца до со-

¹¹² У Пушкина стихотворение не озаглавлено.

чинения пушкинских монологов. Весной 1952-го он заново оркеструет «Хованщину» для постановки Кировского театра в Ленинграде и держит эту работу в своей цепкой памяти. Шостакович даже тональность для романса выбирает излюбленную Мусоргским в «Хованщине» — мрачный ми бемоль минор. Неторопливый рассказ прерывается интонациями плача сродни плачам цикла «Из еврейской народной поэзии» (пример 3–18). Почти оперно-театральная сцена¹¹³ полна тревоги, какого-то жуткого, ледящего душу страха. Панический страх становится отражением внутреннего мироощущения Шостаковича. Впервые испытав его в конце 1930-х, он уже не может его забыть¹¹⁴. В сцене присутствуют почти зримые картины ночных визитов «черных воронок» 1937-го: «Бьет полночь. — Вдруг рукой тяжелой / Стучатся к ним. Семья вздрогнула, / Младой еврей встает и дверь / С недоумением отворяет» [119, с. 133]. Здесь, как и в лермонтовской «Балладе», композитор достаточно свободно обращается со структурой, размером пушкинского стиха — постоянно меняя количество четвертей в такте. Неоконченное стихотворение, написанное белым стихом, таит немало загадок. Обращение Шостаковича к «Отрывку» Пушкина глубоко осознанно, это его новый этап взаимоотношений с поэзией сложной, многоплановой, самого высокого звучания. И это единственное в русской музыкальной литературе использование стихотворения Пушкина «В еврейской хижине лампада». Факт примечательный.

Второй номер цикла — несколько грузный вальс. В басовом ключе, в низком регистре должна исполняться не только партия баса, что естественно, но и вся, от первого до последнего звука партия фортепиано. Подобная нотация не похожа на случайность. Мрачноватая (опять ми бемоль минор!) порывистость «Что в имени тебе моем?» коренным образом меняет смысл стихотворения, снимая его легкую, чуть печальную иронию и некоторый налет флирта (стихотворение написано для молодой польской красавицы Каролины Собаньской). В аккомпанементе появля-

¹¹³ В главе 1 исследования мы уже отмечали поразительную схожесть монолога «Отрывок» с монологом Пимена из оперы Мусоргского «Борис Годунов».

¹¹⁴ Можно вспомнить и о «Страхах» из Тринадцатой симфонии.

ется настойчиво повторяющийся мотив, состоящий из трех нот: Es, C, D — фрагмент монограммы DSCH (пример 3–19). Впервые появившийся в окончательно оформленном виде в Десятой симфонии, сочинявшейся в одно время с монологами, в пушкинском романсе мотив этот своеобразно переносит акцент с имени Пушкина на имя Шостаковича. Обращение становится очень личным и нет сомнений в адресате этого романса (как и заключительного номера цикла). Примечательно, что в Allegretto из симфонии тема-монограмма также предстает в вальсовом варианте.

Кульминацией цикла становится «Во глубине сибирских руд...». Монолог, декламация, пророчество, крик, идущий из глубины души. По типу фактуры, по благородному и возвышенному тону вспоминается шекспировский сонет из цикла на слова английских поэтов 1942 года. Здесь та же сдержанность, понимание неизбежности всего происходящего. Почти весь романс покоится на неизменном тоническом басу. Подобная остигнатность роднит произведение с некоторыми другими сочинениями 1950-х. Фортепианная фактура близка многим страницам цикла прелюдий и фуг. Композитор подготавливает могучую кульминацию на словах «свобода / Вас примет радостно у входа», неожиданно модулируя из основного ре минора в столь важный для тонального плана всего цикла ми бемоль минор (пример 3–20). Возникновение на пике звукового напряжения фригийского тетра хорда с пониженной квартой, одного из маркеров позднего ладотонального языка композитора, тесно скрепляет интонационную структуру романса с симфоническим творчеством мастера.

Последний номер — печальная и одновременно светлая элегия, легкая стилизация под русский романс XIX века. Пушкинское стихотворение — один из самых совершенных образцов его любовной лирики, и лирический герой этого стихотворения — сам поэт. Композитор меняет некоторые пушкинские слова, «авторизовывая» его, вкладывая свой глубоко личный смысл, обращаясь через Пушкина к вполне земной женщине, живущей в Ленинграде и знакомой ему уже много лет. Мерная куплетность, чистый и ясный до мажор, на котором автор подолгу задерживается, — редкое для Шостаковича признание через прощание, сдержанное и классически гармоничное, отголосок сильного чувства (пример 3–21).

Цикл сочинялся одновременно с Пятым квартетом, одним из самых возвышенных камерных сочинений композитора, еще одним примером очень авторского высказывания, в котором явственно слышится «дыхание окружающей действительности» [23, с. 158]. Монологи на слова Пушкина, Пятый квартет и Десятая симфония образуют своеобразную триаду, характеризующуюся предельной автобиографичностью. Все три сочинения отражают главные темы 1950-х в жизни и творчестве их создателя, становятся своеобразным музыкальным камертоном Дмитрия Шостаковича. Говоря об автобиографичности послевоенных произведений мастера, Г. Орлов отмечает очень важное вновь приобретенное качество: «Композитор впервые стал смотреть на себя и на дело своей жизни как бы со стороны, скупой и загадочно намекая музыкой на свои наблюдения и выводы» [112, с. 19]. Можно со всей очевидностью говорить о том, что «Четыре монолога на слова А. Пушкина» становятся первым вокальным циклом, в котором Шостакович «намекает музыкой на свои наблюдения и выводы». Слово при этом фокусирует внимание слушателя на глубоко внутренних коллизиях героя. Но одно не противоречит другому — нам не дано выбирать время, в которое мы живем. А время Шостаковича выдалось очень сложным.

Автографы «Монологов» и Пятого квартета с дарственной надписью автор преподнес Галине Уствольской. В этот год он писал ей письма, просил быть рядом с ним. В квартете Шостакович использовал тему из финала Трио для кларнета, скрипки и фортепиано Уствольской (к этой цитате он вернется еще раз в сюите на слова Микеланджело).

Шостакович не показывал пушкинские монологи ближнему кругу, они публично не исполнялись при жизни автора. Их «дневниковость» не предназначалась «для многих глаз»¹¹⁵, сумрачный колорит явно не соответствовал господствующим представлениям о светлом пушкинском поэтическом даре, да и стихи про еврейскую хижину не способствовали моменту — процесс врачей-вредителей с «подозрительными» еврейскими фамилиями был в самом разгаре. Как и предыдущие

¹¹⁵ «Люблю, — но реже говорю об этом, / Люблю нежней, — но не для многих глаз». Строчка из Сонета № 102 Шекспира в переводе Маршака.

лермонтовские романсы, произведение было написано «в стол» — достаточно редкий случай для композитора.

Шостакович отложил, но не забыл о своих романсах. В 1960 году, когда «Советским композитором» были напечатаны «Четыре монолога на слова А. С. Пушкина», автор посылает сборник Борису Гмыре в Киев с просьбой исполнить сочинение. Шостаковичу хочется, чтобы они прозвучали тепло и проникновенно, с детализацией и вниманием к мелочам, так, как украинский певец умел это делать. Но, в отличие от романсов на слова Долматовского, это были не произведения репертуара Гмыри. На письмо с романсами Борис Романович долго не отвечал, за исполнение не взялся.

Во второй половине 1960-х Дмитрий Дмитриевич опять попыбует вернуться к Пушкину, задумает большой цикл, но не осуществит свой замысел. Об этом сочинении — в следующей главе, открывающей богатый и разнообразный мир позднего камерно-вокального творчества композитора.

3.6. Личность и социум в вокальной музыке 1940–1950-х годов

1940–1950-е годы были непростыми в жизни Шостаковича: тут и лишения военного времени, и мощный общественно-политический удар, нанесенный тогда, когда казалось, что все самое худшее уже позади, и смерть жены, выстроившей, по словам Максима Шостаковича, мощную защиту семьи от внешнего мира [218]. В эти годы стремительно росла пропасть между непреходящим значением его творчества для всего человечества, его выдвижением в бесспорного духовного лидера огромной страны — и человеческой ранимостью, уязвимостью, которая становилась все глубже, разъедала его, все больше приводила к очевидному, глубоко внутреннему дискомфорту.

Общественная жизнь композитора с конца 1940-х становится все более и более «официальной». Точнее, Шостакович стремительно превращается в официального представителя советской культурной общественности, а его публичная речь все более и более наполняется лексикой, стандартными клише и фразеологизмами

советского политико-агитационного стиля. Эту мысль, немного в ином ключе, проводит и Г. Орлов: «Лишь статьи и заметки, напечатанные до 1937 года, не вызывают сомнений в авторстве Шостаковича. И по содержанию, и по стилю они напоминают его музыку — угловатые, колючие, откровенные без оглядки, агрессивные и простодушные. Позже мы уже не найдем этой неповторимой, только ему присущей интонации: мысли сглажены, сбалансированы, фразы почти безразличны по тону. Протivoестественное молчание он предпочел опасной откровенности» [111, с. 10].

В то же время, «в определенной степени сочинения Шостаковича после 1948 года сами приглашали к автобиографическому прочтению. Многие из них подавали сигналы о том, что их скрытое содержание является скорее частным, нежели публичным» [143, с. 623]. У Орлова мы находим схожие слова: «Прямые и скрытые цитаты — стихотворные и музыкальные, — ссылки на свои прежние и чужие произведения, иносказания и намеки образовали за десятилетия особую технику самовыражения, тайный язык, которым он научился пользоваться с необыкновенной изобретательностью» [111, с. 9].

Отразил ли Дмитрий Шостакович время, в которое он жил, в своих вокальных произведениях военного и послевоенного периода? Мы уже отмечали в первом параграфе настоящей главы усиление социальной составляющей камерно-вокальных циклов — романсов на слова английских поэтов, «Из еврейской народной поэзии», «Антиформалистический раёк». Три этих необычайно ярких, непохожих друг на друга, с печатью подлинной индивидуальности, произведения отражают общественную жизнь страны и полно, и убедительно, и необычайно правдиво, но и с неожиданной стороны, оригинально, индивидуально, как это всегда у Шостаковича. Романсы на слова У. Ралея, Р. Бернса и У. Шекспира раскрыли военную тему очень сильно, просто, понятно, тепло, зорко, но абсолютно непривычно, неоднозначно, против окружающего музыкального военного потока. Еврейские песни вызваны к жизни глубоким внутренним запросом на справедливость, на сопереживание, даже (мы согласимся здесь с Р. Тарускиным) из желания, пусть и не до конца

осознанного в условиях политической реальности, но интуитивного, «идентифицировать себя с угнетенным меньшинством» [143, с. 600], а «Раёк» и вовсе стал едкой, почти политической сатирой, он не просто отразил время, но дал ему беспощадную оценку. Во всех этих произведениях Шостакович предстал художником не только огромного мастерства, глубокого интеллекта, непостижимой интуиции, но и ярким оратором, публицистом, документалистом, запечатлевающим мир вокруг него, а в результате — свидетелем и выразителем эпохи. «Он действительно художник-гражданин: мыслитель, философ, публицист, фельетонист, поэт, проповедник в музыке, живущий бедами и надеждами этого мира, старающийся понять, объяснить, потрясти, заклеить, поддержать» [111, с. 9].

Считается, что иногда лучше слушать врагов, чем друзей: мы уже не раз приводили в своем исследовании жесткие критические выпады в адрес Шостаковича, которые помогали нам многое уточнить в его творчестве, больше узнать о нем как о личности. Т. Хренников, говоря о Десятой симфонии мастера, с точностью лазера охарактеризовал Дмитрия Дмитриевича, его отношение к жизни и окружающей действительности на рубеже 1940–1950-х: «Мне представляется, что герой этого произведения — какой-то перепуганный интеллигент, который боится жизни. Жизнь ему представляется каким-то страшным кошмаром, от этого он кричит, вопит, потому что симфония наполнена невропатическими спазмами, и ему все окружающее представляется в каком-то таком свете, из которого даже выхода не существует, а отдельные просветления, которые есть в музыке — и то какого-то инфантильного порядка <...> Эта симфония никогда не может являться отражением нашей действительности, это кривое зеркало нашей действительности» [207]. Какой точный портрет внутреннего мира творца, как здорово Тихон Николаевич все это там услышал, как неприятно ему смотреться в «зеркало» новой симфонии Шостаковича.

В своих вокальных произведениях военной и послевоенной поры, через точно подобранные тексты и слова, через яркие характеристики необычных для того времени образов, через оригинальную стилистику «перепуганный интелли-

гент» пытается найти выход из «кошмара» окружающей его жизни, «кричит, вопит», но не сдается, не опускает руки, сочиняет новые и новые произведения огромного духовного содержания. Таковы его еврейские песни, пушкинские монологи, «Антиформалистический раёк», но и романсы на слова Долматовского, по-своему, через глубоко личные переживания, через стремление быть понятным, стали движением в направлении выхода из тупика безысходности, в который загнали, по сути, всю страну.

Г. Орлов считает, что на фоне политических перемен во второй половине 1950-х «немая многозначительность, жесткая замкнутость концепции» сочинений Шостаковича выглядели слишком умозрительными и не современными: «Почти все его многочисленные последователи и подражатели избирали иные направления. Шостакович, должно быть, и сам испытывал потребность в более прямом и непосредственном выражении своих взглядов и позиций, <...> однако увидеть новую цель, найти себя в новых условиях ему не удастся» [111, с. 23]. Орлов говорит, прежде всего, о симфонических произведениях мастера, мы хорошо понимаем, что после Десятой он уже не вернулся в сферу «чистой» симфонической музыки. Но в камерно-вокальной лирике — совсем наоборот. Нам представляется, что вокальные сочинения рассматриваемого периода, с их абсолютной естественностью, чудесной непосредственностью, простотой, но не упрощением (романсы на слова Долматовского, «Испанские песни»), не только вполне годились для этой «новой цели», но подготавливали (о чем мы уже многократно говорили) вокальное творчество мастера зрелого периода. Во всем своем неисчислимом многообразии вокальное направление у Шостаковича очень органично выстроено от самых ранних сочинений до последних работ. В этом самодостаточном ряду не чувствуется «слабых звеньев», но все работает на развитие и обогащение полнокровного вокального каталога композитора.

Как-то незаметно (в ходе нашей исследовательской работы) выяснилось, что большая часть вокальной музыки Шостаковича наполнена любовной лирикой и

признаниями самого разного характера¹¹⁶. Для замкнутого, даже застенчивого, полностью контролирующего свои эмоции (их внешние проявления) композитора она стала каналом, по которому он высказывался на очень личные темы — таковы в послевоенный период монологи на слова Пушкина, романсы на стихи Долматовского. Начиная с юношеских стихотворений японских поэтов (где он менял слова в переводах или придумывал собственные тексты, значительно усиливая любовное признание) и с первого пушкинского опуса, любовная тема красной нитью прошла через всю камерно-вокальную лирику Шостаковича, воплотившись в гётевское «вечно женственное» в Блоковском цикле, блеснув удивительно нежным эротизмом в заключительной грандиозной сюите на слова Микеланджело. Знаки его любовных посланий мы находим во многих вокальных сочинениях, они предназначены вполне «земным» женщинам. Композитор в своих произведениях явился нам самым настоящим романтиком, и это абсолютно новое для нас знание, значительно раздвигающее наши представления о Шостаковиче-человеке.

В 1950-е годы Шостакович много работает в жанре массовой песни и классического романса, ищет мелодическую пластику, пытается совместить речевой «портретизм», выразительность с лирической кантиленой. Получив серьезный удар в ходе дискуссий 1948-го и обвинения в неумении сочинять мелодичную музыку (об этом композитор неоднократно высказывался в «Райке»), он все же ищет себя в этой сфере. Свидетельством тому — обработки народных песен, сотрудничество с Долматовским. Эта работа не была ему в тягость, и в ней видна определенная последовательность, отличавшая Дмитрия Дмитриевича и в жизни, и в сочинении музыки.

Шостаковичу довольно быстро удалось повернуть «общественное мнение» на свою сторону. Думается, что подобную цель, в том или ином виде, он перед собой ставил. Уже в 1956 году в газете «Советская культура» в юбилейный 50-й день рождения композитора появляется статья под ярким заголовком «Честь худож-

¹¹⁶ И не только вокальная: в Десятой симфонии, в зове валторн запечатлена монограмма имени ученицы Дмитрия Дмитриевича, композитора Эльмиры Назировой.

нику», в которой говорится о том, что «легенда о невокальности Шостаковича дискредитирована окончательно <...> Шостакович мастерски пишет для пения» [42, с. 3]. Необходимо учесть, что «Советская культура» являлась официальным печатным органом ЦК КПСС, издавалась Министерством культуры СССР. Газета распространялась во всех учреждениях культуры страны, по разнарядке ее выписывала основная масса деятелей искусств. Отныне Шостакович официально был признан песенным композитором и мелодистом. После 1956 года он в песенном жанре уже не работал, скорее всего, посчитав свою задачу выполненной.

Представляется, что именно в послевоенные годы композитор принял окончательное внутреннее решение отказаться от работы в оперной сфере. Несмотря на глубоко личную мотивацию, оно не осталось незамеченным «руководящими органами» (надо отдать должное прозорливости и информированности партийных начальников): «Этот крупнейший и бесспорно талантливейший композитор в течение многих лет не обращается к оперному жанру. Созданная им музыка к ряду кинофильмов и даже написанная им ранее формалистическая опера “Леди Макбет”, несмотря на свои серьезные пороки и формалистический характер, свидетельствуют о больших возможностях композитора, его безусловной способности создать именно оперную музыку. Шостакович не торопится выступить в оперном жанре, не ищет достойной темы и хорошего либреттиста. Он предпочитает сочинять музыку для кино, хоры, квартеты и другие произведения, не требующие особого труда, усилий и ответственности. Министерство культуры и Союз советских композиторов не привлекают Шостаковича к работе над оперой и тем самым мало помогают ему в том, чтобы он твердо и окончательно укрепился на реалистических позициях» [200]. В официальных выступлениях композитор время от времени еще заявляет о своих оперных планах, но это для отвода глаз, опера перестала быть фактом его биографии. Отныне именно камерно-вокальная лирика становится местом его вокальных интересов, территорией детальной работы со словом, с речевой интонацией, оригинального композиторского самовыражения в этой сфере.

В послевоенные годы продолжают тесные связи Шостаковича с исполнителями его вокальных произведений, ему важно передать свой труд в надежные,

проверенные руки. В наши дни получено немало интересных свидетельств углубленной работы композитора над премьерным показом цикла «Из еврейской народной поэзии» с Н. Дорлиак, З. Долухановой и А. Масленниковым, тесное общение с Б. Гмырей над романсами Долматовского, с З. Долухановой над «Испанскими песнями», его произведения массово-прикладного характера исполняют самые известные советские артисты — В. Бунчиков, Н. Обухова, Г. Виноградов. В воспоминаниях музыкантов содержатся подробности, раскрывающие не только детали художественной работы, но и меткие характеристики личности Дмитрия Дмитриевича, все отмечают его необычайную нервность, немногословность, отрешенность: «Репетировали у Шостаковича дома. Он был суетлив, нервозен и, казалось, жил в другом измерении. Любовь, страх, преклонение — вот чувства, которые мы испытывали» [158, с. 242] — вспоминала одна из участниц премьерного показа цикла «Из еврейской народной поэзии» певица Зара Долуханова. Ее дополняет Нина Дорлиак, говоря еще и об удивительной авторской деликатности: «Придя к нему в первый раз на репетицию, волновались, как студенты. Дмитрий Дмитриевич репетировал — нельзя сказать “занимался” — нервно и был неровен в темпах: почти каждый раз при повторении темпы бывали другие и часто не соответствовали указанным в нотах. Дмитрию Дмитриевичу этот цикл был, видимо, очень дорог и волновал его всегда, не только вначале, но и на всех последующих репетициях и на всех концертах — всегда <...> Странная черта была у Дмитрия Дмитриевича: по лицу его я видела, как он страдал, когда получалось плохо, но говорить он об этом почти никогда не решался. “Повторим еще раз” — это самая осуждающая фраза. Вот эта деликатность Дмитрия Дмитриевича делала работу очень напряженной и трудной, потому что мы слышали недочеты и говорили о них Дмитрию Дмитриевичу, а он либо отмалчивался, либо по нашей просьбе повторял — но не те фразы, которые не выходили, а опять с начала до конца» [62, с. 447].

Шостакович всегда искренне восхищался интерпретаторами своих произведений, подбирая очень теплые и точные слова благодарности. Он творчески под-

питывался, работая с музыкантами, совместная работа будила его фантазию, вселяла новые силы. Он пишет Е. Мравинскому после премьеры Десятой симфонии: «Ваше изумительное, совершенное исполнение убедило меня в том, что иногда я могу сочинять музыку. А ведь это для меня так нужно, что Вы не можете себе представить» [210]. Он делает подарок своим любимым исполнителям (Пятый струнный квартет!) на 30-летие квартета имени Бетховена: «Дорогие друзья! Примите от меня этот скромный подарок в знак моей глубокой благодарности за ваше великолепное исполнение моих сочинений и в знак большой моей к вам любви» [215].

Подобное музыкантское сотрудничество с исполнителями своих произведений становится новым явлением композиторского бытия Дмитрия Дмитриевича, фактом его биографии, оно продолжится, развиваясь и обогащаясь, в следующем периоде его творчества.

ГЛАВА 4. ПОСЛЕДНИЕ ДЕСЯТИЛЕТИЯ

4.1. Камерно-вокальное творчество 1960–1970-х годов

В последнем периоде творчества Дмитрия Шостаковича камерно-вокальная лирика приобретает первостепенное значение и по количеству созданных произведений, и по масштабу поставленных художественных задач. Наряду с симфониями и квартетами вокальная музыка определяет направление и глубину его зрелой композиторской деятельности. Можно также отчетливо наблюдать взаимопроникновение, взаимообмен, перетекание, иногда даже слияние этих жанров. В Тринадцатой симфонии мы находим некоторые «бытовизмы» «Сатир» на слова Саши Черного, Блоковский цикл прямо подготавливает Четырнадцатую симфонию, становится ее предтечей, пушкинский романс «Весна, весна...» несет в себе мелодические черты Двенадцатого и Тринадцатого квартетов, Пятнадцатой симфонии, а Сюита на слова Микеланджело суммирует, итожит многое из достигнутого в последних симфониях и квартетах. Ни у одного из крупных мастеров XX столетия в зрелом периоде творчества камерно-вокальные сочинения не играли такой важной роли, как у Дмитрия Шостаковича. Он открыл абсолютно новую страницу в развитии музыкального искусства, впрочем, подготовленную усилиями Г. Малера в западноевропейской традиции и, конечно, М. Мусоргского в России.

В последний год жизни Дмитрий Дмитриевич, рассуждая о написании нового сочинения, говорил: «Мне сейчас трудно сказать, какое новое произведение я напишу... Процесс зарождения нового произведения — это до сих пор остается для меня чем-то таинственным. Может быть, это будет еще один новый квартет, новое симфоническое произведение или вокальный цикл...» [212]. В его «таинственном» творческом процессе симфония, квартет и вокальный цикл становятся тремя ипостасями одной, по сути, темы подведения итогов жизни. Размышляя об опусах Шостаковича, идущих под номерами 142 и 143 (Четырнадцатый квартет и романсы на слова М. Цветаевой), Б. Тищенко высказал мысль о том, что наступил период «когда композитор начал задумываться о своем месте в системе мироздания» [145, с.

41]. Ему вторит Г. Орлов: «Композитор <...> стал смотреть на себя и на дело своей жизни как бы со стороны, скупно и загадочно намекая музыкой на свои наблюдения и выводы» [112, с. 19].

Шостакович больше не работает в прикладных жанрах. Его усилия сосредоточены в «чистой» камерно-вокальной лирике. Конечно, ему все еще приходится платить определенную «дань», связанную со статусом первого музыканта страны, откликаться на знаковые события ее общественной жизни. Таковы симфоническая поэма «Октябрь» к 50-летию революции, музыка к кинофильму о Карле Марксе, хоры на слова Е. Долматовского, приуроченные к 100-летию со дня рождения Ленина, из «мелочей» — «Марш Советской милиции», но в камерно-вокальной лирике с этим покончено. Язык становится еще более авторским, еще более личным, тон — еще более исповедальным. Причем автобиографичность, личностное начало пронизывают как лирико-философские, так и сатирические произведения Шостаковича. Именно возможность высказаться свободно, отвоеванная ценой очень серьезного компромисса на протяжении всей композиторской деятельности, и желание подвести некоторые итоги жизни приводит Дмитрия Дмитриевича к многочисленным сочинениям с литературными текстами.

Камерно-вокальное творчество Шостаковича в последние годы без труда можно разделить на сатирическое направление и на произведения глубоко исповедального характера. Сатира, к которой Шостакович впервые обратился в «Двух баснях И. А. Крылова» еще в консерваторские годы, и с которой у композитора сложились вполне «дружеские» отношения на протяжении всей творческой жизни, в последний период становится абсолютно самодостаточной линией его вокального творчества. Тяга к юмору — одно из органичных и глубинных качеств Шостаковича-человека и композитора, с годами вместившая в себя и иронию, и гротеск, и едкий сарказм, и откровенное ёрничанье, и даже драматизм, привела к созданию богатейшей россыпи сатирических вокальных циклов: один за другим на свет появляются «Антиформалистический раёк», «Сатиры» Саши Черного, романсы на тексты из «Крокодила», стихотворения капитана Лебядкина. Цитатность, свойственная всему творчеству композитора, приобретает в сатирических вокальных

сочинениях мастера черты откровенной коллажности. Но и лирико-философская линия вокальной музыки в последний период жизни принесла совершенно поразительные результаты. В этом ряду углубленного психологизма, высоких обобщений, тонких любовных переживаний необходимо отметить романсы на стихи А. Блока, М. Цветаевой, а также вершину вокального творчества Шостаковича — грандиозную сюиту сонетов Микеланджело.

Композитор все время ищет новое в уже проверенном, не идет проторенной дорогой — это одно из самых поразительных свойств его творческой личности. Поэтому и вокальный цикл у него развивается, преобразуется, претерпевает серьезные изменения. Расширяется круг образов — от грубовато-примитивных, прозаических, бытовых (романсы на тексты из «Крокодила») до поэтических, романтически одухотворенных (Блоковский цикл), от несколько старомодных сценок мещанского быта («Сатиры» Саши Черного) до обобщений общечеловеческого масштаба (сюита на слова Микеланджело). Он, как и в молодые годы, фонтанирует свежими идеями, его интеллект продолжает насыщенно работать, несмотря на общее увядание сил организма и преследующие его тяжелые болезни. Галина Вишневская удивлена тем, «как Дмитрий Дмитриевич <...> смог угадать во мне мое творческое прошлое — оперетту, эстраду. Ведь цикл написан для эстрадной куплетистки с оперным голосом!» [148, с. 381]. Исаак Гликман поражен: «неиссякаемой фантазии Шостаковича пришлось совершить прямо-таки головокружительный полет, чтобы одновременно написать два столь контрастных цикла, <...> в его голове кипят и играют самые отважные и дерзкие мысли» [40, с. 303]. Сам композитор неоднократно говорит о «желании испытать свои силы и, может быть, сделать что-либо новое» [206], Евгений Шендерович вспоминает о получении для исполнения «нот оригинальнейшего сочинения Шостаковича» [148, с. 508].

Литература в поздних вокальных циклах привычно разнообразна, но уже не привычно пестра. В соавторах — С. Черный, А. Блок, А. Пушкин, М. Цветаева, читатели журнала «Крокодил», Микеланджело Буонарроти, Ф. Достоевский и даже

сам Шостакович. Из иноязычной поэзии мы можем заметить в этом ряду лишь переводы сонетов великого скульптора эпохи Возрождения, а удельный вес «большой» русской поэзии значительно выше, чем в предыдущие годы.

Тексты появляются почти случайно: книжка стихов Саши Черного, подаренная зятем; полученный по подписке свежий номер журнала «Крокодил»; блоковские стихотворения, прочитанные во время длительного пребывания в больнице; желание посоревноваться в воплощении цветаевской поэзии с любимым учеником; литературная находка в юбилейный год Микеланджело; вдруг перечитанные «Бесы»; необходимость написания небольшого «предисловия» к юбилейному концерту. Как будто неожиданно найденные тексты немедленно становятся авторскими, сливаются с музыкой композитора так органично, будто были рождены для нее. Шостакович видит в них свои смыслы, укрупняет поэзию, создает необходимый синтез с новыми содержательными акцентами. Работа со словом, с поиском музыкального эквивалента человеческой речи (по заветам Мусоргского) достигает своей кульминации в «крокодильских» романсах, отчетливо видна в «Сатирах», в стихотворениях капитана Лебядкина, в сюите на слова Микеланджело.

В предыдущих главах мы говорили о проявлении формы инструментальной сюиты в вокальных циклах Шостаковича. В поздних произведениях эта тенденция становится определяющей, композитор даже называет свои вокальные циклы сюитами: таковы вокально-инструментальная сюита на слова А. Блока, сюита на слова Микеланджело Буонарроти. Романсы из «Крокодила», Цветаевский цикл, «Сатиры» также несут в себе несомненные черты сюитности. Е. Ручьевская определяет бесспорно «строгими» вокальные циклы, в которых «немыслимы перестановки, которые не разрушили бы художественную форму и идею» [125, с. 483]. У Шостаковича к таким работам она относит романсы на слова Блока и Микеланджело. Но и «Сатиры», и письма читателей «Крокодила», и Цветаевские романсы по своей сути являются абсолютно «строгими», любые изменения формы в них немедленно приводят к разрушению основной художественной идеи. Эту же мысль подтверждает М. Сабина, говоря о встрече в поздних циклах Шостаковича с «исключительно высоким уровнем интонационного единства <...> с некоторыми характерными для

инструментализма закономерностями формы и архитектоники» [129, с. 400]. В поздних вокальных циклах Шостаковича появляются многие элементы формообразования его зрелой симфонической и квартетной музыки, связывающие все произведение моноинтонации или момотивы, «перетекание частей», симметрия в построении номеров цикла. Впервые замеченная нами в романсах на слова английских поэтов и в цикле «Из еврейской народной поэзии» яркая контрастность между частями в завершающем периоде вокального творчества Шостаковича становится главной движущей силой, формирующей структуру музыкального произведения.

Ладогармонический язык поздней вокальной лирики отражает общие творческие искания Шостаковича последнего периода, проявившиеся в его инструментально-симфонической музыке и связанные с расширением, усложнением, утончением эмоционально-образной палитры его творчества. «Амплитуда смыслов в ладовой области необычайно широка: и жесткая ирония, карикатура, «портрет» фальшивого обывателя — в нарочитом искажении интонаций песенки, шлягера; и сфера тончайшего психологизма, сверхчувствительной эмоции, как бы оторвавшихся от земной поверхности в область запредельного» [126, с. 111]. Ладогармонический язык поздних вокальных произведений Шостаковича достаточно сложный, но абсолютно узнаваемый. Разброс исканий велик: от вполне тональных вещей до циклов, построенных целиком на атональной основе. Мы находим в этих произведениях многие типические, даже излюбленные приемы использования автором натуральных ладов, понижения ступеней. Любопытны гармонические построения с цепочками интервалов и аккордов, особенно заметных в самых последних вокальных циклах мастера. Лад «работает» на внутренний смысл романса, на подтекст, и это тоже одно из завоеваний Шостаковича — вокального композитора.

В поздних вокальных циклах Шостакович продолжает «преодолевать» мажоро-минорную систему через монодийные интонации — свойство, замеченное нами в его раннем и, что особенно интересно, в песенном прикладном вокальном творчестве. Т. Бершадская справедливо отсылает нас к М. Мусоргскому, стоявшему у истоков «внедрения монодийных законов» (прежде всего в вокальной,

оперной сферах). Именно автор «Песен и плясок смерти» предвосхитил эти элементы «интонационного строя Шостаковича, характерных для последнего ладозвукорядных оборотов» [19, с. 341].

Тенденция отсутствия традиционной вокальной кантилены с «плотной» гармонией аккомпанеента, столь характерная для всей камерной лирики Шостаковича и позволившая некоторым коллегам-композиторам назвать ее «антивокальной»¹¹⁷, находит в позднем творчестве мастера свое полноценное воплощение. Основой, строительной ячейкой романса становится не протяженная мелодия, а мотив, интонация, тесно спаянная со словом (в аккомпанементе интонационность также вербальна по своей сути). Синтез вокальной и фортепианной партий происходит и на гомофонном, и, значительно чаще, на полифоническом уровнях.

В некоторых циклах, в отдельных их частях Шостакович достаточно много и разнообразно пользуется приемами додекафонии, проводя полные серии или довольствуясь ее вычлененными элементами, освежая мелодику за счет «избегания возвратов». Находясь в США, он дал развернутое интервью, в котором, в том числе, высказался и по поводу додекафонии: «Я решительный противник метода, при котором композитор применяет какую-то систему, ограничиваясь только ее рамками и нормативами. Но если композитор чувствует, что ему нужны элементы той или иной техники, он вправе брать все, что ему доступно, и использовать это так, как он находит нужным» [43, с. 274]. Дмитрий Дмитриевич действительно не следует букве теории Шенберга, но очень органично, как-то даже незаметно вводит ее элементы, ее дух в свой музыкальный язык. Додекафонные ряды он проводит, прежде всего, в фортепианном сопровождении, но они появляются и в некоторых вокальных, требующих огромного напряжения, строчках — в «Тайных знаках» из Блоковской сюиты или во вступлении к Цветаевским романсам. Представляется, что подобные мелодические построения, с «избеганием возвратов», необходимы ему для «тематически концентрированного развертывания» [23, с. 25], «повышения информативности тематической экспозиции» [126, с. 106]. Именно необходимость

¹¹⁷ Денисов Э.: «Вся музыка Шостаковича антивокальна. Она уродлива и неестественна по интонациям» [106, с. 53].

информативности в каждом элементе музыкальной ткани заставляет Шостаковича обращаться на склоне лет к композиторской технике, отличающейся предельной насыщенностью и концентрацией каждого музыкального атома.

Шостакович не перестает удивлять в своих поздних камерно-вокальных циклах. Новаторство становится органичным, естественным продолжением развития его собственной устоявшейся стилистики и результатом не прекращающихся поисков новых идей в окружающей действительности, осмыслением себя на очередном жизненном этапе.

4.2. Сатира и публицистика

Нам довольно много приходится говорить об особом отношении Дмитрия Шостаковича к музыкальному юмору, иронии, сатире, гротеску. Ростки всего этого мы находим уже в юношеских «Двух баснях И. А. Крылова», немало интересных находок случилось в операх «Нос» и «Леди Макбет Мценского уезда», в театральной музыке 1930-х. Но только начиная с 1960-х годов сатира становится по-настоящему полнокровным и абсолютно самостоятельным направлением в вокальной музыке мастера. В чем причина подобного пристального внимания к этой сфере? Только лишь желание посмеяться над пошлыми мещанскими «картинками прошлого» в «Сатирах» Саши Черного или картинками самого что ни есть советского настоящего в «крокодильских» романсах? Что явилось импульсом к сочинению вокального произведения на графоманскую «поэзию» отставного капитана из романа Ф. Достоевского? В настоящем параграфе мы разберем мотивы выбора Шостаковичем того или иного литературного источника — они все разные. Но есть и безусловно общее (помимо, собственно, юмора) в произведениях сатирического направления зрелого периода.

Обратимся к малоизвестной статье Шостаковича 1964 года для журнала «Советская музыка», очень точной, образной, интересной, емкой и информативной одновременно: «Три вопроса — один ответ» [187, с. 270]. В ней композитор затрагивает природу основных, по его мнению, творческих вызовов для композитора в

оперном жанре: «найти близкое себе в избранном литературном произведении», перерабатывать оперное либретто в зависимости от того, что именно ты хочешь создать, переводить это все на музыку «не под копирку». И самое главное: «развивать оперную специфику изнутри, экспериментируя, собственно, в области вокального интонирования. Это всегда трудней, но зато это и есть подлинное оперное новаторство», в оперном пении «должно быть обновление вокального мелоса, выявление новых выразительных возможностей человеческого голоса» [187, с. 270].

Как мы знаем, оперы композитор уже не писал. Камерно-вокальное творчество Шостаковича, с его вызывающей театральностью, оркестровой масштабностью, истинным драматизмом, образностью и характерностью персонажей, становится если и не заменой традиционному оперному жанру, то возможностью выхода творческой энергии, сублимации ее в вокально-инструментальной сфере. Сатирическая вокальная музыка явилась для Шостаковича современной творческой лабораторией, экспериментом по выявлению «новых выразительных возможностей человеческого голоса». Голосовая выразительность занимала его и прежде, но в конце пути поиск этот преобразился в поистине глубокое «научное исследование».

Среди текстов сатирических вокальных сочинений Шостаковича рассматриваемого нами периода нет единообразия, каждый по-своему оригинален, обладает своими литературными качествами и характеристиками, но все они, при ближайшем рассмотрении, не представляются привычно годными для написания романса. Общим в этих текстах является нестандартный, неординарный, иногда неуправляемый русский язык (письма читателей «Крокодила» и стихотворения капитана Лебядкина и вовсе чудовищно косноязычны), они балансируют на грани реальности и абсурда, выворачивают привычное наизнанку, ставят в тупик, требуют оригинального, только им соответствующего, музыкального решения. И именно это и интересно Шостаковичу, именно здесь он может попробовать что-то свежее, здесь поиск, вызов, мастерство.

Композитор постоянно искал новое в привычном, стараясь не повторяться, не стоять на месте. Именно поэтому его крупные симфонические формы, жанры,

решения претерпели к концу жизни столь серьезные изменения. В вокальном искусстве трансформация случилась еще более существенная, сатирическая литература лишь помогала новаторству, умножала его, давала очень важную возможность творить «не под копирку». Но вернемся к конкретным произведениям: «Сатирам» на слова Саши Черного, романсам из «Крокодила», «Предисловию к полному собранию моих сочинений» и к капитану Лебядкину.

Книгу стихотворений Саши Черного передал Дмитрию Дмитриевичу его зять — Евгений Чуковский, внук Корнея Ивановича и племянник Лидии Корнеевны. Евгений Борисович закончил ВГИК и работал кинооператором, но, что естественно, был близок к миру литературы. Первое издание Саши Черного вышло в СССР в 1960 году [134], писатель-эмигрант был опубликован благодаря все еще продолжающейся «оттепели». Книга стала настоящей сенсацией в среде интеллигенции, которой Чуковский-внук поспешил поделиться с Шостаковичем. Развернутое предисловие к изданию написал сам дедушка Корней. Поэтический сборник попал к композитору вечером, а «на утро Евгений увидел карандашные пометки возле пяти стихотворений, которые были отобраны для музыки» [158, с. 255]. Поэзия и судьба Саши Черного¹¹⁸ произвели на композитора сильное впечатление. В течение нескольких дней он заканчивает вокальный цикл «Сатиры»¹¹⁹ для голоса и фортепиано. «28 июня 1960 года Шостакович, будучи в Ленинграде, рассказал мне, что он только что написал романсы на слова Саши Черного, что его заинтересовали не только стихи, но и биография этого поэта. Он сказал: «Меня поразила смерть Саши Черного. Он тушил какой-то пожар, а потом взял и умер. Прекрасная смерть». Слова эти были произнесены таким тоном, будто Дмитрий Дмитриевич завидовал Саше Черному. Четыре дня спустя (2 июля) Шостакович сыграл мне (на квартире сестры — Марии Дмитриевны) цикл романсов, названный им «Сатиры»

¹¹⁸ Александр Михайлович Гликберг, русский поэт Серебряного века, писатель, публицист, автор популярных лирико-сатирических стихотворных фельетонов.

¹¹⁹ «Сатиры (Картинки прошлого)» на слова Саши Черного для голоса и фортепиано. Соч. 109 (1960). 1. Критику. 2. Пробуждение весны. 3. Потомки. 4. Недоразумение. 5. Крейцера соната. «Сатиры» опубликованы в 1967 году издательством «Музыка» в сборнике вокальных сочинений Д. Д. Шостаковича. В 1980 году Борис Тищенко оркестровал вокальный цикл для среднего голоса с оркестром.

(картинки прошлого)». Я нашел этот цикл очень остроумным и блестящим» [40, с. 165].

В обычной своей манере сам Шостакович высказался о работе несколько официально, но, в определенной степени, приоткрыл завесу авторского замысла: «Мне не чужды и веселые переживания. Я написал пять сатирических романсов на слова известного дореволюционного поэта-сатирика Саши Черного. Он едко, с большим сарказмом высмеивает обывателей эпохи реакции, наступившей после революции 1905 года. Ядовито Черный пишет о людях, бросившихся в лоно мистики, стремившихся скрыться в узком, личном мирке» [199].

«Сатиры» созданы между премьерой Седьмого квартета и сочинением Восьмого. Нет нужды говорить о месте и значимости в творчестве Шостаковича, о художественной ценности, глубине и силе воздействия этого «никому не нужного и идейно порочного квартета» [40, с. 159]. «Сатиры», с их яркой, вызывающе-броской театральностью, насмешливостью, переходящей в ёрничество, озорством и раскрепощенностью, становятся своего рода подготовкой к сочинению и паузой перед созданием квартета столь автобиографичного, столь и мастерски написанного, самого, пожалуй, «нутряного» детища Д. Шостаковича¹²⁰. Вместе с тем «Сатиры» — это еще и новый, абсолютно оригинальный жанр вокального искусства — музыкальный фельетон, в котором театральное смешивается с поэтическим, публицистика — с цитированием, литературная сатира — с фейерверком чисто музыкальных перевоплощений.

Шостакович возвращается во времена юности, рисуя «картинки прошлого». Он переполнен идеями, включает в сочинение цитаты из Бетховена, Рахманинова и Чайковского, веселые и лихие галопы, хрупкие салонные вальсы, в то время как известная городская песенка «Чижик-пыжик» становится монотемой, интонацион-

¹²⁰ Вновь приходится констатировать способность композитора к немедленному переключению, изменению настроения, тона, всего образа музыкальных мыслей. В то же время оба произведения роднит внимание к цитированию, своего рода коллажности, которые мы наблюдаем и в «Сатирах», и в Восьмом квартете.

ным центром притяжения всего цикла, и появляется тут и там в разных вариациях¹²¹. При этом — мы находим в «Сатирах» типичные для композитора интонационно-ладовые приметы, характерные мелодические обороты.

Вокальная партия в цикле «не пение, а театр сатирических масок» [158, с. 355]: монотонное повествование, речитация, разного рода передразнивания, распевания, скороговорки, скачки, резкие и пронзительные крики. Во всем чувствуется поразительное умение Шостаковича передать речевые интонации литературного текста. Авторских указаний много, но за их рамками остается немало возможностей для театрализованной импровизации, интонационных перевоплощений, яркой подачи двойных смыслов.

Партия фортепиано «индивидуализирована <...> Огромную роль играют фортепианные послесловия <...> нередко сопровождение выполняет функции образно-сатирической антитезы вокальной партии» [57, с. 33]. Рояль в «Сатирах» виртуозен, красочен, яростен, остроумен, предельно детализирован — настоящее раздолье для хорошего пианиста. Аккомпанемент вбирает в себя цитатность, несет на себе бремя мгновенного переключения с «высокого» на бытовое, с классического на «низкое». А. Акопян называет подобные увлечения композитора «подмигиванием» [1, с. 402] публике, обеспечившим успех «Сатир», но Шостакович не был способен на заигрывания со слушателями. Он просто был немного старомоден и, будто используя диапроектор, «показывал» картинки своей молодости, делал это предельно искренне и остроумно. В письмах Шостаковича к Соллертинскому мы находим немало сочных описаний окружающего его мира конца 1920-х годов, в которых типажи, слова, поступки «героев» во многом перекликаются с «Сатирами» Саши Черного.

Если прочесть стихотворения Саши Черного без музыки и в объеме, значительно превышающем пять отобранных Шостаковичем текстов (а именно так и по-

¹²¹ Шостакович любил «Чижика». Он обратился к теме этой песенки еще в набросках к ранней опере «Оранго». В течение жизни неоднократно приводил, по разным поводам, эту мелодию «в пример».

знакомился Дмитрий Дмитриевич с его сочинениями), то образы возникают безрадостные, близкие к антисоветчине. По мощи своего социального заряда в вокальном каталоге Шостаковича «Сатиры» становятся в один ряд с шекспировским сонетом из цикла на слова английских поэтов, с пушкинским «Во глубине сибирских руд», с некоторыми страницами сюиты на слова Микеланджело. Положение спасали только «царское» происхождение этих «ядовитых» текстов, большой оригинальный талант самого Саши Черного и «размывание» поэтических смыслов в бурном потоке композиторской фантазии.

Г. Вишневская (в расчете на ее исполнение и писался цикл) вспоминала: «Летом 1960-го Дмитрий Дмитриевич позвал нас к себе домой и до обеда предложил послушать свое новое сочинение — вокальный цикл «Сатиры» на стихи Саши Черного для сопрано в сопровождении фортепиано. Дмитрий Дмитриевич сам играл и пел, а мы со Славой приросли к своим стульям, совершенно ошарашенные, ошеломленные хлынувшим на нас безудержным потоком сарказма и беспощадного, злого юмора. С музыкой Шостаковича стихи [«Потомки»] приобрели совсем другой смысл, и получается, что написаны они сегодня — и против советской власти с ее бредовой идеологией. Ясно, что такой текст с эстрады петь не дадут — это же про сегодняшний день, лучше и не скажешь. И вдруг меня осенило: — Дмитрий Дмитриевич, назовите цикл «Картинки прошлого». Киньте им кость, иначе не разрешат. А какого прошлого? Вчера — это тоже уже прошлое. Публика так и воспримет. Дмитрий Дмитриевич был доволен и едко смеялся: — Вот прекрасно придумано, Галя, прекрасно придумано. Под «Сатирами» поставим в скобках «Картинки прошлого», вроде фигового листка, прикроем им срамные места...» [148, с. 381].

Через несколько лет после сочинения «Сатир» Шостакович вновь обращается к сатирическим музыкальным картинкам, теперь уже самого что ни на есть настоящего¹²². Ему хочется попробовать себя в новой стилистике: «Часто работать побуждает интерес к какому-нибудь жанру, желание испытать свои силы и, может

¹²² Пять романсов на слова из журнала «Крокодил» № 24 от 30 августа 1965 г. Соч. 121 (1965). 1. Собственноручное показание 2. Трудно исполнимое желание 3. Благоразумие 4. Иринка и пастух 5. Чрезмерный восторг. Цикл впервые опубликован в журнале «Советская музыка», 1966, № 1.

быть, сделать что-либо новое. <...> Недавно я написал пять юморесок на слова обычных читательских заметок в журнале “Крокодил”» [206]. Издание это являлось вполне официальным рупором советской пропаганды, ему многое дозволялось, «Крокодил», по сути, был единственным, где открыто говорилось о пьянстве, воровстве и других «мелких недостатках» социалистического общества.

Общеизвестная нетерпимость композитора к хамству, грубости, пошлости, глупости, чванству, к той известной советской «простоте», что «хуже воровства»¹²³, нашла свое поразительное воплощение в этих изящных музыкальных сценках. Аккуратный Шостакович, судя по письму к И. Гликману, выписывал «Крокодил» (совершенно точно регулярно его читал): «...в журнале «Крокодил» № 24 от 30 августа 1965 года напечатаны некоторые забавные мелочи. Из них я выбрал пять и положил на музыку для баса в сопровождении рояля. Возможно, что ты не выписываешь «Крокодил», и поэтому я перепечатал эти тексты и посылаю их тебе. Для каждого из них я придумал названия. Первые три взяты из раздела «Нарочно не придумаешь», последние два из раздела «Листая страницы». По поводу четвертого номера («Иринка и пастух») у нас в семье произошел конфликт. Ирина Антоновна просит заменить Иринку Маринкой или Анюткой; а то, как она говорит, общественность подумает, что это я про нее написал. Хотя это и не про нее, я, в крайнем случае, готов на соответствующую замену, тем более что принципиального значения эта замена не будет иметь. В музыкальном языке этого опуса использованы народное творчество (русская народная песня «Во саду ли, в огороде») и классическое наследие (опера Чайковского «Пиковая дама»). Кроме того, использовано *Dies irae*. Сочиняя эти романсы, я пользовался методом социалистического реализма...» [40, с. 205]

В связи с этим произведением еще раз необходимо сказать об удивительном умении Шостаковича видеть главное, обобщать, по-особому читать литературные и поэтические тексты, «высекать из них искру» [40, с. 206], чувствовать потенциал для сочинения музыки в неприметных с виду вещах (таковы и «Сатиры», и «Четыре

¹²³ Галина Дмитриевна Шостакович вспоминала искреннее негодование отца по поводу соседа на даче в Комарово, разгуливавшего по своему участку в огромных «семейных» трусах.

стихотворения капитана Лебядкина»). Вспоминаются герои горячо любимого Шостаковичем Зощенко, его короткие рассказы-сценки¹²⁴. За курьезами — яркие и колоритные человеческие типажи. Романсы из «Крокодила» искрятся юмором, пародией, персонажи и комичны, и глупы, иногда немного наивны и по-своему милы. Музыкальный язык произведения очень свежий, по-юношески задорный, сочный. То «новое», о чем говорит Шостакович — это прежде всего речевые, на уровне самых простых, интонации: говорок, крик, скороговорка, завывание. Композитор смело экспериментирует с вокальной строчкой, артикуляция предельно разнообразна, ритмика изощрена, динамика необычайно гибка, голосовой диапазон определен. При этом все в музыкальном материале очень «по-настоящему» и по стилистике отчетливо напоминает письма композитора к друзьям, когда без знания подтекста непонятно, говорит автор серьезно или «зубоскалит», доводя до абсурда смысл описываемого события или поступка человека.

Это именно вокальный цикл, а не собрание песен в один опус: с ясным порядком чередования текстов, с внутренними кульминациями, с детально продуманными контрастами между частями и разноплановой фактурой аккомпанемента. Каждый романс — отдельная театральная сценка, законченная и цельная, одна за другой они составляют своего рода спектакль театра миниатюр, подобно коллективу А. Райкина. Композитор собирает этот спектакль с компьютерной точностью, в определенном порядке расставляя акценты и создавая сквозную форму. Вспоминается точно подмеченное Е. Мравинским потрясающее умение Шостаковича «слышать» [203] себя. Исполнителям лишь остается «не напортить», точно следуя авторскому замыслу.

Среди сюжетов цикла — абсолютно идиотическое, безграмотное объяснение пенсионера Исаева в поселковом отделе милиции по поводу его драки с водителем автобуса; просьба молодого холостяка найти ему идеальную жену, при которой он ни в чем не будет нуждаться: «чтобы кормила, чтобы поила и денег с меня не спра-

¹²⁴ «Все отдам за шеститомник Зощенко. Не знаете, где его можно достать?», вспоминал Борис Тищенко одну из реплик Дмитрия Шостаковича [146, с. 98].

шивала»; жутковатый писательский «ляп» на грани абсурда: «Хотя хулиган Федулов избил меня, я в органы нашей замечательной милиции не обратился, решил ограничиться полученными побоями»; косноязычная «проба пера» безымянного автора «Крокодила» со странноватым, почти сюрреалистическим рассказом об Иринке и пастухе; глуповато-воодушевленный псевдо-восторг по поводу хлеба нового урожая, пахнущего «солнцем, молодой соломой, а главное, комбайнерскими руками, пропитанными керосином». Мимо всех этих тем, по разным причинам, прошел бы любой из коллег Шостаковича, а он не просто положил их на музыку, но остался композиторски абсолютно узнаваемым, самим собой, вовлекая чуждые серьезному искусству образы в свою систему музыкальных координат. Органичная склонность Дмитрия Дмитриевича к парадоксальности, к юмору на грани гротеска, к гротеску, переходящему в жесткую сатиру, уже неоднократно обозначенная в нашем исследовании, приобретает в романсах на слова из журнала «Крокодил» свое совершенное воплощение.

Интенсивная работа со словом оборачивается рельефным произнесением всей этой, по сути, ахинеи, каждая фраза строится по музыкальным законам (поэтому удобна для пения), но акцентируются важные для Шостаковича, приглянувшиеся ему слова, даже звуки. Типические подвижные бескрасочные унисоны рояля, часто построенные на серийной технике, столь характерные и в «Райке», и в «Предисловии», и в сонетах Микеланджело (мы перечисляем басовые циклы, это важно!), расщепляются в кластеры-удары «в левое жевало этого хама», на них автор «нанизывает» нелитературный текст, постоянно меняя размер и ритмические фигуры, подлаживая музыкальную материю под «русский разговорный» (пример 4–1). Изящный вальс сменяется смеющимся подвижным скерцо, средневековая молитва — бравурным фортепианным проигрышем. Каждая интонация, мотив подчинены определенной задаче, работают на создание образа, на обрисовку характера.

В «крокодильских» романсах Шостакович отдает дань цитатам, его не смущает очевидная коллажность некоторых эпизодов, их вызывающая кинематографичность. Во вступлении к романсу «Благоразумие» он проводит у фортепиано

уже упомянутую в письме к Гликману средневековую секвенцию *Dies irae*. Использование Шостаковичем молитвы Судного дня выглядит не только остроумной находкой (создатель нелепицы хотел сказать совсем другое, но получилось мрачновато), но и достаточно зловещей авторской ремаркой (пример 4–2). В очаровательном «бегущем» скерцо «Иринка и пастух» — в среднем разделе, на словах «и Иринке вдруг очень хочется потискать его в руках» — появляется тема из «Пиковой дамы», страстная мольба Германа в спальне Графини: «Так, значит, смерти приговор / Ты произносишь!» — типичное для композитора прямое столкновение «высокого» и «низкого» (пример 4–3). Живописуя безразличного к Иринке пастуха, Шостакович вводит в музыкальную ткань (в басах у фортепиано) русскую народную песню «Во саду ли, в огороде». Но если в песне «Во саду ли, в огороде девица гуляла, а за ней ходит, за ней бродит удалой молодчик...», то в зарисовке, присланной безымянным «писателем» на суд редакции журнала «Крокодил», уже Иринка «ходит» за приглянувшимся ей пастухом. В заключительном номере цикла композитор стилизует броские проигрыши фортепиано под восторженно-простоватые мелодии советской кинохроники, пафосно сообщающие о достижениях народного хозяйства (пример 4–4).

Рояль все время произносит текст «от автора», то «подыгрывая» незадачливым героям повествования, то вставляя свои едкие реплики-характеристики, то делая разного рода «намекы». Он очень живой, очень разговорчивый, очень человеческий, иногда настырный, требовательный, уничтожающий. Об аккомпанементе речь не идет — фортепиано становится полноправным действующим лицом спектакля, принимая непосредственное участие в действии или довольствуясь ролью комментатора, стоящего немного в стороне от сцены. Совсем нет «лишних» нот, нет фактурных заполнений, нет никакой избыточности, все работает на сюжет, на образ, на характер. Вероятно, эти качества необходимо признать самоограничением, экономией средств выразительности, лапидарностью, но это будет не совсем верно — рояль в романсах из «Крокодила» абсолютно полнокровен в фортепианном значении этого слова, иногда даже виртуозен, он все время в самой гуще музыкальных событий, в центре внимания слушателя. Рояль — это сам Дмитрий

Дмитриевич со своим изумительно ясным, точным пианизмом, насмешливостью, зорким взглядом на окружающий мир и потрясающим мастерством. Именно его личное присутствие и поднимает все эти ерундовые тексты графоманов на уровень серьезного художественного обобщения.

Едкое замечание Шостаковича в письме к Гликману о том, что при создании юморесок он пользовался методом «социалистического реализма», немедленно отсылает нас к событиям 1948 года и к «Антиформалистическому райку», где как раз и происходит спор «формализма» и «реализма» в музыке. Если попробовать довести слова композитора до горячо любимого им абсурда, то романсы из журнала «Крокодил» — это действительно очень «советская», очень «реалистическая» музыка.

«Предисловие к полному собранию моих сочинений и краткое размышление по поводу этого предисловия»¹²⁵ создано специально к концерту, посвященному 60-летию автора: пьеса «на случай», небольшой «подарок» самому себе. В качестве поэтической основы «Предисловия» композитор использовал стихотворение (эпиграмму на А. Хвостова) А. Пушкина «История стихотворца»: «Внимает он привычным ухом / Свист; / Марает он единым духом / Лист; / Потом всему терзает свету / Слух; / Потом печатает — и в Лету / Бух!» [119, с. 78]. Но только «он» Шостакович везде заменяет на «я», затем перечисляет свои многочисленные награды и титулы, которые Советская власть щедро раздавала ему в последние годы жизни, да еще и подпись ставит¹²⁶ — «Дмитрий Шостакович», удостоверяя ее монограммой DСН. Через 8 лет словами Микеланджело композитор скажет: «Мне не грозят роскошества обузы, / Ведь для меня давно уж нет здесь дел; / Я мантии страшусь, как Мавр — Медузы»¹²⁷. Вероятно, это небольшое «размышление» и является попыткой

¹²⁵ Предисловие к полному собранию моих сочинений и краткое размышление по поводу этого предисловия для голоса (баса) и фортепиано. Соч. 123 (1966). Слова автора; в качестве первого четверостишия использована «История стихотворца» А. Пушкина — эпиграмма на А. Хвостова. «Предисловие к полному собранию моих сочинений и краткое размышление по поводу этого предисловия» впервые опубликовано в Собрании сочинений Д. Д. Шостаковича. Романсы и песни для голоса с фортепиано. Том 33. Издательство «Музыка», Москва, 1984.

¹²⁶ «Подпись» он опробовал двумя годами ранее, в романсах на слова из журнала «Крокодил», там подписался «Пенсионер Исаев Эн. Эм.».

¹²⁷ Сюита на слова Микеланджело, «Гнев», № 5.

«скинуть мантию», расстаться с «обузой» официального признания, тяготившего Шостаковича не меньше официальной травли 1930–1940-х годов.

С усилением автобиографизма в позднем периоде творчества поэтическая лирика в камерно-вокальных произведениях становится у композитора все более и более «авторизованной». «Предисловие к полному собранию моих сочинений и краткое размышление по поводу этого предисловия» — яркий пример подобной «авторизации». Б. Кац в тонком и глубоком исследовании претворения русской поэтической лирики в произведениях советских композиторов заметил по поводу «Предисловия»: «О Пушкине Шостакович в своем сочинении даже не упоминает. Его эпиграмма понадобилась композитору лишь для пронизанной мучительной самоиронией оценки своей деятельности. Видимо, не в радостную минуту решил композитор переадресовать себе пушкинскую сатиру» [82, с. 45].

«Предисловие» относится к сатирическим концепциям Шостаковича, но как мало общего в этом произведении с тем же «Крокодилом», «Сатирами» или «Четырьмя стихотворениями капитана Лебядкина». Юмора нет совсем, критики нет, даже гротеска нет. Шостакович не смеется над пошлостью или хамством, не предлагает слушателям вместе с ним повеселиться над несуразностями и курьезностями окружающего мира. Вся пьеса и придуманный авторский текст к ней — едкая, разрушительная самоирония, связанная с необходимостью осмыслить текущее положение вещей в канун серьезного юбилея. И все же, в сочинениях мастера уже имеются страницы, близкие по языку, по манере, по духу «Предисловию», это — «Антиформалистический раёк». Обе вещи связывает своим литературным авторством сам Дмитрий Дмитриевич, насыщая и то, и другое произведение глубокими биографическими аллюзиями.

Таким образом, «Предисловие» становится «Райком» наоборот, вывернутым изнанкой. Гонения сменяются восхвалениями, оставаясь сторонами одной медали. И в этом плане «Предисловие» выглядит похожим, но очень условно принадлежащим к сатирическому жанру. Вот почему бросается в глаза непривычность, необычность его в этом ряду. «Раёк» — сочинение «по случаю», в продолжение темы.

Краткое «Предисловие» создано «на случай» и в этом смысле имеет достаточно глубокие корни в мировой музыкальной литературе¹²⁸.

Басовая партия изобилует точно прописанными авторскими ремарками. Как и в других сочинениях сатирического ряда, написанных для баса, впечатляет предельная амплитуда динамики, разнообразие артикуляции, точное следование оттенкам разговорной речи. Неизбежно сравнение с басовыми циклами Мусоргского. Думается, что столь значительный удельный вес басовых романсов в вокальном каталоге Шостаковича связан именно с традицией автора «Бориса Годунова» и «Хованщины».

За редким исключением — совсем мало нот у рояля. И в этом тоже есть момент автобиографичности. Композитор сам собирался исполнить эту пьесу в концерте и, вне всякого сомнения, «подстраховывался», его больная правая рука отказывала все чаще и чаще. По фактуре аккомпанеента романс близок циклу на слова из «Крокодила». Здесь также преобладают лапидарные унисоны, расщепляющиеся в звонкие кластеры-удары. Плясовые элементы связаны с многократным цитированием известной песенки «Калинка-малинка» (пример 4–5). Основой аккомпанеента становится постоянное «вдалбливание» ноты ре. Это происходит в унисон или в октаву, вместе с голосом или отдельно (пример 4–6). Из этого угнетающего символа имени композитора (D — Дмитрий) вырастает, вылупляется, выкристаллизовывается полная тема-монограмма (пример 4–7). Но если в Восьмом квартете она возникает как залитый слезами монолог, плач по самому себе, то в выворачивающем смысле «Предисловии» она образно перевернута, передернута, становясь символом бессмысленного официоза.

Последняя сатирическая работа мастера на слова из «Бесов» Ф. Достоевского оказалась заключительной и в его общем камерно-вокальном каталоге, что вызвало вопросы, даже недоумение некоторых исследователей творчества композитора. Он завершил свой вокальный марафон на той же высокой сатирическо-гротесковой

¹²⁸ Вспомним, к примеру, «Каприччио на отъезд возлюбленного брата» И. С. Баха.

ноте, с которой начал свой композиторский путь, перекинув незримую музыкальную арку через 50 с лишним лет напряженного творческого труда. Он ушел из жизни «человеком смеющимся», и нет сомнений, что это тема отдельного разговора или исследования.

«Четыре стихотворения капитана Лебядкина»¹²⁹ создавались почти одновременно с сюитой на слова Микеланджело. «Само собой разумеется, что оба поэта, Микеланджело и капитан Лебядкин, стоят на немыслимо далеком расстоянии друг от друга, и неиссякаемой фантазии Шостаковича пришлось совершить прямо-таки головокружительный полет, чтобы одновременно написать два столь контрастных цикла. А ведь совсем не так давно он горько жаловался, что в его голове нет ни одной музыкальной мысли. К счастью, оказалось, что в его голове кипят и играют самые отважные и дерзкие мысли, рвущиеся на нотную бумагу» [40, с. 303], написал в комментариях к своей переписке с Шостаковичем Гликман. Амплитуда действительно невероятная, как невероятна и внутренняя творческая энергия в очень слабом и истощенном болезнями теле композитора.

В ответах 20-летнего Шостаковича на анкету по психологии творческого процесса, составленную Р. Грубером, он не только упоминает свое знакомство с «Бесами», но выделяет этот роман среди всех прочих: «На первом плане склонность к литературе прозаической <...>: «Бесы», «Братья Карамазовы»¹³⁰ и вообще Достоевский» [51, с. 473]. Музыкальное обращение к Достоевскому ждало своего часа и вызревало у композитора долгие годы. Через несколько десятилетий после первого публичного признания в любви к писателю композитор обмолвился в беседе с Абрамом Гозенпудом, что «сочиняя “Леди Макбет” не расставался с “Записками из Мертвого дома”». Там же композитор говорит о Достоевском следующее: «Я люблю его и преклоняюсь перед этим великим художником, преклоняюсь перед

¹²⁹ Четыре стихотворения капитана Лебядкина для баса и фортепиано. Соч. 146 (1975). Слова Ф. Достоевского (из романа «Бесы»). 1. Любовь капитана Лебядкина. 2. Таракан. 3. Бал в пользу гувернанток. 4. Светлая личность. Впервые опубликовано в Собрании сочинений Д. Д. Шостаковича. Романсы и песни для голоса с фортепиано. Том 33. Издательство «Музыка», Москва, 1984. Шостакович не успел оркестровать «Лебядкина», но это через несколько лет сделал его преданный ученик Борис Тищенко, предложивший свою оркестровую версию сочинения в 1986 году.

¹³⁰ В опере «Нос» лакей майора Ковалева поет песенку Смердякова из «Братьев Карамазовых»

его любовью к людям, к униженным <...> я много раз собирался написать что-нибудь на темы Достоевского, но не решился. Страшно. Думал о “Кроткой” и самом “достоевском” произведении писателя — “Бобок”, о сцене безумной Мармеладовой с детьми. Но все отступаю. Знаете, легче иметь дело с Шекспиром, нежели с Достоевским. Завидую храбрости композиторов, которые дерзают иметь с ним дело. Правда, мне страшно. Как Герману в “Пиковой даме”» [148, с. 509].

С. Хентова приводит очень ценное высказывание Г. Козинцева «Из рабочих тетрадей»: «Суть русского искусства (линия Гоголь — Достоевский — Мейерхольд — Шостакович) в том, что сгущение быта дает взрыв, катастрофу» [158, с. 335]. Выдающийся режиссер, с которым так много и плодотворно работал композитор, и который очень хорошо знал его как личность, понимал и ценил именно глубинные, стержневые свойства его творчества, выделяет Достоевского и Шостаковича в одно направление русской классики. А ведь к тому времени Дмитрий Дмитриевич не сочинил ни одного произведения по Достоевскому. Вспоминая цикл «Из еврейской народной поэзии», мы ясно чувствуем там влияние Федора Михайловича, но в «Бесах» — это совсем другой Достоевский.

Как и всегда, нужен был случай, стечение обстоятельств, некий импульс, а уж затем композитор увлекался и стремительно воплощал внутреннее переживание в нотную партитуру. «Летом 1971 года Дмитрий Дмитриевич приехал в Репино, и я передал ему машинописный экземпляр своей книги “Достоевский и музыка”. Неделю спустя он пригласил меня приехать к нему. Он сказал, что вновь перечитал “Бесов” и окончательно убедился, что это пророческая книга, книга — предупреждение об опасности, угрожающей человечеству, если к власти придут политические убийцы, демагоги, палачи» [148, с. 510].

Роман Достоевского «Бесы» впервые полностью, без существенных цензурных сокращений, был опубликован в Советском Союзе в 1957 году благодаря послаблениям политической «оттепели», возникшей после смерти Сталина. «Бесы», которые, по выражению Салтыкова-Щедрина, Достоевский писал «руками, дрожащими от гнева», были названы советским литературоведением «насыщенным озлобленностью памфлетом» против русского освободительного движения 1860-х

годов, против «идей революции и социализма». Импульсом к сочинению «Четырех стихотворений капитана Лебядкина» послужило именно возвращение к роману на заключительном жизненном этапе размышлений о прожитом, переосмыслении духовного опыта юности. С политическими убийцами, демагогами и палачами Шостакович слишком часто сталкивался в своей жизни. Он заинтересовался одним из самых отвратительных персонажей книги — капитаном Игнатом Лебядкиным, вернее, его поэтическими опытами, которые сам герой «уважал и ценил безмерно».

Разгадку обращения именно к Лебядкину дает Евгений Нестеренко, вспоминая репетиции премьерного показа цикла: «Шостакович смеялся, слушая свое сочинение, но потом посерьезнел и сказал: здесь, кажется, мне удалось ухватить “достоевщину”. Лебядкин, конечно, шут гороховый, но иногда от него становится страшно» [107]. Эту мысль композитор затем высказывал несколько раз: мы встречаем ее и в переписке с Б. Тищенко, и с И. Гликманом — она важна для него. Смех сквозь страх — вот главная идея цикла на слова капитана Лебядкина, созвучная всей жизни композитора, перекликающаяся с его многочисленными музыкальными страхами и с неиссякаемым безудержным музыкальным смехом.

После «Шести стихотворений Марины Цветаевой» и «Сюиты на слова Микеланджело Буонарротти», наполненных красотой, любовью, духом, радостью творчества, композитор выбирает не поэзию, но пародию на нее. Стихотворения Лебядкина насквозь пронизаны глупостью, пошлостью, грубостью, ненавистью и самодовольством. Под стать стихотворениям и музыкальное воплощение: «Капитан Лебядкин вошел в русскую литературу и литературоведение как олицетворение агрессивного варварского хамства, беспредельной вульгарности, потому музыкальная ткань этой тетради нарочито жесткая, грубая, топорная» [128, с. 365].

В продолжение масштабной фрески сонетов Микеланджело, «Лебядкин» также написан с размахом. Амплитуды смыслов, динамики, технических задач далеко выходят за рамки жанра камерной вокальной музыки. Маски, цитаты, обращение к «низкому», бытовому, бесконечная деформация привычного. Символы антидуховности превращаются в зловещие символы краха и даже смерти. «Поздняя

тетрадь — Четыре стихотворения капитана Лебядкина — куда страшнее и серьезнее предыдущих вокальных пьес» [128, с. 365]. «Лебядкин» находится в ряду самых сильных сочинений Шостаковича, продолжая линию не только Достоевского, но и, без всякого сомнения, — Мусоргского. Добавим тонкое замечание М. Арановского из его работы о Шостаковиче, непосредственно касающееся глубинных смыслов, заложенных в «Лебядкине»: «...жизнь на рубеже культуры и антикультуры» [6, с. 240], которое можно отнести не только к творчеству Шостаковича, но ко всему серьезному русскому искусству XX века.

Капитан Лебядкин выражает свои чувства и мысли языком абсурда. Он не думает об этом — у него так получается. Абсурд окружающей жизни, выраженный в слове, положенном на абсурдную же (через смешение всего) музыку — вот он, идеальный заключительный цикл Шостаковича. К этому композитор шел достаточно долго, на протяжении всей жизни исследуя окружающий его абсурд в музыке. В «Крейцеровой сонате», после возвышенной бетховенской темы, через арию Ленского, он приводит развитие к шарманочному простоватому вальсочку. Лебядкин «вдвое сделался влюблен / влюбленный уж немало» под роскошно процитированную арию Елецкого из «Пиковой дамы», которая безо всякой паузы «сваливается» в чудовищный по своей пошлости канкан (пример 4–8). «Высокое» и «низкое» еще никогда в творчестве Шостаковича не противопоставлялось так грубо и так однозначно. В «Лебядкине» в очередной раз появляется «Чижик», теперь это «Таракан»: «Жил на свете таракан, / таракан от детства, / и потом попал в стакан, / полный мухоедства». Если мы и можем говорить о какой-либо лейтинтонации, прошедшей с Шостаковичем через всю его жизнь, так это именно «Чижик-пыжик»: он исследовал этот яркий образец петербургского городского фольклора во всех его самых причудливых проявлениях. Любимый Мусоргский тоже здесь «отметился», в «Светлой личности»: тематизм сцены под Кромами искажен, изувечен, вывернут легким насмешливым стаккато аккомпанирующего фортепиано (пример 4–9).

Несколько раз композитор останавливает музыкальное движение: певец даже просит пианиста: «Пожалуйста, сначала!». На сцене не артист оперы, но сам капитан Лебядкин (пример 4–10). Абсурд, тупость, пошлость, косноязычие не в нотах

или стихотворениях, а на сцене, здесь, напротив! Гувернантки танцуют вальс на пять четвертей, композитор с очевидным удовольствием повторяет малоприличный намек на рифмы с «двойным дном», пропевая, акцентируя их, помогая Лебядкину унизить «ретроградок» и «жоржзандок», которых не возьмет даже «понмарь». Паузы бесконечно разнообразны, вокальный цикл ими переполнен. Музыкальная ткань очень «рваная» (могло ли быть иначе, если такова поэзия?). Паузы становятся таким же важным элементом музыкального строительства, как, собственно, и звучащая интонация. И это также признак высочайшего уровня и качества композиторского языка. На бессвязный абсурдный текст появляется точный музыкальный ответ. В цикле много «воздуха», но при этом фактура предельно насыщена: Лебядкин ведь очень «обильный» по своей природе персонаж, аскетизм ему не свойствен, об экономии выразительных средств говорить не приходится.

Как изумительно Шостакович работает с разговорной речью. Его любовь к литературе, которую он пронес через всю жизнь, к выраженному в ней живому слову и потрясающе точное слышание в музыке этого слова, умение подражать, выявлять характерность, дали поразительные результаты в вокальных циклах последних лет. Органичность, с которой композитор передает через вокалиста самые тонкие оттенки слова или интонации, узнаваемость, своего рода речевой «портретизм» не имеют аналогов в музыкальной культуре.

Рояль, следуя абсурдным воплям отставного капитана, наполняет звуковое пространство какими-то бессвязными виртуозными элементами — скачками, гаммообразными пассажами, октавными ходами. Все возможные приемы игры на этом инструменте включены в партитуру, перемешаны между собой и «выплеснуты» на слушателя. Абсурдным выглядит даже унисонное «пробегание» расстояния в две октавы между двумя примитивно чистыми мажорными аккордами: это обязательно серия из двенадцати неповторяющихся нот. Здесь также смешиваются, казалось, противоположные гармонические идеи, соединяется несоединимое. Некоторые элементы пианизма явно указывают на Первый концерт для фортепиано с оркестром: круг исследования возможностей инструмента, таким образом, замкнулся.

Евгений Шендерович оставил интересные воспоминания о тесной работе с Шостаковичем при подготовке «Лебядкина» к исполнению, здесь же он отмечает разницу между «крокодильскими» романсами и последним вокальным сочинением композитора: «Надо сказать, что, несмотря на неоднократное исполнение юмористического цикла Шостаковича “Пять романсов на слова из журнала “Крокодил”, работа над Лебядкиным оказалась чрезвычайно трудной: требовалась интонационная и техническая виртуозность и еще большая, чем в “крокодильском” цикле, сатирическая заостренность» [148, с. 508].

Технические пианистические сложности — а цикл действительно ставит перед аккомпаниатором серьезные задачи — объясняются тем, что композитор уже не планировал исполнять его сам, как это было с «Крокодилом» и «Предисловием», и вернулся к своим излюбленным фортепианным техническим формулам: обилию скачков, быстрым гаммообразным пассажам, мгновенным и кардинальным изменениям динамики — словом, к масштабному и рельефному пианизму.

Отношение к «Лебядкину» в советском и российском музыковедении далеко не однозначное. Считалось, что в этом сочинении Шостакович зачеркивает, выворачивает наизнанку все то высокое, нравственное и духовное, что он выразил в двух предшествующих вокальных циклах. Обвинения тем серьезнее, что у композитора не было возможности их опровергнуть еще одной работой в камерно-вокальном жанре. Автор развернутой монографии Л. Акопян явился одним из самых суровых критиков «достоевщины» Шостаковича: «В сущности, это проходное, малозначительное сочинение <...> “Пустосмещение” первых трех стихотворений дискредитировано чрезмерно примитивным тематизмом (мы прекрасно помним, насколько сложными и серьезными средствами пользовался Шостакович, портретируя не менее примитивных, чем Лебядкин, персонажей “Носа”) и несколькими безвкусными стилистическими аллюзиями и прямыми цитатами. <...> Что касается четвертого стихотворения, озаглавленного “Светлая личность”, то оно, строго говоря, не имеет отношения к капитану Лебядкину. Это включенная в текст “Бесов” пародия на “революционное” стихотворение Н. Огарева “Студент”. С музыкой

Шостаковича, пародирующей бунтарский хор “Расходилась, разгулялась” из “Бориса Годунова” Мусоргского, она воспринимается как выпад в адрес Ленина <...> в середине семидесятых [это], судя по всему, уже не производило впечатления» [1, с. 402].

Трудно согласиться с подобной оценкой. «Лебядкин» блистательно выполнен композиторски, от мастерства и буйной фантазии Шостаковича захватывает дух. Оно интересно, виртуозно, ставит новые задачи, многопланово, и при хорошем исполнении должно «работать» на слушательский успех. Разве это все не важнейшие составляющие произведения, предназначенного для сценического воплощения? Более того, пародийность и карикатурность цикла не кажутся устаревшими в наше время. Цикл вообще не воспринимается вещью «на злобу дня», это не работы Кукрыниксов или советские агитки. Художественная ценность «Лебядкина» значительно выше любой политической «начинки», нет никакой нужды копаться в тонкостях русского революционного движения второй половины XIX века. Последнее вокальное произведение композитора лежит строго в русле не только некоторых его партитур («Антиформалистический раёк», «Сатиры», романсы из «Крокодила», в первую очередь), но и эпистолярного наследия, манеры высказываться с друзьями, вообще всего советского «устного народного творчества». Шостакович подводит итоги в последние годы жизни. Путь от петроградского подростка, сочинившего «Марш памяти жертв революции», до первого музыканта СССР, лауреата, депутата, орденоносца — требует глубоко внутреннего осмысления и обобщения. И это обобщение оказалось не в пользу «среды обитания» композитора.

Желание высказаться о наблевшем, свойственное Шостаковичу в последние годы творчества, мощный антисоциалистический заряд «Бесов», новые творческие возможности, заложенные в самих стилевых особенностях стихотворений Достоевского, побудили композитора к созданию совершенно особого сочинения. В нем литература, идеология, сатира, пародия, театр и музыка сплетаются в абсолютно новый, уникальный, по сути, жанр вокального искусства.

Еще одна важная деталь, ускользающая от музыковедов, часто лишь «глазами» рассматривающих рецензируемые произведения: «Четыре стихотворения капитана Лебядкина» очень прочно связаны с конкретным исполнителем. Не будь Евгения Нестеренко, сочинение, скорее всего, не появилось бы на свет. Богатый и сильный, гибкий голос в сочетании с высоким интеллектом, блистательный партнер-аккомпаниатор Евгений Шендерович, также глубоко интеллектуальный, думающий, технически превосходно оснащенный, — как никто другой отвечали авторским требованиям Шостаковича.

4.3. Лирика Блока в прочтении Д. Шостаковича

Блоковская сюита¹³¹ родилась из многообразного комплекса сложных переживаний Дмитрия Шостаковича: первых признаков безвозвратного ухудшения здоровья и связанного с ним больничного одиночества, воспоминаний об ушедших людях и мыслей о смерти, из желания преподнести друзьям-музыкантам ансамблевое сочинение и быть с ними на сцене во время исполнения, из вечного его экспериментирования в жанрах, в которых он работал неоднократно. Сочинение это стало не только одним из самых значительных и совершенных в наследии мастера, но и одним из самых необычных, сильных и ярких инструментальных циклов в музыке XX века. Блоковская сюита, при всей своей непохожести на другие вокальные произведения Шостаковича, стилистически органично вырастает и вызревает из уже сделанного, встраивается в общую линию его творчества, но и становится непосредственной предтечей Четырнадцатой симфонии, открывая, таким образом, мир поздней вокальной лирики композитора.

К. Мейер считает, что «в сравнении с предыдущими вокальными циклами и даже с последними инструментальными произведениями, в этом сочинении наблю-

¹³¹ Семь стихотворений А. Блока. Вокально-инструментальная сюита для сопрано, скрипки, виолончели и фортепиано. Соч. 127 (1967). 1. Песня Офелии. 2. Гамаюн, птица вещая (Картина В. Васнецова). 3. Мы были вместе. 4. Город спит. 5. Буря. 6. Тайные знаки. 7. Музыка. Сюита опубликована в 1969 году издательством «Советский композитор».

даются новые, до сих пор не встречающиеся черты. Шостакович создал музыку задумчивую, самоуглубленную, необыкновенно сосредоточенную, очень камерную, написанную в первую очередь как будто для себя. Здесь у него впервые появился тон, который присущ произведениям, создаваемым композиторами на склоне жизни, — черта, которая в ближайшие годы будет все более усиливаться в его музыке» [104, с. 411]. В противоположность мысли о камерности Блоковский сюиты М. Сабинаина замечает, что цикл «был уже симфонизированной вокально-инструментальной драмой нового типа, но драмой лирической» [129, с. 400].

М. Сабинаина первая в нашем музыковедении называет Блоковскую сюиту непосредственной предшественницей Четырнадцатой симфонии. Но симфония стала поэтическим рассказом о смерти, продолжением темы, намеченной в «Песнях и плясках смерти» Мусоргского, а романсы на слова Блока, наоборот, — поэма о жизни и о любви. Пожалуй, это единственное преломление у Шостаковича темы «вечной женственности»¹³² малеровского типа, вырастающей из сложного осмысления современности как результат и как итог.

Почему именно Блок? Что привлекло немолодого, тяжело болеющего, мудрого, прошедшего сквозь сложные жизненные испытания, гениального в своей интуиции композитора в стихотворениях вчерашнего гимназиста, только начинающего свою жизнь в литературе? Поэта, по всему своему творческому и человеческому складу далекого от мироощущения Шостаковича? Стихотворения Блока очень музыкальны, К. Чуковский даже называл их «романсами», но композитор большей частью отвергал музыкальность стиха в своем вокальном наследии. Появление «чистой» поэзии на склоне лет стало и неожиданным, и нехарактерным для

¹³² В воспоминаниях «Этюд к портрету» Б. Тищенко приводит слова Шостаковича, обозначающие его отношение к Восьмой симфонии Малера: «Я люблю все написанное Малером, кроме, пожалуй, Восьмой симфонии» [146, с. 102]. Но он вряд ли мог пройти мимо темы «вечной женственности», в своем чистом виде возникающей именно в грандиозной Восьмой симфонии Малера, в поэтической основе которой лежат восемь заключительных строчек из «Фауста» Гете: «Все быстротечное — / Символ, сравненье. / Цель бесконечная / Здесь — в достижение. / Здесь — заповеданность / Истины всей. / Вечная женственность / Тянет нас к ней». Заметим также, что в ответах на вопросы анкеты Р. Грубера 20-летний Шостакович признается в любви к «Фаусту» Гете [51, с. 473].

него, но привело к рождению сочинения очень романтического, возвышенного, поэтически одухотворенного.

Отбор литературной основы необычайно интересен. В больнице, когда появилось время читать, в руки к Дмитрию Дмитриевичу попал объемный двухтомник поэта, о чем он сообщал в письме к Б. Тищенко¹³³. Из всего этого многообразия он останавливается на самой первой тетради, созданной 18-летним Блоком, на сборнике *Ante Lucem* (1898–1900, «Перед светом»), куда вошли 76 его юношеских опытов. Именно здесь, от стихотворения к стихотворению, крепнет один из самых завораживающих голосов русской поэзии, голос «трагического тенора эпохи», по меткому выражению А. Ахматовой.

Из этой первой, романтической по сути и духу поэтической подборки, Шостакович отбирает 6 стихотворений, оказавшихся ему близкими, совпавших по настроению, по образам, по каким-то внешне трудно уловимым ассоциациям. Седьмое стихотворение — «Тайные знаки», уже отмеченное печатью символизма, композитор заметил в сборнике «Стихи о прекрасной даме» (1901–1902), второй поэтической книжке поэта (именно с ней он и вошел в большую русскую литературу). Здесь, среди недосказанности, неясности, принципиальной многозначности, Шостакович находит самые пронзительные строчки всей Блоковской сюиты: «Мой конец предначертанный близок, / И война, и пожар — впереди». Как мог юный поэт так зорко предсказать свое будущее? И как же строчки эти оказались созвучны измученному, уставшему и тяжело больному сердцу 60-летнего композитора.

В. Васина-Гроссман замечает, что Шостакович опирается «не столько на текст, сколько на подтекст, как бы проецируя на выбранные им стихотворения свое понимание всего поэтического мира Блока» [36, с. 325]. Трудно не согласиться, и тогда понятно, почему композитор остановился на ранних стихотворениях поэта. Они намечают главное в будущем восхитительном потоке блоковской поэзии, но

¹³³ Шостакович дотошно приводит в письме к Тищенко местонахождение блоковских стихотворений: «Все стихотворения напечатаны в собрании сочинений А. Блока в двух томах (Государственное издательство художественной литературы. Москва, 1955)», перечисляя затем страницы издания, на которых находятся выбранные стихотворения, и дату написания Блоком того или иного стиха [115, с. 34].

еще не так определенно отвечают на вызовы времени, в них Блок еще не так эгоистичен, еще не во всем окончательно определен, безжалостен, закончен. Размах и мощь, высоту высказывания, трагическую монологичность стихотворениям придает музыка Шостаковича, она приносит в сборник *Ante Lucem* вечные смыслы и зрелую мудрость. Ранние стихи Блока становятся для композитора, таким образом, невероятно талантливыми «заготовками», из которых он «молотком мастера»¹³⁴ вырабатывает нужную ему совершенную и законченную форму.

«Много думаю о жизни, смерти, карьере. Так, вспоминая о жизни некоторых известных (я не говорю великих) людей, прихожу к заключению, что не все они вовремя померли. <...> Читаешь ты эти строки и, небось, думаешь: к чему это он так пишет? А к тому, что я, несомненно, зажился. Я в очень многом разочаровался и жду очень много ужасных событий. Разочаровался я в самом себе. <...> Однако мысль, которую я сейчас изложил, ужасная мысль. Мне осталось жить еще 10 лет, но тянуть эту ужасную мысль в течение этих лет... Нет! Не хотелось мне быть на моем месте. Однако сочинение музыки — влечение типа недуга — преследует меня. Сегодня я закончил 7 романсов на стихи Блока» [40, с. 226]. В этом письме к Гликману Дмитрий Дмитриевич предельно ясно очерчивает круг образов сюиты на слова Блока: от трагически «предначертанного конца» к возвышающей и всепрощающей «Музыке»¹³⁵. Но внутри этих полярных границ — любовь, разлука, творчество, «бури жизни», красота природы и «кровавые казни».

Сочинение необычно по своему инструментальному составу. М. Ростропович приводит в своих воспоминаниях интересную версию возникновения Блоковского цикла: «Все, что он написал для меня и Галины, было сюрпризом, исключая, пожалуй, его цикл на стихи Блока. Потому что я просил его написать для меня и Галины вокализы какие-нибудь, чтобы мы вдвоем могли играть. Он ничего не ответил. Почти никогда не отвечал на такие просьбы. А потом, когда уже закончил цикл, говорит: — Слава, понимаете, вот я ведь вашу просьбу хотел выполнить и

¹³⁴ Строчка из сонета Микеланджело, вошедшего в позднюю сюиту Шостаковича.

¹³⁵ Имя этой части дал сам Шостакович, у Блока стихотворение озаглавлено по первой строчке: «В ночи, когда уснет тревога...», композитор и всю сюиту поначалу собирался назвать «Музыка».

вот нашел тексты подходящие. Первую песню — «Песню Офелии» — я вот так и сделал, только для голоса и виолончели, вторую начал шикарным пиццикато для виолончели, а потом мне просто не хватило инструментов, и я прибавил сначала скрипку, потом рояль» [148, с. 238].

Инструментальная структура камерно-вокальной сюиты на слова Блока необычна, но предельно точно выстроена, продумана и удивительно органична. Ансамбль не играет вместе, преобладают, в разных сочетаниях, дуэты и трио. Все инструменты звучат в соответствии с их «родовыми» признаками. Нет никаких сомнений, что подбор стихотворений делался уже с опорой на инструментальное воплощение, на тембры. Цикл предельно целен по форме (ремарка композитора в партитуре требует исполнять произведение только целиком и без перерыва), 20-минутная композиция прочно связана в единое целое. Симфоническое по своей сути развитие в сюите абсолютно логично и мастерски организовано в пространстве, контраст становится основой формообразования и главной движущей силой. «В блоковском цикле мы встречаемся с исключительно высоким уровнем интонационного единства (сравнимым только с инструментально-симфоническими сочинениями, притом сочинениями позднего периода), с жесткой экономией темброво-кolorистических средств и в то же время их интенсивнейшей эмоционально-содержательной и драматургической ролью, а также с некоторыми характерными для инструментализма закономерностями формы и архитектоники» [129, с. 400].

Постепенное вовлечение инструментов в общий процесс музицирования придает сюите элемент повествовательности, они встраиваются в общий сюжет, добавляя новые тембры, характеры, свежие эмоции. «Песня Офелии» — трепетный дуэт голоса и виолончели (тот самый «вокализ» для Вишневской и Ростроповича) — открывает произведение нежной печалью. Еще одна Офелия в творчестве Шостаковича, еще один Гамлет. Вновь натуральный лад, уже «проверенный» в шекспировских романсах, вновь фригийский тетрахорд и неповторяющаяся куплетность — автор верен некоторым своим мелодическим и гармоническим формулам (при-

мер 4–11). Надо сказать, что в Блоковской сюите композитор стоит на крепких тональных устоях, но ладовая фантазия развивается в сторону типических для Шостаковича оборотов.

Следующий номер цикла буквально врывается, наваливается мощью и драматизмом дуэта сопрано и фортепиано. Картина выдающегося русского живописца В. Васнецова «Гамаюн, птица вещая»¹³⁶ создана в 1897 году и изображает сказочную птицу с прекрасной женской головой, предсказывающую смерть. Стихотворение Блока, по сути, стало пророческим для всей русской литературы XX века, а образ райской птицы из символа, из мифа превратился в знак времени. Лапидарный унисон фортепианных октав и кричащий от ужаса голос в верхнем регистре — зрительный образ птицы с «устахми, запекшимися кровью», вещающей «казней ряд кровавых, / И трус, и голод, и пожар, / Злодеев силу, гибель правых...» [22, с. 13]. Для Блока все еще было впереди, Дмитрий Дмитриевич этот путь уже прошел (пример 4–12).

Третья часть безраздельно отдана во власть волшебному звучанию скрипки, а голос лишь вторит плетению ее легких кружев: «Мы были вместе, помню я... / Ночь волновалась, скрипка пела... / Ты в эти дни была — моя, / Ты с каждым часом хорошела» [22, с. 13]. Характерно повторение и у скрипки, и у солистки в разном окружении звука ля бемоль. Весь романс подозрительно близок по тону, по мелодической графике светлой любовной лирике шопеновской прелюдии ре бемоль мажор. Здесь же мы находим один из самых вдохновенных и искренних интонационных центров всего цикла. Выход солистки на высокое ля бемоль второй октавы на словах «ты в эти дни была — моя»: редкое для Шостаковича любовное, почти эротического содержания высказывание удивительной красоты и нежности (пример 4–13). Подобные моменты, продолжающие откровенные признания давнишних японских стихотворений, мы встретим и в цикле сонетов Микеланджело.

После оцепенения в «Город спит» (петербуржец будет тронут, услышав или, точнее, увидев изображенную в романсе картину города, любимого и Блоком, и

¹³⁶ Удалось ли Шостаковичу увидеть репродукцию произведения Васнецова? Подлинник с 1958 года хранится в Дагестанском музее изобразительных искусств имени П. С. Гамзатовой.

Шостаковичем [40, с. 285]), с бесконечно трудными двойными нотами виолончели на скупой фортепианной поддержке (пример 4–14), врывается «Буря», приводя к драматической кульминации всего опуса. «Мне жаль людей, лишенных крова, / И сожаленье гонит прочь — / В объятье холода сырого!.. / Бороться с мраком и дождем, / Страдальцев участь разделяя...» [22, с. 17]. Стихотворение Блока появилось в сюите из-за этой последней строки. Разделять участь страдающих — один из самых важных смыслов музыки мастера. В зрительной картине завываний ветра и бушующей стихии обращает на себя внимание постоянное «выдалбливание» звука ля бемоль у всех инструментов, у солистки. Иногда энгармонически перекрашиваясь, звук этот становится своего рода монотоном всей сюиты¹³⁷ (пример 4–15).

«Тайные знаки» не звучат успокаивающе: «И война, и пожар впереди!». Превосходное певучее трио струнных и голоса, все сотканное из полных или неполных двенадцатитоновых рядов, бесспорное мелодическое «избегание возвратов», к которому мы еще вернемся при рассмотрении романса на слова Пушкина и Цветаевского цикла. Совершенно очевидно, что додекафонная техника органично входит в вокальный язык Шостаковича позднего периода (пример 4–16).

Только в последнем романсе сюиты (какая потрясающая идея!) все инструменты впервые звучат вместе. Как признак иллюзорного примирения, объединения и смирения появляется Музыка: «В ночи, когда уснет тревога, / И город скроется во мгле — / О, сколько музыки у Бога, / Какие звуки на земле!» [22, с. 6] — возвышенный гимн искусству, всему творческому на земле, перекликающийся с заключительным номером цикла на слова Цветаевой («Анне Ахматовой»). Но и здесь есть свой невероятный эмоциональный всплеск: «Прими, владычица вселенной, / Сквозь кровь, сквозь муки, сквозь гроба / Последней страсти кубок пенный / От недостойного раба» [22, с. 6] — путь к «музыке» никогда не был у Шостаковича простым и легким. Это подчеркивает и заключительный тревожный мотив у фор-

¹³⁷ Характерно многократное «выдалбливание» звука ля бемоль в финале Второго виолончельного концерта Шостаковича, созданного близко по времени к блоковским романсам. Там из этого «фатума», из этой моноинтонации появляются залихватские «Бублики» в своем кульминационном проведении.

тепиано, тихое заклинание, имеющее свой точный и бесспорный аналог в фортепианном творчестве композитора: такова тема четырехголосной фуги ре минор, завершающей грандиозный цикл его 24 прелюдий и фуг (пример 4–17).

Сюита создана для исполнения любимыми артистами. Сольная сопрановая партия была сочинена в расчете на сильный драматический голос Г. Вишневской, на ее яркие оперные возможности. Партии струнников предназначались для Д. Ойстраха и М. Ростроповича. Фортепианную партию на премьере Шостакович собирался исполнить сам¹³⁸. В письме к М. Шагинян композитор подтверждает эту мысль: «За последнее время я сочинил семь романсов на слова А. Блока. Поет их сопрано, а сопровождает виолончель и фортепиано <...> Партия рояля легкая, и я могу ее играть сам» [211]. Вряд ли можно назвать партию фортепиано в сюите легкой в техническом плане, она требует вполне масштабного и точного пианизма (мы не говорим здесь о серьезных музыкантских задачах исполнения сюиты, которые также требуют определенного уровня исполнителей). Скорее, композитор чувствовал, что сможет с ней справиться, несмотря на болезнь и слабость правой руки. Он использовал в произведении свои излюбленные фортепианные приемы, да и игры у пианиста не так много — есть возможность передохнуть. К. Мейер, вероятно, не прикоснувшись к нотному тексту, и, опираясь лишь на приведенные выше слова самого Шостаковича, прямо заявляет, что партия фортепиано в сюите — «простая» [104, с. 411]. Небрежное суждение. Рояль насыщен, но лапидарен, чувствуется экономность средств выразительности, и он очень «оркестровый»: Шостакович даже использует здесь тремоло (типично оркестровый прием), укрупняя фактуру, подчеркивая общее симфоническое наполнение произведения.

Дмитрий Дмитриевич был удовлетворен своей работой. Композитор В. Баснер вспоминал о встрече с Шостаковичем, завершившим работу над Блоковской сюитой: «Он [был] дома один, в прекрасном настроении. — Вот, закончил новое сочинение. Сейчас вам сыграю. Это был блоковский цикл. Вообще он был

¹³⁸ Здоровье не позволило Шостаковичу выступить в премьерном концерте 23 октября 1967 года в Большом зале Московской консерватории. Сюиту представили публике Г. Вишневская, Д. Ойстрах, М. Ростропович и М. Вайнберг.

всегда очень счастлив, когда заканчивал новое произведение. Он сказал, что задумал цикл, когда был в больнице. Он начал работу, но ничего не получалось. Он мучился, что потерял способность сочинять. А потом за три дня написал! Он потом рассказал мне, но сначала: — Вы не очень устали? — Сел, сыграл и спел. Я обалдел. Он был очень рад <...> Я редко его видел таким счастливым» [148, с. 439].

Почувствовав после Блока вкус к большой поэзии, Шостакович решился на еще один пушкинский цикл, о чем сообщила в своей работе С. Хентова [158, с. 497]. Как мы знаем, начиная сочинять на стихи поэта в прошлые годы, композитор замысливал многочастные произведения, каждый раз останавливаясь лишь на четырех номерах (таковы и романсы 1936 года, и монологи 1952-го). Шостакович явно не «насытился» пушкинской поэзией, ему требовалось вновь обратиться к гармоничной и всеохватной по смыслу пушкинской мудрости. Слишком много в его послевоенном творчестве было текстов непритязательных, бытовых, приспособленных к музыке, без истинного духовного звучания, без настоящей красоты.

В ряду других строк поэта, в своем новом цикле он предполагал обратиться к стихотворению «Памятник»¹³⁹. Слова «Я памятник себе воздвиг нерукотворный, / К нему не зарастет народная тропа, / Вознесся выше он главою непокорной / Александрийского столпа» [119, с. 201] хорошо укладывались в русло постюбилейных эмоций мастера. Дмитрия Дмитриевича чествовали всей страной: издавались книги о нем, снимались фильмы, проводились фестивали его музыки. 60-летие Шостаковича стало почти официальной датой советского календаря. Страна готова была «задушить» композитора в своих объятиях, вероятно, пытаясь вернуть долг за всю ту невыносимую грязь, которая лилась на него в предыдущие годы.

Было бы очень интересно размышлять над, к сожалению, не случившемся, «Памятником» Шостаковича-Пушкина. Здесь что ни строчка, то о нем самом, о его лирическом герое: «И долго буду тем любезен я народу, / Что чувства добрые я

¹³⁹ «Очевидно, уже в десятый раз пытаюсь сочинить «Памятник», да ничего не выходит», сообщил композитор в письме к Гликману 13 марта 1967 года. Исаак Давыдович отговаривал его от этой затеи: «из чувства суеверия рекомендовал Дмитрию Дмитриевичу не писать музыку на текст «Памятника», напоминая ему, что Пушкин этим стихотворением подводил творческий и жизненный итог, скончавшись через полтора года после создания своего шедевра» [40, с. 227–228].

лирой пробуждал, / Что в мой жестокий век восславил я Свободу / И милость к падшим призывал» [119, с. 201]. Или еще: «Веленью божию, о муза, будь послушна, / Обиды не страшась, не требуя венца, / Хвалу и клевету приемли равнодушно / И не оспаривай глупца» [119, с. 201].

Новому циклу на слова Пушкина не суждено было состояться. На свет появился лишь один, интересный и примечательный романс «Весна, весна...»¹⁴⁰. Созданный между Блоковской сюитой и Вторым виолончельным концертом — посвящениями Г. Вишневской и М. Ростроповичу, — романс на этот раз предназначен для баса, как и два других обращения Шостаковича к Пушкину. В музыкальном плане «Весна» поражает своей аскетичностью. Почти весь фортепианный аккомпанемент выдержан в двухголосном изложении: продолжение в еще более концентрированном виде удивительного фортепианного самоограничения, продемонстрированного в Блоковской сюите.

Еще одна характерная примета, становящаяся важным примером технологического композиторского приема, — обильное появление в «Весне» двенадцатитоновых серий. Л. Мазель подробно останавливается на природе данного вопроса [99, с. 116] в темах Двенадцатого и Тринадцатого квартетов, Четырнадцатой и Пятнадцатой симфоний, произведений, следующих в каталоге Шостаковича за рассматриваемым романсом. Известный музыковед прослеживает тенденцию «избегания возвратов», говорит об эстетической модели следования Шостаковичем теории Шенберга: «На протяжении всего ряда каждый звук является новым, свежим, нестертым, а построение в целом использует весь имеющийся в распоряжении композитора звуковой материал, всю темперированную систему» [99, с. 120]. Желание автора использовать всю имеющуюся у него темперированную систему, избегая возвратов, выявляя мелодическую свежесть, предельно ясно воплощено и в новом пушкинском романсе (пример 4–18).

¹⁴⁰ «Весна, весна...», романс на слова А. Пушкина для голоса (баса) и фортепиано. Соч.128 (1967). Клавир впервые опубликован в Собрании сочинений Д. Д. Шостаковича. Романсы и песни для голоса с фортепиано. Том 33. Издательство «Музыка», Москва, 1984.

С уверенностью можно говорить о том, что Шостакович искал в своем вокальном наброске мелодические идеи будущих значительных камерных и симфонических произведений. Стоит ли добавлять, что поиски эти происходят в партии инструментального сопровождения? Слова Мазеля о додекафонной природе тематизма Тринадцатого квартета можно без всяких изменений подставить к разбору «Весны», и они будут «работать»: «Главная же особенность заключается в том, что в самом конце “серии” неожиданно, но необычайно естественно возникает автентический каданс и обнаруживается тональность <...> В начальной “теме-серии” этого квартета как в капле воды отражается вся его концепция: от трудных поисков и размышлений к обретению полной душевной ясности (финал заканчивается многократным и подчеркнутым автентическим кадансированием)» [99, с. 120]. Все это говорит о проникновении в вокальное творчество элементов камерной музыки, впрочем, эту тему мы освещали на протяжении всей работы.

Мысль о «лучезарности» музыки «Весны», высказанная С. Хентовой [148, с. 497], не совсем понятна и не очень точна. Стихотворение, написанное в размере «онегинской» строфы, с некоторыми дополнениями вошло в главу VII романа в стихах и менее всего передает радостное настроение поэта, но наполнено мраком и тоской (в «Евгении Онегине» отрывок и вовсе заканчивается признанием того, что душа «давно мертва»): «Весна, весна, пора любви, / Как тяжело мне твое явленье, / Какое томное волненье / В моей душе, в моей крови... / Как чуждо сердцу наслажденье... / Все, что ликует и блестит, / Наводит скуку и томленье. / Отдайте мне метель и вьюгу / И зимний долгий мрак ночей» [119, с. 354]. Как и в других романах на слова Пушкина, Шостакович «авторизовывает» поэта, отбирая только те слова, которые созвучны его собственным мыслям и настроению. А мысли у Дмитрия Шостаковича мрачные — это несомненно. Возможно, С. Хентову «сбила с толку» фактура аккомпанирующего рояля — флейтовый регистр фортепианного вступления. Но флейты у Шостаковича не всегда являются признаком лучезарности. Скорее — отрешенности, опустошенности (пример 4–19).

Романс «Весна, весна...» — последнее обращение Шостаковича к пушкинской поэзии. Если мы взглянем на ретроспективу отношений композитора с творчеством «солнца русской поэзии», то получится довольно продолжительное по времени сотрудничество: от первых опытов в сочинительстве еще консерваторских лет до романса, созданного в самый поздний и сложный период творчества. По количеству не так много — всего 9 романсов, но каждый принимает форму серьезного биографического высказывания.

Представляется, что отношение Шостаковича к Пушкину было не самым простым. Права Хентова, говоря, что «некоторые качества Пушкина-человека, с его необузданной чувственностью и резкостью были чужды Шостаковичу» [154, с. 4]. Да и синтез современного музыкального языка Шостаковича с классической пушкинской поэзией не сразу случался органичным. Но композитор в разные периоды своей жизни находил у Пушкина единственно необходимые для себя слова, откликаясь на высокий интеллектуальный заряд его стихотворений, гражданственность, внутреннюю стойкость, умение принять жизнь такой, какая она есть, со всеми ее бедами и невзгодами. В результате этого сотрудничества на свет явились изумительные романсы мастера на стихотворения Пушкина, занявшие свое особое и очень важное место в беспрецедентной по количеству и качеству советской музыкальной пушкиниане.

4.4. Исповедь последних вокальных циклов

«Все последние сочинения Дмитрия Дмитриевича Шостаковича являются каким-то особым тоном, что ли, в собрании его сочинений. К великолепному мастерству, удивительной глубине, зоркости прибавилось еще постижение, я бы сказал, такой потусторонней сущности бытия» [205], сказал Б. Тищенко. Эта емкая и точная мысль одного из самых глубоких и искренних учеников и последователей Шостаковича исчерпывающе характеризует поздние вокальные циклы композитора. Смерть и бессмертие, вечность, любовь, красота и радость творчества в романсах на стихи М. Цветаевой и сюите на слова Микеланджело, но и дьявольское,

и зловещее, шутовское и беззаботно веселое в стихотворениях капитана Лебядкина, все это — размышления композитора о вечных ценностях и вечных бедах человеческой жизни.

Добавим еще одно интересное замечание Тищенко: «У Дмитрия Дмитриевича была в последних его сочинениях какая-то удивительная манера <...> так же сильно воздействовать тихой музыкой, настолько она глубоко пронзительна по своей сути, настолько возвышенна и совершенна. <...> И удивительная концепция: от баловства в музыке, шутки — к постижению самых сокровенных тайн мироздания» [205]. «Тихая музыка» последних лет жизни Шостаковича — это два заключительных квартета, три вокальных цикла и альтовая соната.

В начале 1970-х Тищенко сочинил три песни на слова Марины Цветаевой. Шостакович заинтересовался ими, он просит своего ученика прислать ноты: «перепишите Ваши песни на слова Цветаевой и подарите их мне. Пока они выйдут из печати, пройдет время. А я их очень полюбил и хочу их иметь у себя, чтобы иногда их играть» [115, с. 40]. Получив ноты, немедленно сообщает: «Спасибо Вам за Ваши Цветаевские песни. Песни — Ваша огромная удача. Что касается до меня, то я их играю и пою целыми днями» [115, с. 41].

В это же время Дмитрий Дмитриевич получает от Анастасии Ивановны, сестры поэтессы, книгу «Воспоминаний» [164] — трагическую сагу о жизни семьи и о Марине Цветаевой, изданную незадолго до написания вокального цикла. Стихи Цветаевой входят в мир Шостаковича. Он перечитывает их и задумывает «свою» Цветаеву. Композитор создает вокальную сюиту «Шесть стихотворений Марины Цветаевой»¹⁴¹ для низкого женского голоса (каким и был голос самой Цветаевой — хриплый, с «горечью домашнего табака», который она, по словам Е. Евтушенко, «долго курила, курила, как плакала»).

¹⁴¹ Шесть стихотворений Марины Цветаевой для контральто и фортепиано. Соч. 143 (1973). 1. Мои стихи. 2. Откуда такая нежность? 3. Диалог Гамлета с совестью. 4. Поэт и царь. 5. Нет, бил барабан. 6. Анне Ахматовой. Первое исполнение цикла состоялось 30 октября 1973 года в Большом зале Ленинградской филармонии: И. Богачева, меццо-сопрано, С. Вакман, фортепиано. Цикл опубликован в 1974 году издательством «Музыка» в сборнике вокальных сочинений Шостаковича.

Как же разнятся подходы учителя и ученика к великой русской поэзии. В триптихе Тищенко — трагическая женская доля, любовь, одиночество, разлука. В сюите Шостаковича — размышления о смысле творчества, о смерти и о бессмертии, о поэте и власти. Шостакович выбирает стихотворения, в которых узнает самого себя, которые может представить слушателю как собственное биографическое высказывание, пропущенные через собственное творческое «я». Какая напряженная внутренняя работа предшествует непосредственно созданию музыки. Поэзия властно выстраивает форму цикла, диктует особый подход к средствам выразительности, к ладовой, ритмической, темповой основам произведения.

По мнению К. Мейера, это «музыка столь же интеллектуальная и аскетичная, как и Скрипичная соната; чувства прячутся на заднем плане, а выразительные средства скупы и очень просты» [104, с. 445]. Чувства не то, чтобы прячутся, просто открытая эмоциональность абсолютно не соответствует выбранным стихотворениям. Интеллект преобладает, но это выдающийся интеллект. Высокая этическая сфера, к которой обращено произведение Шостаковича, требует тщательного отбора выразительных средств. Отбор этот лаконичен, но не скуп и не прост. Наоборот, во всем — неиссякаемое разнообразие фактуры, интонаций, изобразительных приемов, артикуляции, динамики. Музыкальная ткань детализована как ни в каком другом вокальном произведении композитора. Создается ощущение, что ни одна нота, ни одна пауза, ни один вздох или точка не могут, не должны быть «пустыми», но призваны работать на общее впечатление. Архитектура цикла выстроена настолько точно и ясно, логика появления стихотворений настолько органична, что кажется: сами стихотворения написаны подряд и являются циклом — но это не так. Композитор отбирал их из разных стихотворных сборников и временных периодов цветаевской поэзии, ориентируясь на важные ему строчки, мысленно собирая их в сюиту.

Нельзя не согласиться с Л. Данилевичем в том, что цикл этот «отмечен печатью очень сильной художественной индивидуальности», что он «по своему содержанию, образному строю, стилю резко отличается не только от вокальных циклов

других авторов, но и от аналогичных в смысле жанра произведений самого Шостаковича» [43, с. 249]. Представляется, что эта художественная и стилистическая индивидуальность заключается в невероятной концентрации всех элементов, в предельной детализации, не разрушающей, однако, идеально построенное «здание». Цикл этот, как никакой другой, требует напряженного вслушивания, вникания, вчувствования. И он очень сложен для певицы: интонационно (поддержки в атональной ткани сопровождения почти нет, часто нужный тон возникает уже после того, как его должен взять голос), своим глубоким интеллектуализмом, необычной, «эстетской» образностью, лежащей за пределами привычных вокальных практик.

Анализируя источники цветаевских стихотворений, которыми Шостакович (да и Тищенко) пользовался при выборе текстов для сочинения вокального цикла, мы понимаем, что это мог быть лишь сборник «Избранное» [165], вышедший в 1961 году: еще один результат хрущевской «оттепели»¹⁴² — единственное печатное издание Цветаевой, появившееся в Советском Союзе. Все остальные многочисленные серьезные публикации вернувшейся в СССР перед войной эмигрантки, жены репрессированного и расстрелянного в 1941 году Сергея Эфрона, вышли уже в перестроечное и постперестроечное время.

Книга стихов «Избранное» содержит работы Марины Ивановны разных лет. Шостакович выбирает преимущественно раннюю поэзию дореволюционного периода (только два стихотворения из цикла «Стихи к Пушкину» созданы в эмиграции, в 1931-м), близкие ему по духу, по темам, которые начали его интересовать, волновать, привлекать в последние годы жизни. «Мои стихи» — могучее провозглашение, возможно, одной из самых важных идей всего художественного творчества человечества — обращение к вечности: «Моим стихам, как драгоценным винам, / Настанет свой черед» [165, с. 57]. Мастер знает себе цену, он не сомневается в том, что его произведения будут жить и после его смерти¹⁴³, но говорит об этом

¹⁴² В нашей работе мы уже упоминали сборник сатир Саши Черного, подаренный композитору в 1960 году и послуживший импульсом к сочинению вокального цикла.

¹⁴³ Шостакович был удивительно скромен, но не до самоуничижительности. Приведем в пример фрагмент пронзительного письма композитора И. Гликману (по поводу Восьмой симфонии): «Во время моей болезни, вернее болезней, я взял партитуру одного моего сочинения. Я просмотрел

так открыто в первый раз. «Откуда такая нежность» — единственное любовное признание во всем цикле. Немного холодноватое, усталое, но не лишенное живой эмоции чувство немолодого человека (значительно более страстные отголоски возникнут очень скоро в сонетах Микеланджело), женатого на совсем юной женщине, от этого — непонимание, вопрос, возможна ли искренность: «Откуда такая нежность, / И что с нею делать, отрок / Лукавый, певец захожий, / С ресницами — нет длинней?» [165, с. 75].

«Диалог Гамлета с совестью» — еще одно обращение к Гамлету, к знаковой фигуре в творчестве Шостаковича. Его театральный и кино- Гамлеты широко известны, а совсем недавнее сотрудничество в фильме Г. Козинцева стало одной из самых масштабных в богатой композиторской биографии Шостаковича киноработой. Из огромного количества стихотворений Цветаевой он без колебаний выбирает еще одного Гамлета — тяжело переживающего смерть Офелии. Цветаевский Гамлет далек от Гамлета Шекспира, и Шостакович по-новому «рассматривает» своего героя. Цветаевскому Гамлету недоступна истинная любовь или страсть. Только совесть заставляет его мучиться вновь и вновь, осознать призрачность того, что он считал любовью: «На дне она, где ил. / — Но я ее — / (недоуменно) / — любил??» [165, с. 240]. Музыкальное воплощение цветаевской темы в «Диалоге» совсем иное — исключительно важные для позднего Шостаковича образы смерти, забвения, бездны, отчаяния, связанного с невозможностью что-либо изменить.

Стихотворения «Поэт и царь» и «Нет, бил барабан...» идут одно за другим в «пушкинском» цикле Цветаевой. Но и в произведении Шостаковича они составляют своего рода микроцикл. Гневное обличение поэта соединяется с сарказмом композитора. Негодование, солидарность художников, презрение к монарху, который не смог по достоинству оценить, да и просто боялся великого русского поэта, чувство собственного достоинства и гордость за русскую литературу — ключевые темы цветаевской поэзии. Шостакович проецирует все это еще и на собственный

ее от начала и до конца. Я был поражен достоинствами этого сочинения. Мне показалось, что, сочинивши такое, я могу быть горд и спокоен. Я был потрясен тем, что это сочинение сочинил я» [40, с. 85]. Очень любопытна дата этого письма: 21 декабря 1949 года — 70-летие Сталина, широко отмечавшееся все страной.

горький опыт.

«Анне Ахматовой» — гимн творчеству, поэзии, красоте, благородству. Как это все замечательно легло на музыку Шостаковича, как созвучно его собственным зрелым произведениям, мыслям о человеческой смерти и бессмертии человеческих творений: «Мы коронованы тем, что одну с тобой / Мы землю топчем, что небо над нами — то же! / И тот, кто ранен смертельной твоей судьбой, / Уже бессмертным на смертное сходит ложе» [165, с. 103]. В финале Цветаевского цикла Шостакович устами поэта декларирует (по праву!) собственную причастность к великой русской культуре. Ее обращения к сонму великих — это и его обращение. Переключка эпох, режимов, судеб — и удивительно исповедальный тон, которым композитор рассказывает свою историю.

Ахматова дарит Шостаковичу книгу стихов с посвящением: «Дмитрию Дмитриевичу Шостаковичу, в чью эпоху я живу на земле». Он встречается с ней в Комарово¹⁴⁴, часто прогуливается по изумительной лесной дорожке к Щучьему озеру мимо комаровского кладбища, на котором завершился ее жизненный путь, но не создал ни одного произведения на ее стихи. Ее творчество находится под цензурой, табуировано, Шостакович не решается, не хочет рисковать. В 1966 году, в год смерти Анны Андреевны, совсем юный Б. Тищенко сочиняет, используя самиздатские публикации, Реквием на стихи Анны Ахматовой. В эти годы он учится в аспирантуре Ленинградской консерватории у Шостаковича, зарождается их многолетняя искренняя дружба и переписка. Борис Иванович показывает свое сочинение (еще один яркий пример жанра «потаенной музыки») учителю — Дмитрий Дмитриевич бесконечно далек от диссидентской темы, ему и так уже слишком много досталось от Советской власти. Но на закате жизни он все же, через Цвета-

¹⁴⁴ А. Ахматова записала как-то в дневнике: «Погода, наконец, установилась. Вчера я была у Дм. Дм. Старый колдун живет по-колдунски: избушка запрятана в огромных соснах — не то что моя Будка» [44, с. 526]. И посвятила Шостаковичу стихотворение «Музыка»: «В ней что-то чудотворное горит, / И на глазах ее края гранятся. / Она одна со мною говорит, / Когда другие подойти боятся. / Когда последний друг отвел глаза, / Она была со мной в моей могиле / И пела словно первая гроза / Иль будто все цветы заговорили».

еву, через ее посвящение из далекого 1913 года, выражает Ахматовой свое восхищение — ее мужеству, ее стойкости, ее бескомпромиссности, ее громадному таланту, ее потрясающей преданности высокой литературе. Обращение к ней венчает, пожалуй, самый глубокий и возвышенный по поднятым темам камерно-вокальный цикл композитора.

Партия солистки трудна и разнообразна, вокальные приемы служат созданию сложных образов: здесь и пророческая декламация, и предельно детализованный, полный пауз речитатив, и унылая мертвенная констатация произошедшего, и однообразная злая скороговорка, и срывающийся на кульминационной ноте крик. Низкому женскому голосу это все непросто, его выразительные возможности по воплощению живой человеческой речи достаточно ограничены, а благодатной кантилены почти нет. Редкий случай в вокальной музыке Шостаковича: он поручает голосу проведение додекафонных рядов (в первом и последнем номерах цикла), которые вторят темам фортепиано. Обычно подобная работа по концентрированному тематическому разворачиванию у него проводится исключительно в инструментальном сопровождении (примеры 4–20 и 4–21). Композитор достаточно свободно обращается с ритмикой стихотворений Цветаевой, расставляя собственные акценты, «авторизовывая» поэзию: порой даже уходит рифма и литературный текст превращается в ритмизованную прозу, но при этом Шостакович невероятно бережно относится к смыслу цветаевской поэзии, стараясь донести до слушателя каждое слово, то слово, что важно ему самому.

Рояль в цикле романсов на слова Цветаевой также бесконечно разнообразен. В первом романсе «Мои стихи» Л. Данилевич насчитал аж двенадцать видов разной фортепианной фактуры¹⁴⁵. У фортепиано — эмоциональные комментарии, выражающиеся в могучих, часто колокольного звучания и объема отыгрышах («Мои стихи», «Поэт и царь», «Анне Ахматовой»), колокольность проходит красной нитью

¹⁴⁵ «Обычно на протяжении всего романса или основных его разделов сохраняется один и тот же тип фортепианного сопровождения. А в романсе «Мои стихи» фортепианная фактура меняется необычайно часто. Здесь есть двенадцать различных ее видов! Лишь благодаря дарованию и мастерству Шостаковича не возникает ощущение пестроты, разорванности музыкальной ткани» [43, с. 250].

через весь цикл¹⁴⁶, иногда она сродни звонам «Хованщины», пример 4–22); в мощных виртуозных октавных пассажах, заполняющих все звуковое пространство («Поэт и царь», пример 4–23); в жестком, даже «злом» марше, похожем на другие марши композитора (из Пятой или Седьмой симфоний) в «Нет, бил барабан...», с его «одноруким» инструментализмом, предельно лаконичным, отрешенным, имитирующим барабанную дробь, строевую поступь (пример 4–24); в сумрачном колорите похоронных мерных аккордов, бескрасочных и безнадежных («Диалог Гамлета с совестью», пример 4–25); в безразличных, равнодушных и холодных цепочках кварт («Откуда такая нежность», пример 4–26). В фортепианном сопровождении достаточно много додекафонной концентрированности, иногда совсем немного нот, но каждый атом музыкальной ткани несет свою, только ему предназначенную смысловую нагрузку.

Почти все вокальные сочинения позднего периода создавались композитором в расчете на конкретного исполнителя. Таковы «Сатиры», цикл на слова А. Блока, сюита сонетов Микеланджело, стихотворения капитана Лебядкина. Цветаевские романсы стали в этом ряду исключением, и работа над премьерным показом приоткрывает дверь в творческую лабораторию Шостаковича. В письме к И. Гликману чувствуется тревога за судьбу созданного вокального цикла, он пока не представляет себе исполнительницу этого очень важного для него произведения: «Здесь я сочинил шесть романсов на слова Марины Цветаевой. <...> Написан этот оркус для контральто и фортепиано. Думаю об исполнителях. Мне кажется, что по голосовым качествам лучше всех бы подошла певица Богачева. И требуется очень хороший пианист, т.к. я сейчас даже чирика сыграть не могу, то просто не знаю, кого упрашивать. В первых числах сентября вернемся в Москву. И тогда займусь организацией этого дуэта. Трудно то, что Богачева живет в Ленинграде. Москвички Образцова и Синявская как-то меньше меня устраивают. Правда, и Богачева для меня в какой-то степени загадка. Я недавно слушал ее по радио и телевидению. Там

¹⁴⁶ Поэзия Цветаевой наполнена колокольными звонами. Вот пример одного из ранних ее стихотворений: «Красною кистью / Рябина зажглась. / Падали листья, / Я родилась. / Спорили сотни / Колоколов. / День был субботний: / Иоанн Богослов» [165, с. 108].

пела она то ли Пушкина, то ли Новикова. Но красота ее голоса меня поразила» [40, с. 295].

Выбор все же пал на Ирину Богачеву, вдобавок и замечательного пианиста не надо было искать. Софья Борисовна Вакман вспоминала: «Мы с Ириной Петровной Богачевой ездили к нему (Шостаковичу) дважды. Нас многое удивило <...> главное — это внутреннее любопытство к самому себе: что я сочинил? Сидит совершенно молча, прослушает от начала до конца, потом встанет: “Спасибо! Спасибо! А нельзя ли еще раз?”. И опять точно так же слушает, ничего не говорит, вроде бы вникает в то, что он получает сейчас непосредственно от нас. И вот на первых порах случалось, что мы пели по три-четыре раза подряд без всяких его замечаний. Он вслушивался, подытоживал, что и как. Потом, конечно, были замечания, которые он делал, однако, извиняющимся тоном. Был примечательный момент: как-то Ирина не могла определить для себя, хорошо ли ей, удобно ли в тональности. Или ей хочется ее изменить, транспонировать. И тут Дмитрий Дмитриевич попросил: “Нет, пожалуйста, оставьте так, как у меня. Мне бы не хотелось менять”» [29, с. 213]

Через пять месяцев после завершения фортепианной версии сюиты на слова Цветаевой, Шостакович оркеструет цикл. Он по-прежнему не мыслит себя без симфонического творчества, без оркестра. Но оркестровка вышла очень экономная, дающая возможность солистке существовать скорее в камерной, чем в оперной плоскости.

Следующим после Цветаевского цикла камерно-вокальным произведением, раскрывающим сферу глубокой философской лирики, стала сюита на слова Микеланджело¹⁴⁷. Самое грандиозное вокальное сочинение мастера завершило большую работу по исследованию возможностей вокального цикла — сочинение не имеет аналогов по своему масштабу и широте поставленных художественных задач во всей музыкальной культуре XX века.

¹⁴⁷ Сюита на слова Микеланджело Буонарроти для баса и фортепиано. Соч. 145 (1974). Перевод А. Эфроса. 1. Истина. 2. Утро. 3. Любовь. 4. Разлука. 5. Гнев. 6. Данте. 7. Изгнаннику. 8. Творчество. 9. Ночь (диалог). 10. Смерть. 11. Бессмертие. Сюита опубликована в 1975 году издательством «Музыка».

К сонетам Микеланджело Шостакович обратился достаточно неожиданно, но нашел в его поэзии удивительно созвучные ему самому мотивы. И. Шостакович вспоминала: «Был юбилей Микеланджело. Дмитрий Дмитриевич удивился, что у Микеланджело есть и стихи, и попросил меня достать книгу. Он довольно быстро отметил то, что его интересует. Потом что-то отбросил, что-то сгруппировал и стал сочинять. И довольно быстро сочинил этот цикл» [217]. Из рассказа Ирины Антоновны следует, что Шостакович даже не знал о существовании сонетов Микеланджело, но заинтересовался, увлекся до такой степени, что создал свое самое величественное (под стать творениям гениального скульптора Возрождения) вокальное произведение. Представляется, что ее утверждение не совсем верно.

Из письма Д. Шостаковича к И. Гликману от 26 декабря 1966 года узнаем, что: «Вчера в Большом зале [консерватории] Питер Пирс и Бенджамин Бриттен очень порадовали меня своим концертом. Они исполнили “Любовь поэта” Шумана, “7 сонетов Микеланджело” Бриттена. Его же обработка английских, французских песен. Я получил большую радость от их концерта» [40, с. 224]. В комментариях к письму Исаак Давыдович справедливо замечает: «Быть может, это произведение Бриттена послужило творческим импульсом для Шостаковича, создавшего восемь лет спустя, в 1974 году замечательную Сюиту на стихи Микеланджело Буонарроти для баса» [40, с. 224]. Представить, что композитор запомнил свое знакомство с сонетами Микеланджело, учитывая его феноменальную память на музыку, невозможно. Скорее всего, он решил сделать приятное Ирине Антоновне, предоставив ей право первооткрывателя столь оригинальной поэзии, ей он и посвятил впоследствии сюиту. Сочинение родилось из сильного впечатления от высоко ценимого композитором Бриттена¹⁴⁸, еще одного крупного композитора XX века, в творчестве которого камерно-вокальные циклы играют огромную роль.

Сюита на слова Микеланджело невероятно глобальна, масштабна. Она, без всякого сомнения, занимает центральное место во всей вокальной музыке композитора, далеко выходит за рамки жанра, расширяя наши представления о камерно-

¹⁴⁸ Б. Бриттену Шостакович посвятил свою Четырнадцатую симфонию.

вокальном цикле как таковом. Сюита является наследницей не только и не столько вокальных циклов Мусоргского, сколько монументальных камерно-вокальных произведений Шуберта, Брамса и Вольфа, а в контексте симфонизации вокального жанра — высоко ценимого Шостаковичем Малера. Здесь он обобщает темы, идеи, поиски, которым была посвящена вся его композиторская деятельность. Отсюда и симфонический масштаб, и непохожесть не только на традиционный вокальный цикл, но и на другие камерно-вокальные произведения автора. Сюита не является отображением какого-либо одного состояния, но обзревает жизнь и творчество в их самых разнообразных проявлениях с «высоты птичьего полета», подводя итоги, размышляя, примиряясь с неизбежным.

«В основу моей сюиты для баса и фортепиано легли восемь сонетов и три стихотворения Микеланджело. Есть тут и лирика, и трагедия, и драма, и два восторженных панегирика в честь Данте. Названия для всех песен и романсов я позволил себе дать сам — у автора их нет, но они вытекают из содержания стихов» [213]. Переводы сонетов, выполненные Абрамом Эфросом для превосходно изданной в 1964 году издательством «Искусство» книги «Микеланджело» (с картинами, скульптурами и поэзией художника) не вполне удовлетворяли композитора¹⁴⁹. В письме к Гликману, говоря о самой сути своего произведения, он достаточно резко отзывается о работах Эфроса: «Мне трудно судить о Микеланджело, но, как мне ка-

¹⁴⁹ Уже сочинив Сюиту на переводы А. Эфроса, Дмитрий Дмитриевич пытался «приладить» к готовому сочинению другой текст, но из этого ничего не получалось — новая поэзия не совпала с мелодией интонационно и ритмически. Е. Шендерович приводит в своих воспоминаниях эпизод, связанный с поэтом А. Вознесенским, которого Шостакович попросил заняться новой версией переводов. «8 января 1975 года нам предстояло исполнить сюиту Шостаковича у него дома перед его коллегами-композиторами <...> в самом конце вечера пришел поэт Андрей Вознесенский, который принес свои переводы стихотворений Микеланджело. Перевод А. Эфроса не полностью удовлетворял Шостаковича, и он обратился с просьбой к А. А. Вознесенскому «пройтись рукой мастера» по этим переводам, а также предупредил Нестеренко, чтобы он не окончательно заучивал текст на память, ибо, очевидно, придется кое-что переучивать. Однако Вознесенский написал совершенно новый вариант перевода, в другом метре. Хотя сам по себе он был превосходен, не было никакой надежды, что он совпадет с мелодической линией вокальной партии. Шостакович был ужасно расстроен, что он зря побеспокоил Вознесенского. В цикл вошли стихотворения в переводе Эфроса. Но в тот вечер Вознесенский читал нам свой перевод. Позже Шостакович использовал свое влияние, чтобы помочь его опубликовать» [148, с. 504].

жется, главное вышло. А главное в этих сонетах мне показалось следующее: Мудрость, Любовь, Творчество, Смерть, Бессмертие. Переводы А. М. Эфроса не всегда удачны. Однако великое творчество Микеланджело сияет даже сквозь неважные переводы» [40, с. 302]. В комментариях к приведенному письму Гликман очень верно определяет слова Шостаковича «Мудрость, Любовь, Творчество, Смерть, Бессмертие» как пятичленную формулу, звучащую и как кредо, и как завещание Шостаковича [40, с. 303].

По мнению К. Мейера, «выбор и порядок текстов заставляют думать, что это сочинение имеет явно автобиографический характер. <...> Подобно Пятнадцатому квартету, Сюита на слова Микеланджело — произведение однородное, но на сей раз менее трагическое, а скорее суровое, аскетическое. <...> Можно увидеть связь сюиты с другими произведениями композитора, начиная с характерного для него одиннадцатичастного цикла, известного со времен еврейских песен и Четырнадцатой симфонии, и кончая точным цитированием своей собственной музыки — например фрагмента десятой части Четырнадцатой симфонии в “Ночи”» [104, с. 447].

Соломон Волков в одном из интервью говорит о своем видении трех главных идей сюиты, выводя свою особую «трехчленную» формулу. С некоторыми его мыслями трудно не согласиться, другие — более чем полемичны: «Для меня это сочинение тем удивительно, что в нем сплетены три элемента очень ясно, которые по отдельности проходят иногда в творчестве Шостаковича, но не так, как в этом сочинении, где они сплетены в открытую. Я, пожалуй, даже не подберу параллели: первая тема — эротическая, это эротика немолодого уже совсем человека, от этого она еще более трогательна <...> Вторая тема — политическая тема. Из-за того, что это связано со словами, она выражена весьма отчетливо. За несколько месяцев до того, как он закончил этот цикл, был выслан из Советского Союза Солженицын. Шостакович взял стихотворение Микеланджело, которое он сам озаглавил “Данте”, на тему об изгнании Данте. Конечно, мы все читать умели между строк, а уж в данном случае, когда это все было распето, там подчеркивается в тексте: “Я говорю о Данте”. И повторяет Шостакович, этого нет у Микеланджело: “О Данте”.

Так вот «Данте», конечно же, очень страстный ответ, страстная реакция на высылку Солженицына¹⁵⁰. И, наконец, личная тема, которая тоже его волновала, в этот период у него обнаружилась раковая опухоль в левом легком, до смерти оставалось совсем уже немного» [197].

Сонеты Микеланджело сочинял для себя, в отличие от его скульптур и фресок они не предназначались широкому кругу. Вероятно, подобная «дневниковость» этих опытов оказалась привлекательной для Шостаковича. Поздние стихотворения скульптора, в основном, выбранные композитором, — чувства немолодого человека (Микеланджело прожил невероятно долгую для своего времени жизнь). Строки наполнены разного рода противоречиями: любовью и ужасами, покорностью судьбе и сопротивлением ей, преданностью и отречениями, мистикой и религиозным экстазом. Но это поэзия человека исполинского дарования, и произносит он свои слова как исполин. Дмитрию Дмитриевичу был необходим именно такой масштаб, он был ему созвучен.

Драматургия цикла абсолютно ясна по форме и точно следует «пятичленной» формуле, выведенной И. Гликманом из письма Шостаковича: в этом предельно цельном циклопических размеров вокальном произведении мы находим пять микроциклов-частей. Возникают отчетливые переклички с Четырнадцатой симфонией (там одиннадцать стихотворений группируются в четыре части), в которой композитор уже опробовал подобный алгоритм формообразования. Вступление — «Истина»; следующие за ним три части «Утро», «Любовь» и «Разлука» — о личном счастье во всех его самых возвышенных проявлениях. Затем — «Гнев», «Данте», «Изгнаннику» — три эпизода, повествующие о личности художника, о творце, которому «низость мстит от века». Размышления о сути творчества — «Творчество», «Ночь» и, наконец, эпилог — «Смерть» и «Бессмертие». Пройдя все

¹⁵⁰ За несколько лет до высылки Солженицына Шостакович подписал письмо с требованием предоставить писателю нормальные условия для работы. Какое-то время Александр Исаевич скрывался на даче Ростроповичей в Жуковке, рядом с домом самого Шостаковича.

предначертанное, круг жизни замкнулся, что подтверждает и наличие единого музыкального тематизма, который прочно скрепляет сюиту в симфоническую по масштабу фреску.

Вокальный стиль сюиты достаточно сильно отличается и от Блоковских романсов, и от стихотворений Цветаевой. В основе — строгий, даже несколько суровый монолог (здесь уместны аналогии с монологами Пушкина 1952 года). Певец очень ясно, лаконично, последовательно раскрывает перед слушателями содержание Сюиты, ее основные идеи, заложенные, сгруппированные из стихотворений Микеланджело Шостаковичем: Мудрость, Любовь, Творчество, Смерть, Бессмертие. Возвышенная ариозность в сочетании с предельно разнообразным речитативом, с богатством живых, человеческих интонаций¹⁵¹, придает повествованию невероятную убедительность и достоверность. Велика эмоциональная амплитуда вокального высказывания: от гневных, пророческих, скорбных, восторженных интонаций до любовного говорка, глубокого раздумья и трагически безысходных мотивов.

Поразительную слитность, концентрированность сюите придает и сквозной тематизм. Композитор провозглашает тему-стержень в самой первой фразе фортепиано, а затем последовательно проводит ее волевою мотивностью через все произведение (пример 4–27). Роль разнообразной интонации велика — тематизм все время в преображении, оборачиваясь и квартовыми зовами преисподней, и жесткими фанфарами, и обильными хроматическими последовательностями с уже знакомым нам «отсутствием возвратов», и строгими диатоническими ходами. В предпоследней части главная тема появляется в своем первоизданном виде, постепенно преобразаясь в траурный марш, соединяя «Истину» и «Смерть» в единое звуковое пространство, ставя между ними знак равенства, замыкая, таким образом, круг жизненного развития.

¹⁵¹ Г. Свиридов, жестко высказывавшийся по разным поводам в последние годы жизни, называл цикл на слова Микеланджело «голыми декорациями»: «мертвая музыкальная ткань, бездушие. Скульптор пытался делать из мертвого камня — живые изваяния, и это ему удавалось (хоть и не всегда). Здесь же материя музыки обращена в сухую мертвечину. Ни одной живой ноты, ни одной живой интонации» [135, с. 576].

Помимо моноинтонаций автор активно использует монофактурные принципы у аккомпанирующего фортепиано, которые также работают на слитность, цельность восприятия. Октавный унисон становится главным действующим лицом, выходит на авансцену могучими пассажами, стихийно эмоциональными отыгрышами, вдабливает, подчеркивает важную мысль, провозглашенную у солиста. В «Творчестве» появляется ярко выраженный изобразительный ряд: в аккомпанементе рояля отчетливо слышатся удары любимого орудия скульптора, обрабатывающего мрамор: «Когда скалу мой жесткий молоток / В обличия людей преображает» (пример 4–28).

У фортепиано очень много вертикальной игры, и в этом плане Шостакович возвращается к классическим формам взаимоотношений солиста и аккомпанемента, немало эпизодов и вовсе стилизованы под ренессансный речитатив (пример 4–29). В воспоминаниях Б. Тищенко мы находим упоминания о знакомстве Шостаковича с творчеством ансамбля «Мадригал», о большом впечатлении, произведенном на него образцами старинной музыки [146, с. 103]. Сочетание тонкой, предельно детализированной мотивной работы, полифонических сплетений голоса и фортепиано и почти оперной, ариозной стилистики становится яркой приметой Сюиты на слова Микеланджело.

Еще одна характерная особенность цикла — откровенность любовных высказываний, не свойственная в целом замкнутому и стеснительному Шостаковичу. Только в своей юношеской работе — шести стихотворениях японских поэтов — композитор позволил себе быть столь же чувственным. Воскликание, завершающее вторую часть: «О, сколько дела здесь для рук моих»¹⁵² или страстная мольба «Любви»: «Дерзну ль, сокровище мое, / Существовать без вас, себе на муку, / Раз глухи вы к мольбам смягчить разлуку? / Унылым сердцем больше не таю / Ни возгласов, ни вздохов, ни рыданий. / Чтоб вам явить, Мадонна, гнет страданий / И

¹⁵² Л. Данилевич считает, что строчки «О, сколько дела здесь для рук моих» отсылают к рукам скульптора, к «молотку мастера», но, по всему смыслу сонета — это все же эротика. Тем более что подобная откровенность была вполне в духе литературы эпохи Возрождения.

смерть уж недалекую мою...» — все это отголоски огромного внутреннего переживания, где поэзия великого страдальца Возрождения соединилась с музыкой страдальца абсолютно другой эпохи и государственного строя.

Девятая часть сюиты — «Ночь» — автобиографична. Композитор дает ей подзаголовок «диалог», поскольку в ней содержится стихотворение итальянского поэта Тито Веспасиано Строцци, посвященное скульптуре Микеланджело для усыпальницы Медичи во Флоренции, и ответ самого скульптора. Чудесное состояние покоя, тишины, кантиленный рояль — совершенно необычное, редкое явление в цикле. Между строками Строцци и Микеланджело на три *piano*, как воспоминание, у фортепиано появляется тема из Четырнадцатой симфонии: всего три такта из «Смерти поэта», а затем и тема финала кларнетового трио Г. Уствольской (пример 4–30).

В финальной части — «Бессмертии» — возникают какие-то новые, неизведанные миры. Потусторонние трубы, могильным холодом задувающие в предыдущем номере, уступили место детской наивной песенке (пример 4–31). Космос, звучащий в колокольчиках высокого регистра рояля, открыт и обращен в сторону будущих поколений. Подобно финалу своей же Пятнадцатой симфонии или Бетховену, с его последними квартетами, композитор расстается со всем земным. Кажется, что творец уже знает то, что ныне живущим еще недоступно. Поведав свою версию вечной истории о жизни, творчестве, любви и смерти, Дмитрий Шостакович нигде, пожалуй, не был так близок к Вечности, к собственному Бессмертию, как в этом удивительном сочинении: «Я словно б мертв, но миру в утешенье / Я тысячами душ живу в сердцах / Всех любящих и, значит, я не прах, / И смертное меня не тронет тленье».

Родион Щедрин вспоминал: «В последние годы он создал ряд великих сочинений: Сонату для альты, Сюиту на стихи Микеланджело, Пятнадцатый квартет... Он уже сознавал, что умирает, и в какой-то мере писал их, отрешась от мелочей, мелочных забот. Когда Шостакович писал Сюиту на стихи Микеланджело, он как-то пригласил на дачу послушать и спросил о впечатлении. <...> И я сказал, что последняя часть выбивается из стиля сочинения, так как все сочинение атонально, а

последняя часть тональная. Шостакович лукаво посмотрел и сказал: “Раз вы угадали, то я вам скажу, что еще в девятилетнем возрасте сочинил пьесу фортепианную, тему которой почему-то запомнил¹⁵³. Я вас прошу, не рассказывайте никому, пока я жив, а то все подумают, что я сизмальства думал о своем величии”» [219].

Пианист Е. Шендерович, который готовил с Е. Нестеренко первое исполнение сюиты на слова Микеланджело, поделился в своих воспоминаниях мыслями о кропотливой работе с автором над произведением: «Я сел к роялю, Дмитрий Дмитриевич сел рядом справа, и, несмотря на свое волнение, я почувствовал, что Дмитрий Дмитриевич волнуется еще больше. Он мечтал услышать свое произведение в реальном звучании, так как сам из-за болезни руки был лишен возможности играть на рояле. Мне пришлось многократно повторять отдельные эпизоды, ибо Дмитрий Дмитриевич не мог “насытиться” этой музыкой — он как бы заново переживал процесс творчества, и эти минуты остались для меня незабываемыми» [148, с. 503–504]. Далее Е. Шендерович очень точно сообщает об одной из важнейших черт Шостаковича, проявившихся в совместной работе и много говорящей и о его личности, и подходе к творчеству, которое всегда рождалось у него глубоко внутри и было закрыто для всех: «Дмитрий Дмитриевич никогда не декларировал своих мыслей и принципов, старательно обходил эти “обобщающие” определения, и из его уст можно было скорее услышать замечания “местного” значения, касающиеся отдельных фраз, темповых изменений» [148, с. 503–504].

Оркестровая версия сочинения появилась на свет спустя три месяца после фортепианного варианта, подчеркнув тем самым очевидный симфонический размах сюиты.

4.5. Композитор и время в позднем вокальном творчестве

«Личность Шостаковича чрезвычайно загадочная, — вспоминал близкий

¹⁵³ Некоторые исследователи указывают на то, что в основе инструментального сопровождения пьесы «Бессмертие» (№ 11) лежит тема из юношеской оперы Шостаковича «Цыгане».

Дмитрию Дмитриевичу композитор Мечислав Вайнберг — Не было человека, которому он открыл бы душу, не было. Скрытность нужно считать одним из главных свойств его характера. Амплитуда его восприятия действительности была чрезвычайно широкой, многогранной, и можно ручаться за его стопроцентную художественную цельность. Музыку он всегда писал до конца честно. Музыку любого содержания, тематики и жанра» [196]. «Закрытость» Дмитрия Дмитриевича, ставшая к концу жизни полной, абсолютной, и даже какой-то болезненной, способность существовать одновременно в двух измерениях — в погружении в сочинение музыки и в советской бытовой действительности (эти миры были у него параллельными), привели к многочисленным толкованиям (часть из них мы рассматриваем в нашей работе) тайных или явных знаков и смыслов его сочинений. Вокальные циклы последних лет открывают нам замечательную возможность, благодаря слову, определенной свободе творческого и художественного выбора, которую композитор отвоевал себе на склоне жизни, поразмышлять о Шостаковиче — человеке и личности, о его времени, попытаться понять и обобщить самое важное для нас сегодня.

Приведем очень ценную мысль Р. Тарускина, она поможет нам раскрыть некоторые аспекты личности композитора в преломлении его поздних вокальных циклов: «Зрелый Шостакович не был диссидентом. Как не был и модернистом. Зрелый Шостакович был интеллигентом. Он был наследником благородной традиции художественной и общественной мысли — той, что ненавидела несправедливость и политические репрессии, но верила в общественный долг и солидарность с народом. Зрелое представление Шостаковича об искусстве, по контрасту с эгоистической традицией западного модернизма, базировалось не на отчуждении, но на служении. Он нашел способ нести общественную службу и сохранять личную неприкосновенность в невообразимо тяжелых условиях. В этом он оставался — в старом русском, пусть и не советском смысле слова — художником-гражданином» [143, с. 630].

На советской интеллигентности все и держалось. Не зная о ней, невозможно понять многое из того, что служило творческим импульсом в момент выбора текста

или идеи для создания вокального произведения. Действительно, Шостакович неоднократно говорил о том, что его Тринадцатая симфония суть произведение о гражданственности, как была гражданственной его Седьмая симфония, Одиннадцатая, цикл «Из еврейской народной поэзии». Но и «Сатиры», и «Крокодил», и стихотворения капитана Лебядкина, как мы видим, — тоже произведения высокого гражданского звучания. Композитор пытался улучшить этот мир через едкую сатиру, через «зеркало» с отражением недостатков. Оба главных направления его зрелой камерно-вокальной лирики служат обществу, поскольку ставят большие задачи, серьезные вопросы, вскрывают сложные, в том числе социальные, проблемы.

Общественная жизнь Шостаковича во второй половине 1960-х годов напоминает известную советскую народную шутку о слесаре-инструментальщике, сменившем профессию на «слесаря-выступальщика». С. Хентова в хронографе жизни и творчества композитора [158, с. 616–620] тщательно, и даже с некоторым трепетом, перечисляет все его официальные выступления на многочисленных форумах в СССР и за рубежом, работу на партийных съездах и заседаниях, делегатские обязанности, общественную деятельность. Нет сомнений, что все это тяготило Шостаковича, отвлекало от работы, от сочинения. Иногда он действительно превращался в своего рода «композитора-выступальщика». Будучи человеком чрезвычайно чистоплотным во всех отношениях, он и отказаться не мог, и выносил все это с тоской и терпеливо, рассчитывая, что таким образом расчищает себе путь к самому главному — сочинению музыки.

Много общавшийся с Шостаковичем в последние годы композитор Б. Тищенко, один из немногих, с которым Дмитрий Дмитриевич бывал откровенен, говорит об удивительном сочетании ранимости и жесткости в характере и композиторском творчестве: «Тонкая, ранимая, по-детски восприимчивая душа композитора на все реагировала остро: его передергивало от развязности, фальши, лжи, пошлости, лицемерия, лести. Он мог быть беспощаден, его юмор — уничтожающ. <...> Едко ироничен по поводу неряшливости, необязательности, бескультурья, бюрократизма, спеси» [146, с. 99]. Вне всякого сомнения, сатирические вокальные

циклы выросли именно из человеческих качеств Шостаковича, из кажущихся сегодня старомодными музыкального протеста против хамства в жизни, в искусстве, нетерпимости к пошлости и фальши.

Шостакович разделял участь «страдальцев» равно в своих произведениях (сюита на слова Блока, в сонетах Микеланджело) и в многочисленных письмах-просьбах депутата Верховного Совета РСФСР. Количество «просителей» в последние годы его жизни становилось немыслимо угнетающим. Публичным пророком он не мог быть по складу своего характера, но в сочинениях поднимался до высоких обличений и обобщений (стихотворения Цветаевой, цикл на слова Блока, сюита сонетов Микеланджело), в этом он также чувствовал свое предназначение. Композитор живо откликался на важные даты в жизни страны (мы неоднократно говорили об этом в данном исследовании), они давали ему новые темы в творчестве и помогали чувствовать себя частью общества.

Говорит в своих зрелых циклах Шостакович и о любви. И даже о любви вполне плотской, в поздних сочинениях появляется эротика. Но он никому не готов признаться в этом. В пояснениях Гликману по поводу стихотворных тем Четырнадцатой симфонии он сообщает: «Подборка стихов вызвана следующим обстоятельством — мне пришло в голову, что существуют вечные темы. Среди них — любовь и смерть. Вопросам любви я уделил внимание хотя бы в “Крейцеровой сонате” на слова Саши Черного. Вопросами смерти я не занимался <...> и мысль заняться смертью у меня окончательно созрела» [40, с. 251]. Является ли «Крейцера соната» освещением вопросов любви? Нет конечно! Это пародия на любовь, типичное шостаковичское перевертывание смыслов, искажение самой природы явления, доведение до абсурда. О любви настоящей, влекущей, всепоглощающей у него цикл на стихи Блока, но о нем он не упоминает. Он закрыт в своих чувствах даже для самых близких. Так, в далекой юности, в письмах к Соллертинскому, подробно сообщая о своих легких романтических приключениях, он ни разу не обмолвился о по-настоящему серьезном, о Т. Гливенко или Н. Варзар.

Мысли о смерти посещали Шостаковича неоднократно, он говорит об этом друзьям (И. Гликману, Б. Тищенко), проводит эту тему через ряд своих вокальных

сочинений последних лет, таковы Четырнадцатая и Пятнадцатая симфонии. Но смерть в поздних вокальных циклах — это не только его собственные болезни и физические страдания, но важная часть общего широкого круга проблем мироздания. Обращение к сонетам Микеланджело становится ярким подтверждением этой мысли: для скульптора и поэта Ренессанса смерть — освобождение от земных мучений, переход из одного состояния в другое. Хотя, в отличие от Микеланджело, Шостакович не был религиозен.

В поздних вокальных произведениях мастера поднимается тема творчества, места творца в иерархии общества, его волнуют вопросы взаимоотношений художника и власти. Все это сближает камерно-вокальную лирику Шостаковича с ключевыми идеями большой русской литературы и поэзии. Три последних вокальных цикла композитора — на слова Цветаевой, сонеты Микеланджело и стихотворения Лебядкина — исследуют человеческую природу во всех ее проявлениях, дают широкий охват красоты, мудрости, страстей, различных жизненных обобщений. Это работы глубокого мыслителя и исследователя, совершенно особая и новая сфера его творческой деятельности.

Для сохранения «личной неприкосновенности» в самом главном — в своих произведениях — Дмитрию Дмитриевичу больше не надо было сочинять оратории о сталинских лесопосадках, из последних сил работать над объемными кинопартитурами, шифровать в сочинениях различные послы. Он был волен выбирать, решать те творческие задачи, что ему близки, где он находил ответы на самые важные вопросы. Но даже поэзия очень высокого качества в его поздних вокальных работах (об этом мы неоднократно говорили) — это не текст, а подтекст, важные слова, за которые цеплялась его безукоризненная интуиция. Он выбирает из безбрежного океана литературы «слова-вешки, ориентирующие слушателя, привлекающие и организующие его внимание, но не претендующие на то, чтобы изъяснять словами несравнимый по масштабу и глубине смысл музыки» [220]. Цену словам он знал, его знаменитое выступление перед премьерой Четырнадцатой симфонии с цитированием Н. Островского — тому подтверждение. Отсюда, из знания цены слова в

окружающей его действительности, — «официоз» его статей и выступлений последних лет, показательное безразличие ко всей этой сфере.

Вне всякого сомнения, «скрытность» Шостаковича в жизни компенсировалась невероятной искренностью в его музыкальных созданиях. Но даже в вокальных произведениях зрелого периода, при кажущейся свободе выбора, он не доверяет смыслам литературы или поэзии, он сочиняет не на текст, а на «подтекст», ему нужна не поэзия, а «слова-вешки», он не стремится раскрыть литературный образ, но создает свой, авторский, используя слова в качестве строительного материала. И это его оригинальное свойство вытекает, в том числе, и из особенностей его человеческих качеств, и из привычки жить в Советской стране, в которой за каждым текстом всегда стоял подтекст.

Шостаковичу очень важен конкретный исполнитель, вокальная музыка не сочиняется вообще, но в расчете на определенное партнерство. Симфонические премьеры композитора готовятся Евгением Мравинским, Кириллом Кондрашиным, Рудольфом Баршаем; концерты с оркестром — Давидом Ойстрахом и Мстиславом Ростроповичем; камерную музыку исполняет квартет Бетховена; фортепианную — Татьяна Николаева и Мария Юдина. Шостакович (особенно в последние годы) «избалован» окружением выдающихся музыкантов, работа с ним — счастье и творческая радость для всех них. Сценическая, публичная жизнь его вокальных произведений, таким образом, становится непосредственным продолжением процесса создания камерного цикла. Поэтому так ценно общение композитора с Галиной Вишневской, Евгением Нестеренко, Ириной Богачевой. Они становятся близкими ему музыкантами, потому что только через них он может передать вложенное им самим в музыку. Вокруг композитора складывается достаточно широкий круг московских исполнителей мирового уровня, с восхищением принимающих его новые сочинения, любая премьера Дмитрия Дмитриевича — знаковое явление, событие в общественной жизни. «Звучание музыки Шостаковича всегда было не только праздником высокого искусства, но и моментом истины. Его умели слышать и уносили с собой из концертного зала. Она становилась элементом духовного опыта и

надежды на будущее» [6, с. 250]. Именно поэтому и для самих исполнителей Шостаковича сотрудничество с ним было значительно большим, чем обычная концертная деятельность. Они чувствовали, что вносят вклад в общее дело огромного духовного звучания.

Из многочисленных воспоминаний о совместной работе с мастером над новым произведением (Н. Дорлиак, Г. Вишневская, З. Долуханова, Е. Шендерович, С. Вакман, Е. Нестеренко) мы понимаем, насколько важен был для Шостаковича момент перехода, передачи вновь рожденного сочинения из рук создателя публике, насколько мучительным и волнующим, значимым для композитора являлся этот процесс. Но, со свойственной композитору деликатностью и скромностью, он никогда не «давил» на исполнителей, хотя и отстаивал свою авторскую точку зрения. Он настолько хорошо «слышал себя», что оставалось лишь следовать музыке.

«Вот это качество — критического слышания своей музыки — главное качество Шостаковича. При такой постановке, кстати, отпадает вопрос: рационален Шостакович или эмоционален. Сочетание контроля и эмоциональности очень важно. Во время работы у любого композитора приходится что-то ретушировать. Исполнительски у Шостаковича поправлять почти ничего нельзя. За всю мою долгую связь с Дмитрием Шостаковичем, начиная с 1937 года (я делал почти все его симфонии), кажется раза два-три я сделал ему пустяковые замечания, некоторые он принял, другие — нет. Это удивительное, до мельчайших деталей, умение слушать самого себя» [203]. В вокальных произведениях Шостаковича, особенно второй половины творческой жизни, ничего нельзя «поправлять». Их надо лишь пропустить через собственное творческое восприятие, но это и есть самое сложное в интерпретации: оказаться с гениальным композитором на одной ступени познания мира.

Вокальные циклы Дмитрия Шостаковича последних лет дают нам замечательную возможность настроить свой исторический слух, столь необходимый всем, кто занимается музыковедением. Вне контекста времени многое может оказаться непонятным. Нам сегодня одинаково необходимо соотносить творчество одного из лидеров XX века (а лидеры всегда становятся объектом пристального внимания) с историческим контекстом и посмотреть на него с независимых от времени

позиций. Главное — уйти от упрощений, от случайных, неточных, непроверенных суждений о сочинениях Шостаковича, чем, порою, мы грешим в современном музыкознании. Для этого необходимо эти сочинения играть, слушать, размышлять о них, возвращаться к ним снова и снова. Трудно найти в музыкальном искусстве более интересного собеседника, чем Дмитрий Шостакович, «застегнутого на все пуговицы» в жизни и так беззащитно раскрытого в своем искусстве — это его свойство становится залогом интересных дискуссий в настоящем и будущем.

Камерно-вокальная лирика Дмитрия Шостаковича позднего периода не имеет аналогов в истории музыкального искусства по широте и глубине поднятых художественных вопросов, раскрывает нам многие аспекты его личности, времени, в которое он жил. Возвращаясь к самому началу нашего исследования, мы подчеркнем, что вокальная музыка Шостаковича, как и его произведения в других жанрах, стала свидетельством очевидца, документом эпохи. Это удивительное сочетание выдающего художественного уровня с зорким взглядом на окружающую действительность и делает сочинения композитора столь важными для нас и притягательными в любые времена.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Вокальную музыку Дмитрий Дмитриевич Шостакович начал сочинять с первых своих серьезных шагов в искусстве. Последние камерно-вокальные опусы написаны незадолго перед смертью. Это единственный жанр в необъятном наследии композитора, которому он остался верен с первых и до последних мгновений своей творческой жизни. Все, что приключилось с Шостаковичем-человеком за 50 с лишним лет — нашло отражение в его циклах. По сути, вокальное творчество Шостаковича становится его интимным дневником — глубоко личным, скрытым от чужих глаз отражением событий, его окружающих, именно в вокальном жанре композитор терпеливо пишет свою биографию, отмечая в сочинениях наиболее значимые ее вехи. Выстроенные в единую линию, вокальные произведения Шостаковича раскрывают картину удивительно тесной связи всего этого богатого и многогранного мира с реальной жизнью автора. Таким образом, камерно-вокальное творчество Шостаковича представляет собой совершенно особый культурологический феномен, равному которому — по масштабу поставленных вопросов, неисчерпаемой глубине, живой образности, яркой эмоциональности, тонкости психологических нюансов, мастерскому использованию вокальных и фортепианных возможностей — не было в XX веке.

Взаимоотношения Шостаковича с литературой, с текстами своих вокальных сочинений необычайно интересны. Литературные источники его музыки не просто пестры и многочисленны, но поражают воображение своей абсолютной и бескомпромиссной «всеядностью». Создается стойкое ощущение, что слово для композитора являлось лишь частью общего строительного материала, раствором, соединяющим музыкальную кладку. Любой литературный текст для Шостаковича должен нести определенную, очень ясную мысль, быть годным для создания театральной сценки, отвечать темам, волнующим композитора в конкретный период его жизни, быть современным или казаться таковым, отвечать его эстетическим, этическим, гуманистическим идеалам и представлениям. Литература всегда была для Шостаковича высшим после музыки искусством и, в отличие от поэзии, именно в ней он,

наряду с музыкальным текстом, ищет главные смыслы своего художественного предназначения. Но именно потому, что она — вторая после музыки, она всегда — в подчинении, в редком случае — как, например, с пушкинскими стихотворениями — становится равноправным партнером. Композитор опирается не на текст, а на подтекст, не на стихотворение, а на конкретное слово. Если же подходящей поэзии на примете нет, то Шостакович сочиняет ее сам, в духе и по правилам той литературы, что ему нужна. Как будто неожиданно найденные тексты для романсов и песен немедленно становятся авторскими, сливаются с музыкой так органично, будто были рождены для нее. Шостакович видит в них свои смыслы, укрупняет поэзию, создает необходимый синтез с новыми содержательными акцентами.

Камерно-вокальные произведения Шостаковича, особенно второй половины жизни, становятся его настоящим музыкальным театром. Именно в этой, очень личной, глубоко психологичной, подчас интимной и исповедальной романсной сфере мы находим прямое обращение к оперному жанру — камерному, неброскому, лишённому внешней театральной атрибутики и мишуры, но от этого не менее определенно отвечающему формам театральной, сценической жизни персонажей и развития сюжета. Камерно-вокальное творчество Шостаковича, с его вызывающей театральностью, оркестровым масштабированием, истинным драматизмом, образностью и характерностью персонажей, становится если и не заменой традиционному оперному жанру (как мы знаем, после 1936 года оперы композитор не писал), то возможностью выхода творческой энергии, сублимации ее в вокально-инструментальной сфере.

Вокальная музыка сатирической направленности Шостаковича — современная творческая лаборатория, своего рода эксперимент по выявлению «новых выразительных возможностей человеческого голоса». В статье 1964 года для журнала «Советская музыка» («Три вопроса — один ответ» [187]), композитор затрагивает природу основных, по его мнению, творческих вызовов для композитора в оперном жанре: «Найти близкое себе в избранном литературном произведении», перерабатывать оперное либретто в зависимости от того, что именно ты хочешь создать,

переводить это все на музыку «не под копирку». И самое главное: «развивать оперную специфику изнутри, экспериментируя, собственно, в области вокального интонирования. Это всегда трудней, но зато это и есть подлинное оперное новаторство», в оперном пении «должно быть обновление вокального мелоса, выявление новых выразительных возможностей человеческого голоса» [187, с. 270]. Представляется, что в своей камерно-вокальной музыке Дмитрий Дмитриевич как раз и осуществил «подлинное оперное новаторство» по «обновлению вокального мелоса, выявлению новых выразительных возможностей человеческого голоса», что и привело всю эту сферу к особой театрализации, к выявлению глубинных законов бытования камерно-вокального театра Дмитрия Шостаковича.

Фортепианная партия в камерно-вокальной музыке Шостаковича вырывается из привычной роли аккомпанемента вокальной строчке. Эта линия намечается уже в первых вокальных опытах. Композитор сочиняет для себя, для собственного исполнения, поэтому насыщает и усложняет аккомпанемент, подает партию фортепиано эффектно и пианистически разнообразно. Шостакович являлся выдающимся пианистом, его исполнительские амбиции, проявившиеся в конце 1920-х — начале 1930-х годов (когда он достаточно часто выступал с исполнением не только своих собственных произведений, но и с краеугольным пианистическим репертуаром, например — Сонатой Листа си минор или Первым фортепианным концертом Чайковского) по сути, не были полностью удовлетворены — мешала напряженная композиторская работа. Но отвоеванное незаурядным пианистическим талантом и мастерством право исполнять свои собственные сочинения он уже не отдавал никому. Именно поэтому роль фортепианного аккомпанемента в камерно-вокальном наследии композитора трудно переоценить, порой, именно роялю поручены главные партии в развитии тематизма, образности, формообразования. Особо стоит отметить фортепиано в качестве своего рода комментатора всего происходящего, и в этом смысле перед нами предстает сам композитор, сидящий за роялем и убедительно озвучивающий свою человеческую и музыкантскую позицию по поводу всего происходящего вокруг.

В нашем исследовании мы стремились показать камерно-вокальное наследие

Дмитрия Шостаковича как необъятный, завораживающий художественный мир, полный, — благодаря специфике жанра, катаклизмам XX века, обстоятельствам личной жизни композитора, его взглядам на литературу и развитие музыкальных процессов, — самых разных интересных подробностей, открытий, тайн, завоеваний. Однако, приходится с сожалением констатировать, что в последние годы концерты камерно-вокальной музыки Шостаковича достаточно редки и все более и более уходят в категорию «музейных» событий, в разряд репертуарного антиквариата. Творческие затраты на усвоение вокальных циклов композитора, на адекватную высочайшему качеству произведения интерпретацию несопоставимы с «выгодами», которые может получить певец или пианист-аккомпаниатор.

Традиции камерного исполнительства в современной России до сих пор не сложились, процесс познания нового музыкального текста ускоряется, двигаясь в ногу со временем, глубокое, вдумчивое «копание» в нотном материале становится роскошью, доступной единицам. К тому же, сочинения Шостаковича сложны интонационно, требуют от исполнителя серьезных внутренних усилий, самоотдачи, жизненного опыта, определенного творческого склада и серьезного музыкантского потенциала. Философские вопросы поздней вокальной лирики композитора не всегда понятны, далеко не сразу влюбляют в себя, а сатирические концепции в его камерно-вокальных циклах и вовсе воспринимаются сегодня как некая советская архаика, находясь в одном ряду с анекдотами про Брежнева.

Камерно-вокальные сочинения Шостаковича достаточно трудны и для слушателей. Как мы уже неоднократно отмечали в нашей работе, его лирический герой очень сложен, путь к нему лежит через вслушивание и размышление — его сначала необходимо полюбить, а потом уже попытаться понять. Советские интеллигенты узнавали себя в музыке Шостаковича, она была для многих возможностью выхода за рамки окружающей действительности, прямо отражая эту самую действительность. Но где же теперь та самая советская интеллигенция: инженеры, врачи, вузовские преподаватели? Современный человек бесконечно далек от рефлексий главного летописца русского XX века. Композиторский язык Шостаковича, насыщенный интеллектуализмом, поисками, тайными знаками, трагедийный по своей

сути, требует от сидящих в зале нешуточного духовного напряжения, определенной подготовки, специального настроя, внутренней культуры.

Так есть ли смысл тратить серьезные усилия, время, оторванное от необходимой для выживания в музыкальном мире работы, если результат неочевиден, а слушательский и, соответственно, административный запрос не сформирован? Остается ждать юбилейной даты, фестиваля, посвященного композитору, научной конференции, словом, проекта, на который выделяют необходимые ресурсы, и за разработку которого возьмутся немногие из оставшихся энтузиастов.

А вместе с тем, мир камерно-вокальной лирики композитора совершенно необъятен — каждый может найти здесь себе творческую тему по душе. С музыкой Шостаковича невероятно интересно проводить время, он удивительный рассказчик, ему веришь, с ним соглашаешься. Его вокальное наследие поразительно разнообразно, очень искренне, всегда мастерски выполнено, идет от сердца к сердцу и заставляет мыслить, переживать, радоваться и развиваться музыкантски и личностно. Это искусство масштабное даже в миниатюрах, целостное, очень современное и вне времени одновременно, так как обращено к вечным темам и ценностям.

В начале 2000-х годов автору диссертационной работы посчастливилось в качестве пианиста записать на компакт-диски — впервые в мире — все камерно-вокальные произведения нашего выдающегося соотечественника, созданные для голоса и фортепиано. Партнерами выступили замечательные петербургские певцы — солисты Мариинского театра. Сотни репетиций, десятки студийных сессий, концерты, подготовка к ним и обсуждения с вокалистами сложностей освоения сочинений гениального композитора позволили накопить серьезный исполнительский опыт. Данное исследование — это некоторый теоретический результат той огромной практической музыкальной работы. Оно призвано помочь концертному исполнителю, взявшемуся за работу над камерно-вокальной музыкой Шостаковича, глубже познакомиться с нотными текстами. Автор диссертации убежден, что без понимания комплекса сложных вопросов, связанных с процессом создания камерно-вокальных циклов Шостаковича, без осознания того, как отражается в них

жизнь и судьба композитора, история страны с ее проблемами и героями, праздниками и печалью, удачами и провалами, эту музыку невозможно исполнить на должном, соответствующем масштабу ее создателя уровне.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Акопян, Л. О. Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества : монография / Л. О. Акопян. – СПб. : Дмитрий Буланин, 2004. – 473 с.
2. Аникст, А. А. История английской литературы : учебное пособие / А. А. Аникст. – М. : Учпедгиз, 1956. – 483 с.
3. Аникст, А. А. Четвертое призвание Микеланджело / А. А. Аникст // Поэзия Микеланджело. – М. : Искусство, 1992. – С.119-142.
4. Аникст, А. А. Шекспир. Проблемы стиля / А. А. Аникст // Театр. – 1984. – №7. – С. 109-124.
5. Аникст, А. А. Эволюция стиля поэзии Шекспира / А. А. Аникст // Шекспировские чтения : 1993. – М. : Наука, 1993. – С.94-102.
6. Арановский, М. Г. Музыкальные «антиутопии» Шостаковича / М. Г. Арановский // Русская музыка и XX век [ред.-сост. М. Арановский]. – М. : Гос. ин-т искусствоведения, 1997. – С. 213-251.
7. Арановский, М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства / М. Г. Арановский – М. : Композитор, 1998. – 344 с.
8. Арановский, М. Г. Проблема жанра в вокально-инструментальных симфониях Шостаковича / М. Г. Арановский М // Вопросы теории и эстетики музыки : сб. ст. – Вып. 12. – Л. : Музыка, 1973. – С. 61-96.
9. Арановский, М. Г. Пятнадцатая симфония Д. Шостаковича и вопросы музыкальной семантики / М. Г. Арановский М. // Вопросы теории и эстетики музыки : сб. ст. – Вып. 15. – Л. : Музыка, 1977. – С. 55-94.
10. Арановский, М. Г. Симфонические искания / М. Г. Арановский. – Л. : Сов. композитор, 1979. – 287 с.
11. Аркадьев, М. А. Временные структуры новоевропейской музыки. Опыт феноменологического исследования / М. А. Аркадьев. – М. : Библос, 1992. – 168 с.

12. Асафьев, Б. В. О творчестве Д. Шостаковича и его опере «Леди Макбет Мценского уезда» / Б. В. Асафьев // Дмитрий Шостакович: ст. и материалы [сост. и ред. Г. М. Шнеерсон]. – М. : Сов. композитор, 1976. – С. 150-159.
13. Атовмян, Л. Т. Из воспоминаний / Л. Т. Атовмян // Муз. акад. – 1997. – № 4. – С. 67-77.
14. Барсова, И. А. Между «социальным законом» и «музыкой больших страстей»: 1934-1937 годы в жизни Дмитрия Шостаковича / И. А. Барсова // Д. Д. Шостакович: сб. ст. к 90-летию со дня рождения [сост. Л. Ковнацкая]. – СПб. : Композитор, 1996. – С. 121-140.
15. Бахтин, М. М. Проблемы творчества Достоевского / М. М. Бахтин. – М. : Алконост, 1994. – 174 с.
16. Бекетова, Н. В. О гротескной специфике трагедий-сатир С. Прокофьева и Д. Шостаковича / Н. В. Бекетова // Советская музыка: проблемы симфонизма и музыкального театра : сб. статей. – М., 1988. – С. 101-118.
17. Бекетова, Н. В. Смеховой мир Шостаковича. К проблеме содержания гротескной концепции / Н. В. Бекетова // Вопросы музыкального содержания : сб. статей. – М., 1996. – С.126-146.
18. Белинский, В. Г. Собр. соч. : моногр. : в 3 т. Т. 1 / В. Г. Белинский [под общ. ред. Ф. М. Головенченко]. – М. : ОГИЗ, Гос. изд-во худ. лит., 1948. – 802 с.
19. Бершадская, Т. С. О монодийных принципах музыкального мышления Шостаковича / Т. С. Бершадская // Д. Д. Шостакович: сб. ст. к 90-летию со дня рождения [сост. Л. Ковнацкая]. – СПб. : Композитор, 1996. – С. 334-341.
20. Бескин, Э. Гамлет, списанный со счета / Э. Бескин // Лит. газета. – 1932. – № 27. – С. 4.
21. Бехер, И. Р. Философия сонета, или Маленькое наставление по сонету / И. Р. Бехер // Вопросы литературы. – 1965. – №10. – С. 190-280.
22. Блок, А. А. Собр. соч. в 2 т. Т. 1. / А. А. Блок [сост. Вл. Орлов]. – М. : Гос. изд-во худ. лит., 1955. – 1662 с.
23. Бобровский, В. П. Камерно-инструментальные ансамбли Д. Шостаковича : исследование / В. П. Бобровский. – М., 1961. – 258 с.

24. Бобровский, В. П. О самом важном / В. П. Бобровский // Муз. акад. – 1997. – №1. – С. 6-20.
25. Бобровский, В. П. Последние сочинения Шостаковича / В. П. Бобровский // Проблемы музыкальной науки : сб. статей. – Вып. 6. – М., 1985. – С. 55-71.
26. Бобровский, В. П. Претворение жанра пассакалии в сонатно-симфонических циклах Д. Шостаковича / В. П. Бобровский // Музыка и современность : сб. ст. [сост. Т. А. Лебедева]. – М. : Музгиз, 1962. – С. 149-182.
27. Брежнева, И. В. Камерно-вокальное творчество Д. Д. Шостаковича : автореф. дис. ...канд. искусствоведения : 17.00.02 / Брежнева Ирина Вячеславовна. – М., 1986. – 26 с.
28. Булгаков, М. А., Булгакова, Е. С. Дневник мастера и Маргариты / М. А. Булгаков, Е. С. Булгакова // Михаил и Елена Булгаковы [сост., пред., ком. В. И. Лосева]. – М. : ПРОЗАиК, 2012. – 688 с.
29. Вакман, С. Б. О премьере вокального цикла Д. Шостаковича «Шесть стихотворений Марины Цветаевой» / С. Б. Вакман // Софье Борисовне Вакман – с любовью. Статьи, воспоминания, документы [ред.-сост. Г. А. Серова, Д. Н. Часовитин]. – СПб. : Нестор-история, 2012. – С. 212-214.
30. Валькова, В. Б. «Рыдать над смешным»: традиции русского юродства в творчестве Шостаковича / В. Б. Валькова // Искусство XX века : Парадоксы смеховой культуры : сб. статей. – Н. Новгород, 2001. – С. 229-239.
31. Валькова, В. Б. Сюжет Голгофы в творчестве Шостаковича / В. Б. Валькова // Шостакович: между мгновением и вечностью : документы, материалы, статьи. – СПб. : Композитор, 2000. – С. 679-716.
32. Васильева, Е. Д. Вокальные сочинения Д. Шостаковича в контексте творческих исканий / Е. Д. Васильева // К 90-летию Д. Д. Шостаковича : материалы научно-теоретической конференции. – Минск : Бел. акад. музыки, 1997. – С. 70-77.
33. Васина-Гроссман, В. А. Русский классический романс XIX века / В. А. Васина-Гроссман. – М., 1956. – 350 с.

34. Васина-Гроссман, В. А. О некоторых проблемах камерно-вокальной музыки рубежа XIX-XX вв. / В. А. Васина-Гроссман // Музыка и современность : сб. статей. – Вып. 9. – М., 1974. – С. 131-161.
35. Васина-Гроссман, В. А. Мастера Советского романса / В. А. Васина-Гроссман. – М. : Музыка, 1966. – 316 с.
36. Васина-Гроссман, В. А. Музыка и поэтическое слово. 1. Ритмика. 2. Интонация. 3. Композиция / В. А. Васина-Гроссман. – М. : Музыка, 1972-1978. – 368 с.
37. Вознесенский, А. А. Мой Микеланджело / А. А. Вознесенский // Иностранная литература. – 1975. – № 3. – С. 203-214.
38. Волков, С. Testimony. The Memoirs of Dmitry Shostakovich / As related and edited by Solomon Volkov / Trans. By Antonina W. Bouis. – London, Hamish Hamilton, 1979. – 238 с.
39. Гаспаров, М. Л. Маршак и время / М. Л. Гаспаров // Лит. учеба. – 1994. – № 6. – С. 153-167.
40. Гликман, И. Д. Письма к другу. Дмитрий Шостакович – Исааку Гликману / И. Д. Гликман. – СПб. : Композитор, 1993. – 336 с.
41. Гоголь, Н. В. Несколько слов о Пушкине / Н. В. Гоголь // Пол. собр. соч. в 14 т. Т. 8. Статьи. – М.; Л. : Изд. АН СССР, 1952. – С. 50-55.
42. Городинский, В. М. Честь художнику / В. М. Городинский // Сов. культура. – 1956. – 25 сентября. – С. 3.
43. Данилевич, Л. В. Дмитрий Шостакович. Жизнь и творчество / Л. В. Данилевич. – М. : Сов. композитор, 1980. – 304 с.
44. Дворниченко, О. И. Дмитрий Шостакович. Путешествие / О. И. Дворниченко. – М. : Текст, 2006. – 575 с.
45. Д. Д. Шостакович: Pro et contra. Д. Д. Шостакович в оценках современников, композиторов, публицистов, исследователей, писателей [сост. Л. О. Акопян]. – СПб. : РХГА, 2016. – 812 с.
46. Д. Д. Шостакович: сб. ст. к 90-летию со дня рождения [сост. Л. Ковнацкая]. – СПб. : Композитор, 1996. – 400 с.

47. Дельсон, В. Ю. Фортепианное творчество Д. Д. Шостаковича / В. Ю. Дельсон. – М. : Сов. композитор, 1971. – 248 с.
48. Денисов, Э. В. Встречи с Шостаковичем / Э. В. Денисов // Муз. акад. – 1994. – № 3. – С. 90-92.
49. Дигонская, О. Г. Дмитрий Шостакович. Нотографический справочник. – Вып. 1 / О. Г. Дигонская. – СПб. : Композитор, 2016. – 360 с.
50. Дмитриев, А. Н. Сюита на стихи Микеланджело Буонарроти для баса и фортепиано Дмитрия Шостаковича / А. Н. Дмитриев // Исследования. Статьи. Наблюдения. – Л. : Сов. композитор, 1989. – С. 71-86.
51. Дмитрий Шостакович в письмах и документах [ред.-сост. И. Бобыкина]. – М. : Антиква, 2000. – 572 с.
52. Дмитрий Шостакович: Исследования и материалы. – Вып. 1 [ред.-сост. Л. Ковнацкая, М. Якубов]. – М. : DSCH, 2005. – 208 с.
53. Дмитрий Шостакович: Исследования и материалы. – Вып. 2 [ред.-сост. О. Дигонская, Л. Ковнацкая]. – М. : DSCH, 2007. – 288 с.
54. Дмитрий Шостакович: Исследования и материалы. – Вып. 3 [ред.-сост. О. Дигонская, Л. Ковнацкая]. – М. : DSCH, 2011. – 264 с.
55. Дмитрий Шостакович: Исследования и материалы. – Вып. 4 [ред.-сост. О. Дигонская, Л. Ковнацкая]. – М. : DSCH, 2012. – 272 с.
56. Шостакович, Д. Д. Последнее зарубежное интервью / Д. Д. Шостакович // Муз. жизнь. – 1976. – № 17. – С. 16.
57. Добрыкин, Э. Ю. Музыкальная сатира в вокальном творчестве Д. Шостаковича / Э. Ю. Добрыкин // Проблемы музыкальной науки. – М. : Сов. композитор, 1975. – С. 17-37.
58. Должанский, А. Н. Александрийский пентахорд в музыке Шостаковича / А. Н. Должанский // Избранные статьи. – Л. : Музыка, 1973. – С. 91-111.
59. Должанский, А. Н. 24 прелюдии и фуги Д. Шостаковича / А. Н. Должанский. – Л. : Сов. композитор, 1970. – 259 с.
60. Должанский, А. Н. Камерные инструментальные произведения Шостаковича / А. Н. Должанский. – М. : Музыка, 1965. – 56 с.

61. Долинская, Е. Б. Поздний период творчества Шостаковича / Е. Б. Долинская // Шостаковичу посвящается : сб. ст. к 90-летию со дня рождения композитора (1906-1996). – М., 1997. – С. 27-38.
62. Дорлиак, Н. Л. О работе над циклом «Из Еврейской народной поэзии» / Н. Л. Дорлиак // Шостакович: Между мгновением и вечностью (документы, материалы, статьи) [ред.-сост. Л. Г. Ковнацкая]. – СПб. : Композитор, 2000. – С. 446-448.
63. Долматовский, Е. А. Избранные произведения. В 2 т. Т. 1. Стихотворения / Е. А. Долматовский [пред. К. Ваншенкина]. – М. : Худ. лит., 1971. – 464 с.
64. Долматовский, Е. А. Переполненный музыкой / Е. А. Долматовский // Д. Шостакович : ст. и материалы [сост. и ред. Г. М. Шнеерсона]. – М. : Сов. композитор, 1976. – С. 73-78.
65. Друскин, М. С. О риторических приемах в музыке И. С. Баха / М. С. Друскин [ред. С. Ю. Вакуленко]. – СПб. : Северный олень, 1995. С. 3-11.
66. Друскин, М. С. О фортепианном творчестве Д. Шостаковича / М. С. Друскин. – Сов. музыка. – 1935. – № 11. – С. 55.
67. Дурандина, Е. Е. Камерно-вокальные жанры в отечественной музыке 60-80-х годов / Е. Е. Дурандина. – М. : Музыка, 2001. – 72 с.
68. Дурандина, Е. Е. Камерные вокальные жанры в русской музыке XIX-XX веков: историко-стилевые аспекты : автореф. дис. ...канд. искусствоведения : 17.00.02 / Дурандина Елена Евгеньевна. – М., 2002. – 52 с.
69. Д. Шостакович о времени и о себе: 1925–1975 / Д. Д. Шостакович [сост. М. Яковлев]. – М., 1980. – 375 с.
70. Душа и маска: Письма Д. Д. Шостаковича Л. Н. Лебединскому / Л. Н. Лебединский // Муз. жизнь. – 1993. – № 23. – С. 11-14.
71. Енукидзе, Н. И. Оперная пародия начала века и русский музыкальный театр 20-30-х годов / Н. И. Енукидзе // Шостаковичу посвящается: 1906-1996 : сб. ст. к 90-летию со дня рождения композитора [сост. Е. Долинская]. – М. : Композитор, 1997. – С.150-156.

72. Енукидзе, Н. И. Альтернативный музыкальный театр в России первой трети XX века и его влияние на новую оперную эстетику : автореф. дис. ...канд. искусствоведения : 17.00.02 / Енукидзе Натэла Исидоровна. – М., 1999. – 24 с.
73. Есипова, М. В. Сущностные черты японской традиционной музыки (к проблеме исторической эволюции основных принципов музыкальной организации) : автореф. дис. ...канд. филологии : 45.03.01 / Есипова Маргарита Владимировна. – Ташкент, 1988. – 28 с.
74. Житомирский, Д. В. Шостакович / Д. В. Житомирский // Музыкальная академия. – 1993. – №3. – С. 15-29.
75. Задерацкий, В. В. Шостакович и европейская художественная традиция / В. В. Задерацкий // Международный симпозиум, посв. Д. Шостаковичу (1985; Кельн). Научный доклад. – Регенсбург : Боссе, 1986. – XIV. – С. 233-262.
76. Золотов, А. А. Дирижирует Евгений Мравинский / А. А. Золотов. – Гостелерадио СССР, 1982.
77. Зубова, Л. В. Поэзия Марины Цветаевой : Лингвистический аспект / Л. В. Зубова. – Л. : Изд-во Лен. университета, 1989. – 264 с.
78. История русской советской музыки : В 4 т. Т. 2: 1935–1941. – М. : Музгиз, 1959. – 552 с.
79. Игорь Стравинский. Диалоги / И. Ф. Стравинский [пер. В. А. Линник, ред. и посл. М. С. Друскина]. – Л. : Музыка, 1971. – 414 с.
80. И. Стравинский — публицист и собеседник / И. Ф. Стравинский [сост. ред. и ком. В. Варунца]. – М. : Сов. композитор, 1988. – 504 с.
81. Кац, Б. А. Музыкальные ключи к русской поэзии : исследовательские очерки и комментарии / Б. А. Кац. – СПб. : Композитор, 1997. – 272 с.
82. Кац, Б. А. Стань музыкою слово! / Б. А. Кац. – Л. : Сов. композитор, 1983. – 152 с.

83. Климовицкий, А. И. Сюита на финские темы — неизвестное сочинение Шостаковича / А. И. Климовицкий // Шостакович: между мгновением и вечностью. Документы, материалы, статьи [ред.-сост. Л. Г. Ковнацкая]. — СПб. : Композитор, 2000. — С. 308-328.
84. Коваль, М. В. Творческий путь Шостаковича / М. В. Коваль // Д. Д. Шостакович: Pro et contra. Д. Д. Шостакович в оценках современников, композиторов, публицистов, исследователей, писателей [сост. Л. О. Акопян]. — СПб. : РХГА, 2016. — 197-244.
85. Ковнацкая, Л. Г. Неизвестные письма Шостаковича к Богданову-Березовскому / Л. Г. Ковнацкая // Дмитрий Шостакович: Исследования и материалы : вып. 1 [ред.-сост. О. Дигонская; Л. Ковнацкая]. — М. : DСH, 2011. — С. 46-123.
86. Ковнацкая, Л. Г. Шостакович и Бриттен: некоторые параллели / Л. Г. Ковнацкая // Д. Д. Шостакович : сб. статей к 90-летию со дня рождения [сост. Л. Ковнацкая]. — СПб. : Композитор, 1996. — С. 306-323.
87. Конен, В. Д. Театр и симфония / В. Д. Конен. — М., 1968. — 376 с.
88. Копылова, Г. Поэтические источники вокального цикла Д. Д. Шостаковича (Шесть романсов на слова японских поэтов) / Г. Копылова // Дмитрий Шостакович : Исследования и материалы : вып. 3 [ред.-сост. О. Дигонская; Л. Ковнацкая]. — М. : DСH, 2011. — С. 176-206.
89. Кремер, А. Г. Вокальные циклы Д. Шостаковича как семиосфера поэтического и музыкального текстов : дис. ...канд. искусствоведения : 17.00.02 / Кремер Анастасия Геннадьевна. — М., 2003. — 223 с.
90. Крылова, А. В. Камерно-вокальный цикл (вопросы театрализации и симфонизации) / А. В. Крылова // Труды ГМПИ им. Гнесиных. — Вып. 96. — М., 1988. — С. 67-83.
91. Курышева, Т. Н. Камерный вокальный цикл в современной русской музыке / Т. Н. Курышева // Вопросы музыкальной формы : сб. статей. — Вып. 1. — М., 1966. — С. 278-313.

92. Лазарева, Н. И. Художник и время. Вопросы семантики в музыкальной поэтике Д. Шостаковича : дис. ...канд. искусствоведения : 17.00.02 / Лазарева Наталья Ивановна. – Магнитогорск, 1999. – 185 с.
93. Лебединский, Л. Н. О некоторых музыкальных цитатах в произведениях Д. Шостаковича / Л. Н. Лебединский // Нов. мир. – 1990. – № 3. – С. 262-267.
94. Левая, Т. Н. Тайна великого искусства (О поздних камерно-вокальных циклах Д. Д. Шостаковича) / Т. Н. Левая / Музыка России. – Вып. 2. – М. : Сов. композитор, 1978. – С. 291-328.
95. Лермонтов, М. Ю. Сочинения в 2-х томах. Т. 1 / М. Ю. Лермонтов [сост. И. Чистова]. – М. : Правда, 1988. – 720 с.
96. Ливанова, Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 г. Кн.1 : От Античности к XVII веку / Т. Н. Ливанова. – М. : Музыка, 1986. – 462 с.
97. Лобанова, М. Н. Музыкальный стиль и жанр: история и современность / М. Н. Лобанова. – М. : Сов. композитор, 1986. – 176 с.
98. Мазель, Л. А. Этюды о Шостаковиче : ст. и заметки о творчестве / Л. А. Мазель. – М. : Сов. композитор, 1986. – 176 с.
99. Мазель, Л. А. Двенадцатитоновые ряды в музыке Д. Шостаковича / Л. А. Мазель. Этюды о Шостаковиче : ст. и заметки о творчестве. – М. : Сов. композитор, 1986. – С. 117-125.
100. Макаров, Е. П. Дневник. Воспоминания о моем учителе Д. Д. Шостаковиче / Е. П. Макаров. – М. : Композитор, 2001. – 60 с.
101. Маяковский, В. Сочинения в 2 т. Т.1 / В. В. Маяковский. – М. : Правда, 1977-1978. – 268 с.
102. Медушевский, В. В. Интонационная форма музыки : исследование / В. В. Медушевский. – М. : Композитор, 1993. – 262 с.
103. Мейер, К. Любите людей, делайте им добро... / К. Мейер // Дмитрий Шостакович: Исследования и материалы : вып. 2 [ред.-сост. О. Дигонская, Л. Ковнацкая]. – М. : DSCH, 2007. – С. 243-283.
104. Мейер, К. Шостакович. Жизнь. Творчество. Время / К. Мейер [пер. Е. Гуляевой]. – СПб. : Композитор, 1998. – 559 с.

105. Мусоргский, М. П. Письма и документы / М. П. Мусоргский [собр. А. Н. Римским-Корсаковым]. – М., Л. : Гос. муз. изд-во, 1932. – 489 с.
106. Неизвестный Денисов : Из записных книжек (1980/81–1986,1995) / Э. В. Денисов [публ., сост., вступ. ст. и коммент. В. Ценова]. – М. : Композитор, 1997. – 160 с.
107. Нестеренко, Е. Е. Счастье творческого общения / Е. Е. Нестеренко // Муз. кадры. – Л., 1976. – 30 сентября.
108. Нилова, В. И. Семь обработок финских народных песен / В. И. Нилова // Дмитрий Шостакович : Исследования и материалы : вып. 4 [ред.-сост. О. Дигонская, Л. Ковнацкая]. – М. : DSCH, 2012. – С. 195-208.
109. Орлов, Г. А. Древо музыки / Г. А. Орлов [ред. Л. Ковнацкая]. – СПб. : Сов. композитор, 1992. – 409 с.
110. Орлов, Г. А. О шекспировском у Шостаковича / Г. А. Орлов // Шекспир и музыка. – Л. : Музыка, 1964. – С. 276-302.
111. Орлов, Г. А. При дворе торжествующей лжи. Размышления над биографией Шостаковича / Г. А. Орлов // Шостаковичу посвящается. К 100-летию со дня рождения композитора [авт. проекта Е. Б. Долинская]. – М. : Композитор, 2007. – 8-28.
112. Орлов, Г. А. Симфонизм Шостаковича на переломе / Г. А. Орлов // Вопр. теории и эстетики музыки [отв. ред. Л. Н. Раабен]. – Л. : Музыка, 1971. – С. 3-32.
113. Орлов, Г. А. Симфонии Шостаковича / Г. А. Орлов. – Л. : ГМИ, 1961. – 324 с.
114. Осипова, П. Р. Творчество М. И. Цветаевой в контексте культурной мифологии Серебряного века / П. Р. Осипова. – Киров : Изд-во ВШУ, 2000. – 272 с.
115. Письма Дмитрия Дмитриевича Шостаковича Борису Тищенко с комментариями и воспоминаниями адресата / Б. И. Тищенко. – СПб. : Композитор, 2016. – 52 с.

116. Письмо Д. Шостаковича М. Сокольскому 17 июня 1955 г. / М. М. Сокольский // М. Сокольский, М. Мусоргский, Д. Шостакович. – М. : Сов. композитор, 1983. – 131 с.
117. Полякова, Г. А. Вокальный цикл Д. Шостаковича «Из еврейской народной поэзии» / Г. А. Полякова. – М., 1957. – 24 с.
118. Пропп, В. Я. Поэтика фольклора / В. Я. Пропп [сост., пред. и ком. А. Н. Мартиновой]. – М. : Лабиринт, 1998. – 352 с.
119. Пушкин, А. С. Сочинения / А. С. Пушкин [ред. и ком. М. А. Цявловского, С. М. Петрова, вст. ст. С. М. Петрова]. – М. : ГИХЛ, 1949. – 952 с.
120. Пушкин: Временник Пушкинской комиссии – М.; Л. : Изд-во АН СССР, 1937. – 580 с.
121. Раабен, Л. Н. Образный мир последних камерно-инструментальных сочинений Д. Шостаковича / Л. Н. Раабен // Вопросы теории и эстетики музыки : сб. статей. – Вып. 15 – Л., 1977. – С. 44-54.
122. Раппопорт, Л. Г. О вариантной множественности исполнительства / Л. Г. Раппопорт // Музыкальное исполнительство : сб. статей. – М., 1972. – Вып. 7. – С. 3-47.
123. Ручьевская, Е. А. Интонационный кризис и проблема переинтонирования / Е. А. Ручьевская // Сов. музыка. – 1975. – № 5. – С. 129-135.
124. Ручьевская, Е. А. О методах претворения и выразительном значении речевой интонации / Е. А. Ручьевская // Поэзия и музыка : сб. статей. – М., 1973. – С. 137-186.
125. Ручьевская, Е. А. Цикл как жанр и форма / Е. А. Ручьевская // Работы разных лет : сб. ст. В 2 т. Т. 1. Статьи. Заметки. Воспоминания [отв. ред. В. В. Горячих]. – СПб. : Композитор, 2011. – С. 456-486.
126. Ручьевская, Е. А. Классические черты творчества Шостаковича / Е. А. Ручьевская // Работы разных лет : сб. ст. В 2 т. Т. 1. Статьи. Заметки. Воспоминания [отв. ред. В. В. Горячих]. – СПб. : Композитор, 2011. – С. 102-117.
127. Ручьевская, Е. А. Слово и музыка / Е. А. Ручьевская. – Л. : Музгиз, 1960. – 56 с.

128. Сабинаина, М. Д. Было ли два Шостаковича? / М. Д. Сабинаина // Муз. академия. – 1997. – № 4. – С. 233-237.
129. Сабинаина, М. Д. Шостакович-симфонист. Драматургия, эстетика, стиль / М. Д. Сабинаина. – М. : Музыка, 1976. – 436 с.
130. Сабинаина, М. Д. Заметки об опере «Катерина Измайлова» / М. Д. Сабинаина // Д. Шостакович : сб. статей. – М., 1967. – С. 132-166.
131. Сабинаина, М. Д. Мейерхольд и музыка / М. Д. Сабинаина // Музыкальный современник : сб. статей : Вып. 4. – М., 1963. – С. 142-158.
132. Сабинаина, М. Д. Опере нужна камерная сцена / М. Д. Сабинаина // Сов. музыка. – 1966. – № 12. – С. 64-67.
133. Салманов, В. Н. О Шостаковиче // В. Н. Салманов : Материалы, исследования, воспоминания. – Л. : Сов. композитор, 1982. – С. 29-30.
134. Саша Черный. Стихотворения / С. Черный [вст. ст. К. И. Чуковского]. – М. : Сов. писатель, 1960. – 356 с.
135. Свиридов, Г. В. Музыка как судьба / Г. В. Свиридов [сост., авт. пред. и ком. А. С. Белоненко]. – М. : Молодая гвардия, 2020. – 576 с.
136. Совецание деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б). – М. : Правда, 1948. – 170 с.
137. Соллертинский, И. И. «Леди Макбет Мценского уезда» / И. И. Соллертинский // Дмитрий Шостакович : ст. и материалы [сост. и ред. Г. М. Шнеерсон]. – М., 1976. – С. 160-164.
138. Соколов, А. С. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества / А. С. Соколов. – М. : Музыка, 1992. – 230 с.
139. Сохор, А. Н. Большая правда о «маленьком» человеке (цикл «Из еврейской народной поэзии» и его место в творчестве Шостаковича) / А. Н. Сохор // Статьи о советской музыке. – Л. : Музыка, 1974. – С. 141-155.
140. Сохор, А. Н. В союзе с поэтическим словом / А. Н. Сохор. – Сов. музыка, 1973. – №8. – С. 2-10.

141. Степанова, И. В. Мусоргский и Достоевский / И. В. Степанова // М. П. Мусоргский и музыка XX века. – Москва, 1990. – С. 41–64.
142. Суслин, В. Е. Письмо Галине Уствольской / В. Е. Суслин // Д. Д. Шостакович: Pro et contra. Д. Д. Шостакович в оценках современников, композиторов, публицистов, исследователей, писателей [сост. Л. О. Акопян]. – СПб. : РХГА, 2016. – С. 517-523.
143. Тарускин, Р. Шостакович и мы / Р. Тарускин // Д. Д. Шостакович: Pro et contra. Д. Д. Шостакович в оценках современников, композиторов, публицистов, исследователей, писателей [сост. Л. О. Акопян]. – СПб. : РХГА, 2016. – С. 593-632.
144. Тифтикиди, Н. Ф. О преломлении в мелодике Шостаковича некоторых интонационных структур русской протяжной песни / Н. Ф. Тифтикиди // Теоретические проблемы музыки XX века : сб. статей : вып. 2. – М., 1978. – С. 5-19.
145. Тищенко, Б. И. Размышления о 142-м и 143-м опусах / Б. И. Тищенко // Сов. музыка. – 1974. – № 9. – С. 40-46.
146. Тищенко, Б. И. Этюд к портрету / Б. И. Тищенко // Шостакович Д. Ст. и материалы [сост. и ред. Г. М. Шнеерсона]. – М. : Сов. композитор, 1976. – С. 98-105.
147. Топорова, А. В. Ранняя итальянская лирика / А. В. Торопова. – М. : Наследие, 2001. – 200 с.
148. Уилсон, Э. Жизнь Шостаковича, рассказанная современниками / Э. Уилсон [пер. О. Манулкиной; ред. А. Митрофанова]. – СПб. : Композитор, 2006. – 536 с.
149. Федоров, Г. В. Вокруг и после «Носа» / Г. В. Федоров // Сов. музыка. – 1976. – № 9. – С. 41-44.
150. Федосова, Э. П. Диатонические лады в творчестве Шостаковича / Э. П. Федосова. – М., 1980. – 191 с.
151. Фрид, Э. Л. На экране «Катерина Измайлова» / Э. Л. Фрид // Сов. музыка. – 1967. – №12. – С. 70-74.

152. Хаздан, Е. Я. Цикл «Из еврейской народной поэзии» / Е. Я. Хаздан // Дмитрий Шостакович: Исследования и материалы : вып. 2 [Ред.-сост. О. Дигонская, Л. Ковнацкая]. – М. : DSCH, 2007. – С.193-208.
153. Хентова, С. М. Зощенко и Шостакович / С. М. Хентова // Муз. жизнь. – 1994. – № 9. – С. 26-27.
154. Хентова, С. М. Пушкин в музыке Шостаковича / С. М. Хентова. – Павловск, 1993. – 88 с.
155. Хентова, С. М. Удивительный Шостакович / С. М. Хентова. – СПб. : Вариант, 1993. – 270 с.
156. Хентова, С. М. Шостакович в Петрограде-Ленинграде / С. М. Хентова. – Л. : Лениздат, 1979. – 272 с.
157. Хентова, С. М. Шостакович. Жизнь и творчество. В 2 т. Т. 1 / С. М. Хентова. – Л. : Сов. композитор, 1985. – 544 с.
158. Хентова, С. М. Шостакович. Жизнь и творчество. В 2 т. Т. 2 / С. М. Хентова. – Л. : Сов. композитор, 1986. – 624 с.
159. Хентова, С. М. Шостакович на Украине / С. М. Хентова. – Киев. : Музична Україна, 1983. – 182 с.
160. Холопов, Ю. Н. Лады Шостаковича: структура и систематика / Ю. Н. Холопов // Шостаковичу посвящается: 1906-1996 : сб. ст. к 90-летию со дня рождения композитора [сост. Е. Долинская]. – М. : Композитор, 1997. – С. 62-77.
161. Холопов, Ю. Н. Новая гармония: Стравинский, Прокофьев, Шостакович / Ю. Н. Холопов // Русская музыка и XX век. Русское музыкальное искусство в истории культуры XX века. – М., 1997. – С. 433-460.
162. Хубов, Г. Н. 5-я симфония Д. Шостаковича / Г. Н. Хубов // Сов. музыка. – 1938. – № 3. – С. 17-18.
163. Хубов, Г. Н. Мусоргский / Г. Н. Хубов. – М., 1969. – 802 с.
164. Цветаева, А. И. Воспоминания / А. И. Цветаева. – М., 1971. – 767 с.
165. Цветаева, М. И. Избранное / М. И. Цветаева [пред., сост. и подг. Вл. Орлова]. – М. : Худ. лит., 1961. – 304 с.

166. Цукер, А. М. Традиции музыкального театра Мусоргского в симфоническом творчестве Шостаковича / А. М. Цукер // Музыкальный современник : сб. ст. : вып. 3. – М., 1979. – С. 39-74.
167. Цукер, А. М. Особенности музыкального гротеска / А. М. Цукер // Сов. музыка. – 1969. – №10. – С. 42-46.
168. Шекспир, В. Сонеты / В. Шекспир [Пер. М. И. Чайковского]. – М. : Олма Медиа Групп Просвещение, 2012. – 304 с.
169. Шекспир, В. Трагедия о Гамлете, принце Датском // Шекспир В. Пол. собр. соч. в 8 т. Т. 5 [Перевод М. Л. Лозинского]. – М.–Л. : Academia, 1936. – С. 1-175.
170. Шлифштейн, С. И. «Казнь Степана Разина» Шостаковича и традиции Мусоргского / С. И. Шлифштейн // Дмитрий Шостакович : сб. статей. – М., 1967. – С. 223-240.
171. Шнитке, А. Г. Круги влияния / А. Г. Шнитке // Дмитрий Шостакович: ст. и материалы [сост. и ред. Г. М. Шнеерсон]. – М., 1976. – С. 225-226.
172. Шостакович, Д. Д. Аспирантский отчет за 1929 г. / Д. Д. Шостакович // Сов. музыка. – 1986. – № 10. – С. 55.
173. Шостакович, Д. Д. Декларация обязанностей композитора / Д. Д. Шостакович // Рабочий и театр. – 1931. – № 31. – С.6.
174. Шостакович, Д. Д. Письма И. И. Соллертинскому / Д. Д. Шостакович [публ. и подг. Д. И. Соллертинского, пред. Л. Ковнацкой]. – СПб. : Композитор, 2006. – 276 с.
175. Шостакович, Д. Д. «Король Лир» в Большом драматическом театре им. М. Горького / Д. Д. Шостакович. – Л.; М. : Искусство, 1941. – С. 62.
176. Шостакович, Д. Д. Песни из драматических спектаклей для голоса и фортепиано / Д. Д. Шостакович [ред.-сост. Л. Солин]. – М. : Сов. композитор, 1977. – 36 с.
177. Шостакович, Д. Д. Соб. соч. в 42 т. Т. 3. Симфонии №№ 5, 6 / Д. Д. Шостакович [ред. А. А. Балтин]. – М. : Музыка, 1982–1987. – 487 с.

178. Шостакович, Д. Д. Соб. соч. в 42 т. Т. 27. Театральная музыка / Д. Д. Шостакович [ред. А. А. Балтин]. – М. : Музыка, 1982–1987. – 349 с.
179. Шостакович, Д. Д. Соб. соч. в 42 т. Т. 32. Романсы и песни для голоса с фортепиано / Д. Д. Шостакович [ред. А. А. Балтин]. – М. : Музыка, 1982–1987. – 216 с.
180. Шостакович, Д. Д. Соб. соч. в 42 т. Т. 33. Романсы и песни для голоса с фортепиано / Д. Д. Шостакович [ред. А. А. Балтин]. – М. : Музыка, 1982–1987. – 213 с.
181. Шостакович, Д. Д. Соб. соч. в 42 т. Т. 41. Музыка к кинофильмам / Д. Д. Шостакович [ред. А. А. Балтин]. – М. : Музыка, 1982–1987. – 438 с.
182. Шостакович, Д. Д. Соб. соч. в 42 т. Т. 42. Музыка к кинофильмам / Д. Д. Шостакович [ред. А. А. Балтин]. – М. : Музыка, 1982–1987. – 486 с.
183. Шостакович, Д. Д. Ст. и материалы / Сост. Г. Орджоникидзе. – М., 1967. – 536 с.
184. Шостакович, Д. Д. Ст. и материалы / Д. Д. Шостакович. Сост. и ред. Г. М. Шнеерсона. – М. : Сов. композитор, 1976. – 336 с.
185. Шостакович, Д. Д. Думы о пройденном пути / Д. Д. Шостакович // Сов. музыка. – 1956. – № 9. – С. 9-15.
186. Шостакович: между мгновением и вечностью. Документы, материалы, статьи / Ред.-сост. Л. Г. Ковнацкая. – СПб. : Композитор, 2000. – 920 с.
187. Шостакович о времени и о себе. 1926–1975 / Д. Д. Шостакович; сост. М. Яковлев. – М. : Сов. композитор, 1980. – С. 376.
188. Шостаковичу посвящается... К 100-летию со дня рождения композитора / Ред.-сост. Е. Долинская. – М. : Композитор, 2006. – 486 с.
189. Эренбург, И. К. Люди, годы, жизнь. В 3 т. Т. 2. Кн. 4, 5 / И. К. Эренбург [ред. Е. В. Толкачева]. – М. : АСТ, 2018. – 592 с.
190. Юзефович, В. А. Последние сочинения Шостаковича / В. А. Юзефович // Муз. жизнь. – 1975. – №21. – С. 13-15.
191. Яковенко, С. Б. Театр одного певца: о камерно-вокальном исполнительстве / С. Б. Яковенко. – М. : Знание, 1982. – 56 с.

192. Якубов, М. А. Очищающий смех / М. А. Якубов // Наше наследие. – 1993. – № 28. – С. 97-100.
193. Якубов, М. А. «Раек» Мусоргского и «Антиформалистический раек» Шостаковича / М. А. Якубов // Муз. акад. – 1997. – № 4. – С. 149-154.
194. Японская лирика / Пер. А. Брандта. – СПб. : Тип. Ю. Н. Эрлих, 1912. – 98 с.
195. Ярешко, М. С. Проблемы интерпретации камерно-вокального творчества Д. Д. Шостаковича : дис. ...канд. искусствоведения : 17.00.02 / Ярешко Ми-
лаида Семеновна. – М., 2000. – 202 с.

Электронные ресурсы

196. Вайнберг, М. С. Из интервью, взятого О. Дворниченко [Электронный ресурс] / М. С. Вайнберг // DSCH: Жизнь и творчество Дмитрия Шостаковича. – Режим доступа: <http://live.shostakovich.ru/chronicle/year-1964> (дата обращения: 05.05.2020).
197. Волков, С. Из интервью радиостанции «Свобода» 29 января 2018 г. [Электронный ресурс] / С. М. Волков // Радиостанция «Свобода». – Режим доступа: <https://www.svoboda.org/a/29004899.html> (дата обращения: 18.03.2020).
198. Государственный академический театр им. Евгения Вахтангова : У. Шекспир. «Гамлет» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.vakhtangov.ru/shows/gamlet32> (дата обращения: 23.04.2020).
199. Долгополов, М. И. Счастье творить для народа / М. И. Долгополов // DSCH: Жизнь и творчество Дмитрия Шостаковича [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://live.shostakovich.ru/composition/298/> (дата обращения: 15.03.2020).

200. Из докладной записки Секретарю ЦК КПСС тов. Пospelову П. Н. 8 мая 1953 г. // DSCH: Жизнь и творчество Дмитрия Шостаковича [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://live.shostakovich.ru/chronicle/year-1953/> (дата обращения: 02.06.2020).
201. Ковнацкая, Л. Г. «Финская сюита» Шостаковича [Электронный ресурс] / Л. Г. Ковнацкая // Opera musicologica. – 2017. – № 4 [34]. – Режим доступа: http://old.conservatory.ru/files/OM_34_Kovnatskaya.pdf (дата обращения: 15.11.2019).
202. Лермонтов, М. Ю. Сочинения : Стихотворения, 1828–1831 / М. Ю. Лермонтов [Электронный ресурс]. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1954–1957. – Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/lermont/texts/lerm06/vol01/le1-108-.htm> (дата обращения: 18.05.2020).
203. Мравинский, Е. А. Из интервью, взятого О. Дворниченко / Е. А. Мравинский // DSCH: Жизнь и творчество Дмитрия Шостаковича [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://live.shostakovich.ru/chronicle/year-1963/> (дата обращения: 20.03.2020).
204. Паустовский, К. Г. Воспоминания о Бабеле / К. Г. Паустовский // Исаак Эммануилович Бабель (1894–1940) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.isaakbabel.ru/content/view/165/240/> (дата обращения: 13.04. 2020).
205. Тищенко, Б. И. О последних сочинения Д. Шостаковича / Б. И. Тищенко // DSCH: Жизнь и творчество Дмитрия Шостаковича [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://live.shostakovich.ru/composition/332/> (дата обращения: 15.03.2020)
206. Хентова, С. М. Музыканты о своем искусстве / С. М. Хентова // DSCH: Жизнь и творчество Дмитрия Шостаковича [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://live.shostakovich.ru/composition/310/> (дата обращения: 20.03.2020).

207. Хренников, Т. Н. Из выступления на заседании секции музыки Сталинского комитета / Т. Н. Хренников // DSCH: Жизнь и творчество Дмитрия Шостаковича [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://live.shostakovich.ru/chronicle/year-1954> (дата обращения: 02.06.2020).
208. Цукер, А. М. Шостакович и Мусоргский: музыковедческие саморефлексии А. М. Цукер // Южно-Российский музыкальный альманах [Электронный ресурс]. – 2006. – № 3. – С. 33-40. – Режим доступа: <https://musalm.ru/assets/almanac/2006/2/zucker.pdf> (дата обращения: 29.05.2020).
209. Шостакович, Г. Д. Из интервью, взятого О. Дворниченко / Г. Д. Шостакович // DSCH: Жизнь и творчество Дмитрия Шостаковича [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://live.shostakovich.ru/chronicle/year-1951> (дата обращения: 29.05.2020).
210. Шостакович, Д. Д. Из письма Е. Мравинскому / Д. Д. Шостакович // DSCH: Жизнь и творчество Дмитрия Шостаковича [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://live.shostakovich.ru/chronicle/year-1953/> (дата обращения: 02.06.2020).
211. Шостакович, Д. Д. Из письма М. Шагинян / Д. Д. Шостакович // DSCH: Жизнь и творчество Дмитрия Шостаковича [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://live.shostakovich.ru/chronicle/year-1967/> (дата обращения: 27.03.2020).
212. Шостакович, Д. Д. Интервью бюллетеню ВААП / Д. Д. Шостакович // DSCH: Жизнь и творчество Дмитрия Шостаковича [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://live.shostakovich.ru/chronicle/year-1975/> (дата обращения: 14.05.2020).
213. Шостакович, Д. Д. Из интервью, взятого О. Дворниченко / Д. Д. Шостакович // DSCH: Жизнь и творчество Дмитрия Шостаковича [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://live.shostakovich.ru/composition/336/> (дата обращения: 15.03.2020).

214. Шостакович, Д. Д. Из письма Б. Хайкину / Д. Д. Шостакович / DСН: Жизнь и творчество Дмитрия Шостаковича [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://live.shostakovich.ru/chronicle/year-1952> (дата обращения: 07.05.2020).
215. Шостакович, Д. Д. Надпись на партитуре Пятого квартета / Д. Д. Шостакович // DСН: Жизнь и творчество Дмитрия Шостаковича [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://live.shostakovich.ru/chronicle/year-1953/> (дата обращения: 02.06.2020).
216. Шостакович, Д. Д. Письмо Э. Денисову / Д. Д. Шостакович // DСН: Жизнь и творчество Дмитрия Шостаковича [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://live.shostakovich.ru/chronicle/year-1950/> (дата обращения: 20.03.2020).
217. Шостакович, И. А. Из интервью, взятого О. Дворниченко / И. А. Шостакович // DСН: Жизнь и творчество Дмитрия Шостаковича [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://live.shostakovich.ru/chronicle/year-1974> (дата обращения: 01.06.2020).
218. Шостакович, М. Д. Из интервью, взятого О. Дворниченко / М. Д. Шостакович // DСН: Жизнь и творчество Дмитрия Шостаковича [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://live.shostakovich.ru/chronicle/year-1948/> (дата обращения: 02.06.2020).
219. Щедрин, Р. К. Из интервью, взятого О. Дворниченко / Р. К. Щедрин // DСН: Жизнь и творчество Дмитрия Шостаковича [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://live.shostakovich.ru/composition/336/> (дата обращения: 15.03.2020).
220. Юрьев Д. В. Музыка вместо сумбура / Д. В. Юрьев // Искусство кино [Электронный ресурс]. – 2006. – № 5. – Режим доступа: <http://old.kinoart.ru/archive/2007/05/n5-article10> (дата обращения: 20.05.2020).

ПРИЛОЖЕНИЕ НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

ГЛАВА 2. В НАЧАЛЕ ПУТИ

Пример 2–1

Стрекоза и Муравей

«До то-го ль, го-луб-чик, бы-ло? В мяг-ких му-ра-вах у нас пе-сни, рез-вость»

66

Пример 2–2

Стрекоза и Муравей

«Не о-ставь ме-ня, кум ми-лой!»

45

Пример 2–3

Осел и Соловей

Allegro

«Из-ряд-но, — го-во-рит, — ска-зать не-лож-но,»

51

Пример 2–4

Andantino

Осел и Соловей

Музыкальный фрагмент Пример 2–4. Темп: Andantino. Стиль: Осел и Соловей. Музыкальная запись включает вокальную партию (слова: Тут Со - ло - вей яв - лять ис - кус - ство) и фортепианную партию. Временные метки: 20, 22. Динамики: *espr.*, *non staccato*, *dolce*.

Пример 2–5

ff molto meno mosso

Осел и Соловей

Музыкальный фрагмент Пример 2–5. Темп: molto meno mosso. Стиль: Осел и Соловей. Музыкальная запись включает вокальную партию (слова: ба - ви бог и нас от э - та - ких су - дей.) и фортепианную партию. Временные метки: 69, 71, 74, 77. Динамики: *ff*, *rit.*, *accel.*, *Allegro*, *marcatissimo m. g.*, *gliss.*, *p*, *ff*.

Пример 2–6

Meno mosso

Песенка Офелии

бы - ло б так, сра - зи нас враг, не ляг ты ко

a tempo

мне в кро - вать».

Presto

Пример 2–7

Баллада Корделии

За тем - ным мо - рем

на ска - ле сто - ит вы - со - кий дом. Гне.

Пример 2–8

Allegro

Песни Шута

mf
Тот, кто ре-шил - ся

f *dim.* *p*

Пример 2–9

Любовь

cresc.
ру - ку неж - ну - ю, го - ря - чу - ю от стра - сти и люб.

cresc.

Пример 2–10

ff a tempo

Перед самоубийством

ff
Сны мрач - ны - е ви - та - ют над мо - ей гла.

cresc. *ff*

Пример 2–11

Allegretto

Нескромный взгляд

p
У и - вы зе - ле - ной и тон - кой об - на.

p *espr.*

Пример 2–12

В первый и в последний раз

Мно - го е - ще бу - дет у те -

бя цве - тов, бла - го - у - хан - ных и

див - ных, но мо - е вре - мя

p *pp* *dim.* *mf*

Пример 2–13

Возрождение

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

p *p espr.*

Пример 2-14

Возрождение

Так ис - че - за - ют за - блуж - де - нья с из-

Пример 2-15

Юношу, горько рыдая...

Ю - но - шу, горь - ко ры - да - я, рев -
ни - ва - я де - ва бра - ни - ла; к ней на пле-

Пример 2-16

rit. Юношу, горько рыдая...

rit.

Пример 2–17

Предчувствие

Музыкальный пример 2–17, «Предчувствие». Музыкальная запись для голоса и фортепиано. Темп и метр не указаны. Ключевая подпись: один flat. Вокальная линия: «...сти мо - ей? Бур - ной жиз - нью». Фортепиано: «cresc.», «p».

Пример 2–18

Стансы

Музыкальный пример 2–18, «Стансы». Музыкальная запись для голоса и фортепиано. Темп: *Meno mosso*. Метр: 4/4. Ключевая подпись: два sharps. Вокальная линия: «пусть у гро - бо - во - го вхо - да мла - да - я бу - дет жизнь иг.». Фортепиано: «77».

Пример 2–19

Стансы

Музыкальный пример 2–19, «Стансы». Музыкальная запись для голоса и фортепиано. Темп: *Moderato* (♩=92). Метр: 4/4. Ключевая подпись: два sharps. Вокальная линия: «как пе - ре - жил он век от - цов. Мла - ден - ца ль ми - ло - го лас - ка - ю, у -». Фортепиано: «pp», «36».

ГЛАВА 3. ВОЕННЫЙ И ПОСЛЕВОЕННЫЙ ПЕРИОДЫ

Пример 3–1

В полях под снегом и дождем...

Moderato $\text{♩} = 76$

p

Пример 3-3

Макферсон перед казнью

Allegretto ♩=112

f

Так ве-се-ло, от-ча-ян-но шел

tr

к ви-се-ли-це он. В по-след-ний час в по-след-ний пляс пу-стил-ся Мак-фер-сон.

f

13 8

Пример 3-4

Дженни

p

Про-би-

11 8

-ра-ясь до ка-лит-ки по-лем, вдоль ме-жи, Джен-ни вы-мок-ла до

17 8

Пример 3–5

Королевский поход

ff

По скло - ну вверх ко - роль по - вел пол - ки сво - их стрел -

mf

11

15

ff

20

f

По

24

Пример 3–6

Пентозалис

$\text{♩} = 96$

p

legato

p

Про -

кля - тье! Веч - но дол - жен ждать те - бя я пе - ред все - ми, а

Пример 3–7

Золонго

$\text{♩} = 58$

p

pp

О мир чу - дес - ный, о мир мой пе - чаль - ный,
Тес - но рыб - ке на дне большой лод - ки,

где так ред - ки ра - дость и свет! Слы - шись ли нын - че ты мой
бьет - ся бед - няж - ка в се - ти ры - ба - ка! Все, что мне шлет судь - ба, сно -

Пример 3–8

Песня о фонарике

вра - жес - ки - с шли, и то - гда кар - ман - ны -

е фо - на - ри - ки на ноч - ном де - жур - стве

мы за - жгли. Бес - смен - ный

Пример 3–9

Тоска по Родине

Тенор соло *espressivo* *p*

1. Слышен го - лос От - чиз - ны ро - ди - мой от сво - бод - ных про - сто - ров в да -

Баритон соло *p*

...от сво - бод - ных про - сто - ров в да -

p

Пример 3–10

Песня Зои

Moderato con moto

C. A. T. B.

p

1. Род - на - я зем - ля ро - ди.
2. Стра - на э - ту песнь с ма - те.

Торжественно

p

Ро - ди - на слы - шит, Ро - ди - на зна - ет, где в об - ла - ках е - е сын про - ле -

Пример 3–11

День встреч

cresc. *f* *rit.*

ве - рят, что солн - це взо - й - дет. Так вот ты ка - ка - я, род - на - я, род -

cresc. *mf*

13

a tempo

на - я!..

17

Пример 3–12

День признаний

84

dim.

p *cresc.*

Мы шли все бы - стре - е, бы - стре - е, и вдруг рас - сту - пи - лись де.

91

p *cresc.*

Пример 3–13

День обид

37

ff espr.

вас так за - де - ла?

mf

Мне

dim.

39

Пример 3–14

День радости

Музыкальный пример 3–14, «День радости». Песня в тональности трезвучия (F#, C#, G#) и 4/4 такта. Вокальная линия (басовый регистр) и фортепиано. Темп умеренный. Динамика варьируется от *cresc.* до *ff*. В начале песни (м. 29) звучит аккорд трезвучия. В конце песни (м. 31) звучит аккорд трезвучия.

Всё то - бой лю - бу - ют - ся. Но не сер -

- дись, мо - я лю - бовь, ко - ль

29

31

Пример 3–15

День воспоминаний

Музыкальный пример 3–15, «День воспоминаний». Песня в тональности трезвучия (F#, C#, G#) и 4/4 такта. Темп умеренный. Динамика варьируется от *p* до *f*. В начале песни (м. 5) звучит аккорд трезвучия. В конце песни (м. 10) звучит аккорд трезвучия.

5

Пример 3-16

tranquillo

Баллада

Над мо - рем кра - са - ви - ца - де - ва си -

дит и, к дру - гу лас - ка - я - ся, так го - во -

Пример 3-17

Moderato con moto

Утро на Кавказе

та - ет —

Све -

Пример 3–18

Отрывок

...сы. Над ко-лы-бе-ли-ю пу-стой ев-рей-ка пла-чет мо-ло-да-я. Си.

poco cresc. *poco mf* *p cresc.* *mf espr.* *p*

16 20

Пример 3–19

Что в имени тебе моем?

Allegro $\text{♩} = 108$

p

Пример 3–20

Во глубине сибирских руд...

О-ко-вы тяж-ки-е па-дут, тем-ни-цы

рух-нут — и сво-бо-да вас при-мет ра-дост-но у

Пример 3–21

Прощание

Allegretto $\text{♩} = 126$

В по-след-ний раз твой об-раз ми-лый дер-

-за-ю мыс-лен-но ла-с-кать, бу-д-ить меч-ту серд-еч-ной

ГЛАВА 4. ПОСЛЕДНИЕ ДЕСЯТИЛЕТИЯ

Пример 4–1

Собственноручное показание

В. Л. С. - БО - Е ЖЕ - ВА - ЛО Э - ТО - ГО ХА - МА.

53

57

Пример 4–2

Largo $\text{♩} = 138$

Благоразумие

[illegible]

Пример 4-3

Иринка и пастух

И Иринке вдруг о-чень

mf

tr

13

Пример 4-4

Чрезмерный восторг

хлеба нового урожая.

ff

p.

27

33

Пример 4-5

Предисловие к полному собранию моих сочинений

p.

14

Пример 4–6

Предисловие к полному собранию моих сочинений

Allegretto

p
Ма - ра - ю я е -

ff
- ди - ным ду - хом лист;

p

5

Пример 4–7

Предисловие к полному собранию моих сочинений

p ma maestoso

p
Дмит - рий Шос - та - ко - вич.

83

Пример 4–8

Любовь капитана Лебядкина

a tempo

153

rit. *a tempo*

158

162

Пример 4–9

Светлая личность

Allegretto $\text{♩} = 144$

Пример 4–10

Таракан

ff *mf* *p*

21

24

Пожа-луй-ста, сна-ча-ла!

(обращаясь к пианисту)

Пример 4-11

Песня Офелии

Раз - лу - ча - ясь с де - вой ми - лой, друг, ты

клял - ся мне лю - бить!.. У - ез - жа - я в край по - сты - лый,

Пример 4-12

Гамаюн, птица вещая

Ве - ща - ст

и - го злых та - тар,

Пример 4-13

Мы были вместе...

Ты в э - ти дни бы - ла мо - я,

Пример 4–14

Город спит

16 **Largo** ♩=50

Сопрано

Виолончель *mp espr.*

Ф-п. *p legato*

Пример 4–15

Буря

23 *ff*

у - жас - на

ночь!

14

15

Пример 4-16

Тайные знаки

33

яр - ких не - бес. У - бе - га - ю в про - шед - ши - е

46

pp

ми - ги, за - кры - ва - ю от стра - ха гла - за, на ли - стах хо - ло -

50

Пример 4-17

Музыка

48

126

8...

130

8...

Пример 4-18

Весна, весна...

ей ду - ше, в мо - ей кро-

legato

15 8

Пример 4-19

Весна, весна...

Andante

p legato

15 8

Пример 4-20

Мои стихи

Largo ♩=92

p

Мои -

p espr. legato

6 6

стихам, на - пи - сан - ным так ра - но, что и не

p legato

6 6

зна - ла я, что я — по - эт,

p legato

10 8

Пример 4–21

Анне Ахматовой

Largo ♩=112 *p espr. maestoso*

О му - за
пла - ча, пре - кра - сней - ша - я из муз! О ты, шаль - но - е ис-

Пример 4–22

Поэт и царь

ff

— Кто не - пре - клон - ный мра - мор - ный сей?
Столь ве - ли - ча - вый в зо - ло - те барм.

Пример 4-23

Поэт и царь

Пер - вый.

ffff

ff

39

42

attacca

Пример 4-24

Нет, бил барабан...

и сле - ва — ру - чи - щи по швам — жан_дарм_ски_е гру - ди и ро_жи.

ff

12

14

Пример 4-25

Диалог Гамлета с совестью

pp espr.

на, где ил. — Но я е - с — лю - бил...

pp legato

27

29

8.

Пример 4-26

Откуда такая нежность

ди пев - ца.

32

34

Пример 4-27

Истина

Adagio $\text{♩} = 84$

ff

f

Есть ис-ти-ны в ре-че-нях ста-ри-ны, и вот одна: кто мо-жет,

f

7

Пример 4-28

Творчество

Moderato $\text{♩} = 92$

ff

f

Есть ис-ти-ны в ре-че-нях ста-ри-ны, и вот одна: кто мо-жет,

f

espr.

4

Пример 4–29

Любовь

Moderato ♩=80

p dolce

Дерз - ну ль, со - кро - ви - ще мо - е, су - щест - во - вать без вас,

p

се - бе на му - ку, раз - глу - хи вы к моль - бам смяг -

- чить раз - лу - ку? У - ны - лым серд - цем боль - ше

Пример 4-30

Ночь

Музыкальный пример 4-30, «Ночь». Музыкальное произведение в 4/4 такте, тональность ми-бемоль мажор. В начале произведения в басовом регистре звучит ритмическая фигура, обозначенная как «-рит.». Основную мелодию исполняет правая рука фортепиано (ppp), а левая рука играет аккомпанемент. В середине произведения в басовом регистре появляется мелодия, обозначенная как pp, с текстом: «Мне слад-ко спать, а пу-ще кам-нем быть, ко-». В конце произведения в басовом регистре звучит мелодия, обозначенная как pp, с текстом: «Мне слад-ко спать, а пу-ще кам-нем быть, ко-».

Пример 4-31

Бессмертие

Музыкальный пример 4-31, «Бессмертие». Музыкальное произведение в 4/4 такте, тональность ми-бемоль мажор. В начале произведения в басовом регистре звучит мелодия, обозначенная как p. Основную мелодию исполняет правая рука, а левая рука играет аккомпанемент. В конце произведения в басовом регистре звучит мелодия, обозначенная как p.