



Ольга Владимировна Шмакова

**О «СВОЕМ» И «ЧУЖОМ» В ФИНАЛЕ
ПЯТНАДЦАТОЙ СИМФОНИИ Д. ШОСТАКОВИЧА**

Симфонические циклы создавались Д. Шостаковичем на протяжении полувека – с середины 1920-х до начала 1970-х годов. За это время полностью сложился его симфонический стиль и определился присущий ему драматургический тип цикла. О симфониях Шостаковича написано так много, что повторять общеизвестное здесь не представляется нужным. Сосредоточим свое внимание только на содержательном и функциональном своеобразии финалов. В этом отношении симфонии Шостаковича особо характерны с точки зрения трактовки финала как продолжающего действия¹. События разворачиваются в них с жесткой систематичностью, воплощая принципы причинно-следственной логики, характерной для «симфонического сюжета»².

Финал в симфониях Шостаковича в большей мере продолжает развивать «сюжет» предыдущих частей, причем, независимо от того, каков он по своему образному строю. Как пишет Б. Асафьев, «в

¹ О типах финала см. подробнее в монографии: *Шмакова О.В.* Финал в симфонических циклах Бартока, Онеггера и Хиндемита (1930–1950 годы). Волгоград, 2010.

² Под «симфоническим сюжетом», по определению М. Арановского, понимается соотношение «музыкальных форм и аффектов, аффектов и темпов, темпов и тематизма, тематизма и его развития» [4, 312].

Классики XX века

финалах симфоний Шостаковича чувствуется, во-первых, постоянно изыскующий ум выдающегося мастера: как сосредоточить в конце, в заключительном этапе симфонии, органический итог сказанного, и, во-вторых, как завершить и сомкнуть разбег мыслей и остановить движение в его нарастающей стремительности <...> Перед Шостаковичем всегда наша напряженнейшая действительность, как гигантский очаг» [5, 697]. Несмотря на типизированность функции финала быть кульминацией цикла (это тип «симфонии финала» по терминологии П. Беккера), каждый случай индивидуален и требует отдельного рассмотрения. В фокусе нашего внимания – финал последней симфонии Шостаковича.

Как и последние крупные концепции в творчестве В.А. Моцарта («Реквием»), Ф. Шуберта («Лебединая песня»), М.П. Мусоргского («Без солнца»), П.И. Чайковского («Патетическая» симфония»), Г. Малера («Песнь о Земле»), Пятнадцатая симфония Шостаковича, написанная в 1971 году, – произведение-прощание. Ретроспективный характер, особое качество стилевого синтеза «своего» и «чужого», узнаваемость авторских интонационных оборотов и сюжетных ситуаций предопределяет своеобразие музыкально-философской концепции. Среди «своих» цитат следует назвать «ссылки» на такие произведения, как «Нос», «Катерина Измайлова», Четвертая, Седьмая, Девятая симфонии, Второй виолончельный концерт и другие. В подытоживании жизненного и творческого Пути участвует множество «чужих действующих лиц»: Шостакович собирает в последней симфонии прямые и косвенные цитаты, относящиеся к «парадигме Судьбы» – из «Орфея» К.В. Глюка, «Прощальной» симфонии Й. Гайдна, Пятой симфонии Л. ван Бетховена, «Вильгельма Телля» Дж. Россини, «Валькирии» Р. Вагнера, «Риголетто» Дж. Верди, Четвертых симфоний И. Брамса и П.И. Чайковского, Восьмой

Классики XX века

(гетевской) симфонии Г. Малера, «Орфей» И.Ф. Стравинского. Вместе взятые, образные ассоциации составляют сквозную в истории музыки тему, переходящую «по наследству» от поколения к поколению и воспринимаемую в определенном ключе – как размышление композитора о круговороте Жизни и Смерти, о судьбе Человека (Художника) в Мире.

Финал Пятнадцатой симфонии Шостаковича – итог не только данного цикла, но и всего творчества Мастера. Финальность здесь выступает и как структурная, и как эстетико-философская³ категория. В музыкальном тексте она обнаруживает себя через комплекс тем-ассоциаций. Каталогизация последних не раз предпринималась исследователями: речь идет о статьях М. Арановского [3], Ю. Паисова [9], разделе в монографии Л. Акопяна [1]. Однако в силу полисемантической финала, художественная идея так и остается «за кадром». При этом следует напомнить, что, с одной стороны, смысл данного опуса самому композитору был «ясным от первой до последней ноты» [цит. по: 6, 511]. С другой стороны, парадоксальными представляются его слова о необъяснимости включения цитат из музыки Россини, Глинки, Вагнера, Бетховена: «Я сам не знаю, зачем эти цитаты, но я не мог не сделать эти цитаты, не мог... Мне показалось, что это необходимо было» [11, 287].

Чтобы исследователю приблизиться к пониманию содержания этого финала, необходимо избрать стратегию. В данной статье мы сделаем попытку воссоздать общее *художественно-ассоциативное пространство интерпретаций* из вышеназванных работ

³ См. подробнее: *Шмакова О.В.* Финальность как содержательный феномен (симфонический финал, постлюдия, эпилог) // Материалы Международной научно-практической конференции «VI Серебряковские научные чтения». Волгоград, 2008.

Классики XX века

музыковедов в определенном ракурсе – сквозь призму «парадигмы Судьбы».

М. Арановский выделяет в рассматриваемом финале две драматургические линии: «Одна связана с дальнейшим слиянием лейтформулы и мотива судьбы⁴ <...> Другая – с делиризацией лейтформулы, восстановлением ее первоначального облика» [3, 91]. Выделяет ученый и последнее событие в финале цикла – «перестук и шелест ударных, призрачный звон челесты – наступает абсолютная тишина» [там же].

У Ю. Паисова в подробном анализе финала выстраивается следующая образно-драматургическая линия. Цитата вагнеровской темы судьбы называется «зловещей», которая «доносится из недр таинственного, скрытого мира» [9, 27]. В экспозиции главная «элегически-мечтательная тема» «не так проста», ибо имеет «подтекст» – интонационно-смысловую связь с романсом Глинки «Не искушай» [9, 28] и «малеровской певучей кантиленой» [9, 29]. Три побочные темы «символизируют душевную неустойчивость» [9, 30]. Генеральная кульминация достигается в центральном разделе, написанном в форме вариаций на тему, вызывающей ассоциации со знаковым эпизодом нашествия в Седьмой симфонии композитора. Образный строй данного раздела ученый определяет как «грандиозный динамический подъем от сумрачного, сурово-сдержанного (...) скрытого, затаенного до неистового», что «символизирует грозные, неодолимые препятствия, с которыми

⁴ Речь идет о первой теме I части (так называемой «теме каданса») и цитате темы судьбы из «Валькирии» Р. Вагнера. О последней М. Арановский пишет в более поздней статье как о теме с «биографией», т.е. имеющей «длительную семантическую школу»: вагнеровская тема судьбы «относится к типу, известному под именем *Fragemotiv* (мотив вопроса), история которого прослеживается, начиная с Бетховена – <...> – II части Сонаты ор. 81 <...>, включая Листа, Франка, Чайковского, позже – Рахманинова и Скрябина» [2, 217].

Классики XX века

сталкивается воля человека» [9, 30]. Итогом неуклонного развития становится «жесткий пронзительный аккорд (*sfff*) как символ катастрофы» [9, 32]. Звучание в зеркальной репризе главной темы, по наблюдению исследователя, создает ощущение, что «хрупкая мечта юности осуществилась, как вдруг состояние спокойной умиротворенности пронзает резкий аккорд меди – зловещее предзнаменование иллюзорности безоблачного счастья», и завершает эту линию делиризации последнее проведение мотива каданса. Деструкция продолжается и в коде, когда ритмически сжатый лейтмотив «заставляет вспомнить об ускоренно раскручивающейся пружинке, иссякающих движениях заводной игрушки» [9, 33]. Тем самым «размываются очертания образа борьбы <...>, происходит «истаивание темы до полного растворения (...) в застывшей конечной гармонии», <...> это «погружение в глубокий сон» [9, 33–34].

Многое из подмеченного в статьях М. Арановского и Ю. Паисова относительно содержания финала в Пятнадцатой симфонии Шостаковича интерпретирует в своей работе Л. Акопян. Развивая также идею британского музыковеда Э. Мерфи⁵, ученый пишет о «диалоге стилей» в данном финале. В диалог вступают «мотив судьбы» из вагнеровской тетралогии («Валькирии» и «Заката богов»), близкий своим «романсово-серенадным настроением» бетховенской финальной теме из фортепианной сонаты ор. 32 № 2 и началом, опять же вагнеровского, «Тристана» [1, 392]. В развитии многотемной побочной партии автор усматривает «таинственную квазицитату» – «транспонированный мотив BACH, порученный тем же инструментам, что и транспонированный мотив DSCH из

⁵ Э. Мерфи выделяет в Пятнадцатой симфонии Д. Шостаковича четыре стилевых парадигмы: «диатоническую», «тональность Шостаковича», «двенадцатитоновую», «искусственный музыкальный язык». См. подробнее: [8].

Классики XX века

предыдущей части, но поданный в более остром ритме марша» [1, 393]. Отмечается, как и в работах Арановского и Паисова, роль пассакального эпизода на теме из «эпизода нашествия», венчающегося «апокалиптической кульминацией с «мотивами жалобы»» на ее пике [там же]. Называются «участники диспута» в зеркальной репризе: мотив ВАСН, вагнеровский мотив судьбы, начальный мотив первой части и тема «пассакальи» [там же]. В итоге, пишет Л. Акопян, финал оканчивается не «легкомысленным торжеством» (как первая часть), «а тихим просветлением», вызывающим ассоциации с «кодой второй части Четвертой симфонии и последними страницами Второго виолончельного концерта» [там же].

Кроме названных, автором отмечаются другие важные для понимания содержания финала события: «двенадцатитоновая парадигма», «пара аккордов», родственная не столько с «топосом смерти»⁶, сколько, как интерпретирует ученый, с «прометеевым аккордом» Скрябина [1, 394].

В результате становится ясным, что кроме «диспута о стилях» в прощальной симфонии Шостаковича есть «глубинная, экзистенциальная и трагическая тема⁷» [1, 395], биографическая составляющая, сфокусированная в словах из рассказа Вагнера о его

⁶ О «топосе смерти», заключенном в этих аккордах, пишет Э. Роузберри [10, 333]. См. подробнее [13].

⁷ «Трагическое» – «сатирическое» – оппозиция в творчестве Шостаковича, исследуемая в работе британского ученого И. Мак-Доналда. Автор, анализируя поздний стиль Шостаковича, называет его аскетичным, отражающим отношение композитора к власти, с которой он вынужден был считаться. См. подробнее: [12, 232–234]. О необходимости создания тайнописи в условиях тоталитарной системы пишет Н. Лазарева. В главе диссертации «Семантическая роль цитаты, аллюзии и автосимволики в творчестве Шостаковича» отмечается: «Композитор преимущественно апеллирует к “квалифицированному слушателю” (Шостакович), то есть к интеллектуальной элите общества, способной распознать тайные смыслы его трагических и обличительных концепций» [7, 10].

Классики XX века

встрече с Россини – «ведь у меня был талант» [1, 396]. Акопян приводит два варианта трактовки «именно этого переживания» Шостаковичем. Напомним один из них: у композитора «был органичный, веселый, блестящий талант, который под влиянием внешнего гнета переродился в угрюмое, подробное, тягостное самокопание» [1, 396].

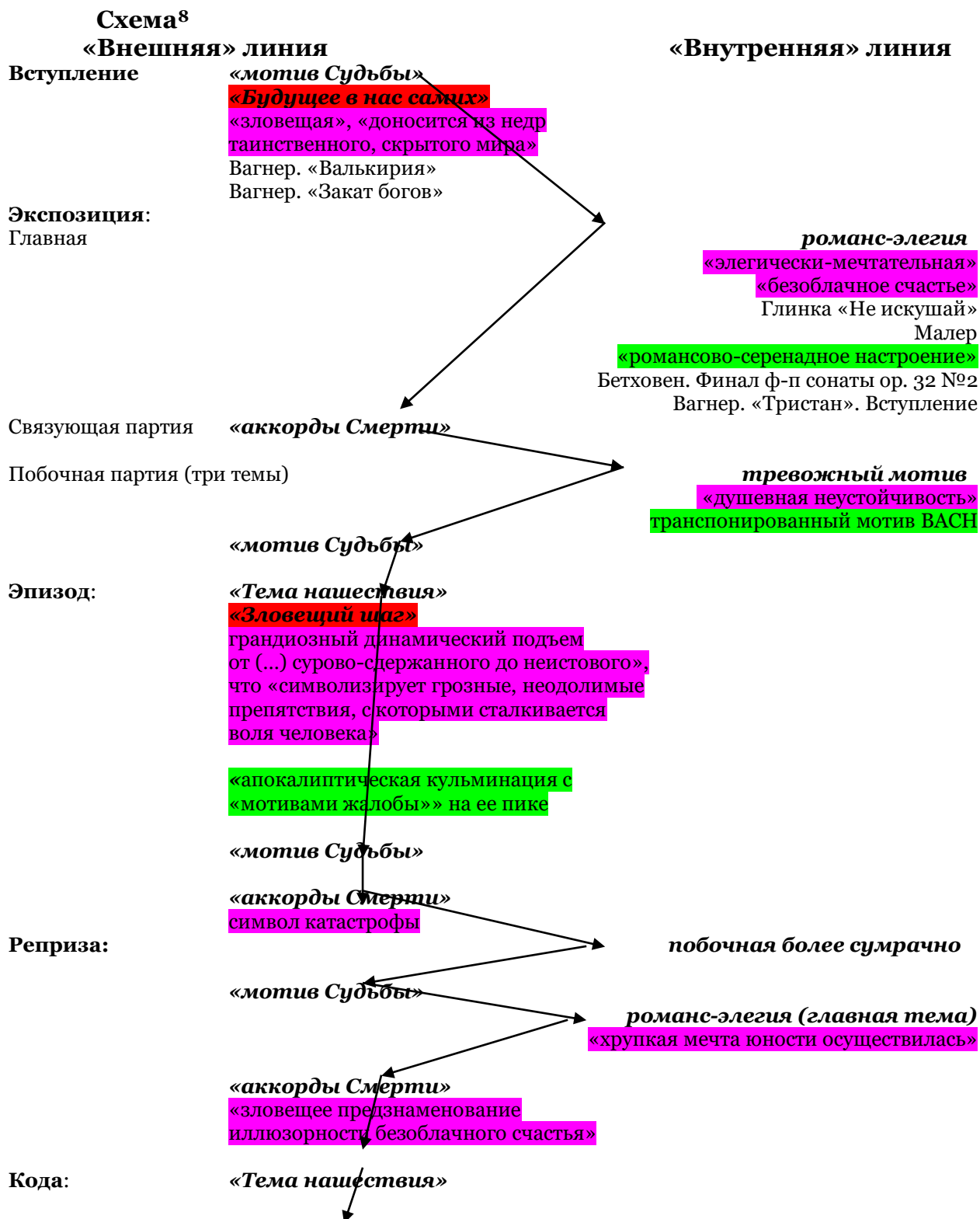
Здесь следует задаться вопросом, почему «был» и почему «самокопание»? Содержание финала последней симфонии, не говоря обо всем цикле, свидетельствует не просто о таланте композитора, а об его гениальности. Более того, в данном финале движет события не самокопание, а образы внешнего мира, заданные объективным взглядом на Жизнь и Смерть. Подтвердим сказанное следующими аргументами.

Обобщая интерпретации трех исследователей, назовем сходные мотивы в постижении «тайнописи» этой музыки. Во-первых, в финале наблюдается четкое движение событий согласно основному симфоническому принципу динамического сопряжения контрастов «внешнего» и «внутреннего» действия. Покажем это положение на схеме (см. с. 52–53).

Во-вторых, совершенно очевидно, что в содержании данного финала доминирует круг образов «внешнего» – причем, в трагическом ракурсе: Судьба, Смерть, Нашествие (подавление воли человека) в жанровом преломлении траурной фанфары, хорала-цепенения, гротескного движения в пассакальной коннотации. Противостоит агрессии «внешнего» хрупкий мир «внутреннего»: мечта, душевная неустойчивость в жанровом преломлении элегического и драматического романсов. Два полюса соотносятся и как сопряжение неостилей – барокко и романтизма. Присутствие двух

Классики XX века

композиторских росчерков – BACH и DSCH – вносит в содержание тему Творца и Искусства (орфический ракурс).



⁸ В схеме приведены узловые цитаты относительно содержания финала Пятнадцатой симфонии Д. Шостаковича М. Арановского (красным цветом), Ю. Паисова (розовым цветом) и Л. Акопяна (зеленым цветом)

Классики XX века

Главная тема I части

↓
«Мотив времени» и «Тема нашествия»

«абсолютная тишина»

заставляет вспомнить об ускоренно
аскручивающейся пружинке,
иссякающих движениях заводной игрушки»;
истаивание темы до полного растворения
(...) в застывшей конечной гармонии», (...)»
это «погружение в глубокий сон
«тихое просветление»

Итак, в заключении отметим, что исследователь и слушатель может лишь прикоснуться к пониманию сквозных тем творчества Дмитрия Шостаковича – Времени и Художника, Власти и Творца, соединяя тем самым в единый «сюжет» социалистический и орфический мифы. Таков контур «парадигмы судьбы» композитора в последнем симфоническом финале.

ЛИТЕРАТУРА

1. Акопян Л.О. Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества. СПб, 2004.
2. Арановский М.Г. Возвращаясь к Шостаковичу. М.: Музиздат, 2010.
3. Арановский М.Г. Пятнадцатая симфония Шостаковича и некоторые вопросы музыкальной семантики // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 15. Л., 1977. С. 55–94.
4. Арановский М.Г. Симфония и время // Русская музыка и XX век. М.:ГИИ, 1998. С. 265–303.
1. Асафьев Б.В. Симфония // Очерки советского музыкального творчества. Т. 1. М., Л., 1947. С. 66–84.
5. Дворниченко О.М. Дмитрий Шостакович. Путешествие. М.: Текст, 2006.

Классики XX века

6. *Лазарева Н.И.* Художник и время. Вопросы семантики в музыкальной поэтике Д. Шостаковича: Автореф. канд. иск. Магнитогорск, 1999.

7. *Мерфи Э.* Диспут о четырех стилях музыки. Заметки о Пятнадцатой // Сов. музыка, 1997, № 4. С. 52–58.

8. *Паусов Ю.И.* Пятнадцатая симфония Д.Д. Шостаковича // Музыкальный современник. Вып. 3. М., 1979. С. 5–38.

9. *Роузберри Э.* Возвращенный долг? Дань Бриттену в позднем творчестве Шостаковича (несколько наблюдений) // Д.Д. Шостакович: Сб. статей к 90-летию со дня рождения. СПб, 1996. С. 324–333.

10. *Шостакович Д.Д.* Письма к другу. Дмитрий Шостакович - Исааку Гликману. СПб.: Композитор, DСSH, 1993.

11. *MacDonald I.* The New Shostakovich. London: Pimlico. 1990.

12. *Roseberry E.* Shostakovich. His Life and Times. N.Y.: Hippocrene Books, 1982.

BIBLIOGRAPHY

1. *Akopyan L.O.* Dmitrij SHostakovich: opyt fenomenologii tvorchestva. SPb, 2004.

2. *Aranovskij M.G.* Vozvrashchayas' k SHostakovichu. M.: Muzizdat, 2010.

3. *Aranovskij M.G.* Pyatnadcataya simfoniya SHostakovicha i nekotorye voprosy muzykal'noj semantiki // Voprosy teorii i ehstetiki muzyki. Vyp. 15. L., 1977. S. 55–94.

4. *Aranovskij M.G.* Simfoniya i vremya // Russkaya muzyka i НКН vek. M.:GII, 1998. S. 265–303.

5. *Asaf'ev B.V.* Simfoniya // Ocherki sovetskogo muzykal'nogo tvorchestva. T. 1. M., L., 1947. S. 66–84.

Классики XX века

6. *Dvornichenko O.M.* Dmitrij SHostakovich. Puteshestvie. M.: Tekst, 2006.
7. *Lazareva N.I.* Hudozhnik i vremya. Voprosy semantiki v muzykal'noj poehtike D. SHostakovicha: Avtoref. kand. isk. Magnitogorsk, 1999.
8. *Merfi E.H.* Disput o chetyrekh stilyah muzyki. Zametki o Pyatnadcatoj // Sov. muzyka, 1997, № 4. S. 52–58.
9. *Paisov YU.I.* Pyatnadcataya simfoniya D.D. SHostakovicha // Muzykal'nyj sovremennik. Vyp. 3. M., 1979. S. 5–38.
10. *Rouzberrri E.H.* Vozvrashchennyj dolg? Dan' Brittenu v pozdnem tvorchestve SHostakovicha (neskol'ko nablyudenij) // D.D. SHostakovich: Sb. statej k 90-letiyu so dnya rozhdeniya. SPb, 1996. S. 324–333.
11. *Shostakovich D.D.* Pis'ma k drugu. Dmitrij SHostakovich - Isaaku Glikmanu. SPb.: Kompozitor, DSCH, 1993.
12. *MacDonald I.* The New Shostakovich. London: Pimlico. 1990.
13. *Roseberry E.* Shostakovich. His Life and Times. N.Y.: Hippocrene Books, 1982.

