

Памяти  
Д.Д. Шостаковича

Научная статья

УДК 78.01; 785

<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-4-132-169>

EDN [JELVLY](#)



**Шостакович и смерть:  
музыкальная танатология длиною в жизнь**

*Марина Тригорьевна Раку*  
Государственный институт искусствознания,  
г. Москва, Российская Федерация,  
[✉ raku@rambler.ru](mailto:raku@rambler.ru),  
<https://orcid.org/0000-0001-8523-2174>



**Аннотация.** В статье поднимается вопрос о значении темы смерти для творчества Шостаковича. Утверждается, что танатология композитора берет свое начало в его детских произведениях, на что указывает целый ряд названий осуществленных или задуманных опусов; продолжается в ряде эпизодов сочинений юношеского и зрелого периода творчества от «Леди Макбет Мценского уезда» до Одиннадцатой симфонии; наконец, обретает особую трактовку в поздний период от Четырнадцатой симфонии и до Сюиты на стихи Микеланджело, в которых на нее указывают сами стихотворные тексты.

Доказывается, что присутствие образа смерти не ограничивается списком сочинений с обнародованной программой такого плана. На примере двух опусов раннего и позднего периодов — Сюиты для фортепиано оп. 6 и Квартета № 12 оп. 133 — исследуется, как цитаты и стилистические аллюзии создают соответствующий подтекст и приводят к формированию внутреннего сюжета, сконцентрированного на проблеме смерти. Ставится вопрос о степени сознательности использования композитором «чужого слова» в подобных случаях, когда автокомментарий отсутствует. Подчеркивается, что цитирование позволило Шостаковичу создавать музыку как искусство коммуникации, не ограничиваясь формальными поисками и постановкой новых технологических задач. Делается вывод о том, что экзистенциальное осмысление и переживание феномена смерти является своего рода смысловым пунктиром художнической биографии Шостаковича — возможно, центральной ее темой, отношение к которой менялось в разные периоды его жизни.

**Ключевые слова:** музыкальная танатология, Дмитрий Дмитриевич Шостакович, Сюита для двух фортепиано оп. 6, Квартет № 12 оп. 133, Гектор Берлиоз, Михаил Иванович Глинка, Модест Петрович Мусоргский, Сергей Васильевич Рахманинов

**Для цитирования:** Rakу М. Г. Шостакович и смерть: музыкальная танатология длиною в жизнь // Современные проблемы музыковедения. 2025. Т. 9, № 4. С. 132–169. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-4-132-169>

===== Shostakovich in memoriam =====

Original article

**Shostakovich and death:  
A lifelong musical thanatology**

*Marina G. Raku*

State Institute for Art Studies,  
*Moscow, Russian Federation,*

✉ [raku@rambler.ru](mailto:raku@rambler.ru),

<https://orcid.org/0000-0001-8523-2174>

**Abstract.** The article raises the question of the significance of the theme of death for Shostakovich's creative work. It is argued that the composer's thanatology originates in his childhood compositions, as indicated by a number of titles of completed or conceived opuses; it continues in a number of episodes in the works of his youth and mature creative periods, from *Lady Macbeth of the Mtsensk District* to the Eleventh Symphony; and finally, acquires a special treatment in the late period, from the Fourteenth Symphony to the *Suite on Verses of Michelangelo Buonarroti*, where it is signaled by the poetic texts themselves. It is proven that the presence of the image of death is not limited to the list of works with an explicitly stated program of this kind. Using the example of two opuses from the early and late periods — the Suite for Piano, Op. 6, and String Quartet No. 12, Op. 133 — the article examines how quotations and stylistic allusions create a corresponding subtext and lead to the formation of an internal narrative

focused on the problem of death. The question is raised regarding the degree of the composer's conscious use of "another's words" in such cases where authorial commentary is absent. It is emphasized that quotation allowed Shostakovich to create music as an art of communication, not limited to formal exploration or the setting of new technical tasks. The conclusion is drawn that the existential comprehension and experience of the phenomenon of death forms a kind of dotted line of meaning throughout Shostakovich's artistic biography — perhaps its central theme, with his attitude towards it changing during different periods of his life.

**Keywords:** musical thanatology, Dmitry Shostakovich, Suite for two pianos op. 6, Quartet No. 12 op. 133, Hector Berlioz, Mikhail Glinka, Modest Mussorgsky, Sergei Rachmaninoff

**For citation:** Raku, M. G. (2025). Shostakovich and death: A lifelong musical thanatology. *Contemporary Musicology*, 9(4), 132–169.  
<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-4-132-169>

### Преамбула

В произведениях Дмитрия Дмитриевича Шостаковича есть несколько хорошо известных примеров прямого обращения к теме смерти — они обозначены с той или иной степенью ясности текстом, сюжетом, программой. На них часто ссылаются, но прямого разговора на эту тему скорее избегают. Один из немногих, кто посвятил ей специальную работу, — французский исследователь Грегуар Тоссе. В книге «Последние опусы Шостаковича: музыкальная эстетика смерти, 1969–1975» [1] автор датирует формирование танатологии композитора началом позднего этапа творчества — 1969 годом, причисляя к музыкальной эстетике смерти четыре произведения — Симфонию № 14, которая первой приходит на ум в связи с ее программой, Квартет № 15, Сюиту на стихи Микеланджело и Альтовую сонату. Все же им предшествовали как минимум соответствующие эпизоды «Леди Макбет Мценского уезда» (1934) или Одннадцатой симфонии (1957). Если же с этой точки зрения пристальнее проанализировать список сочинений композитора, приняв во внимание не только написанное им, но и не написанное, а также незавершенное или утраченное, то начало шостаковической танатологии совпадет с самым началом его творческого пути. Однако подобный смысловой пунктир до сих пор недостаточно осознан исследователями: в осмыслении Шостаковичем темы смерти участвовали не только сочинения, в которых она была вербально артикулирована, но и те, где на нее указывает специфичная для автора тайнопись, смыслы которой еще предстоит разгадывать. Два подобных опуса — начала и конца пути — окажутся в центре размышлений о танатологии Шостаковича.

### Неизбежный Танатос

Совершенно очевидно, что образ смерти для Шостаковича, как и для многих других настоящих художников, неотъемлем от его миросозерцания. Для одних он долгое время маячит вдалеке (пока им удается усилием воли его там удерживать), для других рано выходит на первый план. К числу последних принадлежит Шостакович. Пожалуй, в этом отношении его можно сравнить лишь с Гектором Берлиозом, которого Шостакович, впрочем, намного опередил по возрасту художественного освоения темы смерти. Эта биографическая параллель закономерна уже хотя бы потому, что Берлиоз — довольно важная фигура

той музыкальной атмосферы, в которой прошла молодость Шостаковича. Подружившись с Иваном Ивановичем Соллертинским и испытывая на себе его сильнейшее интеллектуальное влияние, он оказался свидетелем страстного увлечения Берлиозом своего наставника, который в роли художественного руководителя Ленинградской филармонии мечтал вернуть имя Берлиоза на ее афиши. Мы не знаем, в какой степени Шостакович разделял это отношение, но то, что он прекрасно знал очень многие из берлиозовских сочинений и считал шедевром Реквием, который слушал неоднократно, известно.

Для французского композитора тема смерти стала своего рода наваждением, и завороженность ею отчетливо проявилась уже в юношескую пору. Объяснение этому можно дать самое простое — студентом-медиком Берлиоз попал в анатомический театр, и шоком от увиденного и испытанного отмечено в дальнейшем большинство его сочинений: абсолютно физиологичная звуковая картина консерваторской канатты «Смерть Клеопатры» — своего рода монооперы, в которой уход героини живописуется как бы в режиме реального времени со строгой фиксацией его шокирующих деталей; роковой удар гильотины и последующий гинольный сарказм потустороннего финала Фантастической симфонии; пугающий натурализм сцены в склепе из «Ромео и Джульетты»; попытка примирения со смертью как одной из ипостасей сна в «Лелио» и «Смерти Офелии» [2]. Два абсолютно противоположных воплощения ее неотступного образа, преследовавшего Берлиоза с молодости, две возможности приятия неизбежного даны им в традиционных сакральных образах Реквиема и в столь же традиционных (идущих еще от Античности) мотивах «метаморфоза», пантеистического преображения, растворения в сущем — в вокальном цикле на стихи Теофиля Готье «Летние ночи». Вряд ли возможно ручаться в том, что в миропорядке Берлиоза существовал Рай, но Ад он воплощал со всей наглядностью.

Или вспомним образы смерти у Сергея Сергеевича Прокофьева, старшего современника и постоянного оппонента Шостаковича. У последнего возникло неlestное для коллеги лапидарное сравнение его с Берлиозом: «Вчера второй раз слушал Реквием Берлиоза. Это гениальное сочинение. Слушал “Александра Невского” Прокофьева. Это не гениальное сочинение. Оно мне не понравилось»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Письма Болеславу Леопольдовичу Яворскому 23 января 1941 г. // Дмитрий Шостакович в письмах и документах / ред.-сост. И. А. Бобыкина. М.: Антиква, 2000. С. 129.

Подобных же оценок, пусть и без снижающих сравнений, удостаивалась киномузыка Шостаковича со стороны Прокофьева: к этому жанру они явно проповедовали принципиально разные подходы.

Но как раз у Прокофьева сходство с Берлиозом и его «Ромео и Джульеттой» проступает вполне явно в одноименном балетном опусе, когда музыкальный портрет умирающего с проклятиями Тибальта искается безобразными конвульсиями. Для пророчества же своего собственного ухода Прокофьев находит иные слова: мерное тиканье часов в минорной коде Седьмой симфонии, написанной уже стоящим «на том пороге» композитором, в настоящем завещании автора, а не музыке для детей, как ее традиционно принято трактовать. Завершается она прямо по-пушкински, как прощание глубоко религиозного человека: «И пусть у гробового входа / Младая будет жизнь играть, / И равнодушная природа / Красою вечною сиять»<sup>2</sup>.

Случай Шостаковича особый. Тема смерти привлекла его приблизительно тогда, когда она впервые поражает воображение любого ребенка: осознание детьми конечности, необратимости и неизбежности собственной смерти — «татанатизацию детства» — психологи фиксируют в 8–10 лет<sup>3</sup>. Острота осознания зависит от психологического развития, но далеко не каждый ребенок стремится воплотить прозрение о смертности всего сущего художественными средствами, сколь бы скучными они ни были. Восьмилетний «Митенька» поступил с этим эзистенциальным переживанием именно так, и виной тому время, которое сделало смерть неотступной спутницей его детства, а потом и отрочества. Осознание себя и взросление совпало с началом мировой войны. Одно из первых сочинений Шостаковича — «длинная пьеса под названием “Солдат”» 1914 года, по собственному его определению, «поэма на военные темы в связи с мировой войной»<sup>4</sup>. Мы не будем принимать во внимание другие ранние замыслы этих же лет с трагическими финалами, где героев ожидает смерть — оперу «Тарас Бульба»,

<sup>2</sup> Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: в 10 т. М.; Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1950. Т. 3. С. 132.

<sup>3</sup> Гаврилова Т. А. (2009). Проблема детского понимания смерти // Психологическая наука и образование psyedu.ru, 1 (4), Статья 4. URL: [https://psyjournals.ru/journals/psyedu/archive/2009\\_n4/Gavrilova](https://psyjournals.ru/journals/psyedu/archive/2009_n4/Gavrilova) (дата обращения: 25.08.2025).

<sup>4</sup> Д. Д. Шостакович — Д. Р. Рогаль-Левицкому. О моих сочинениях. Письмо от 22 сентября. 1927 года // Дмитрий Шостакович в письмах и документах. С. 186, 476.

задуманную в 1915–1916 годах, музыку к поэме Лермонтова «Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова», а также к повести Гоголя «Страшная месть» (оба не сохранившихся опуса принадлежат 1917–1918 годам). О них известно так мало, что невозможно судить о том, что вызвало главный интерес начинающего автора к этим сюжетам. Но, например, «Траурный марш памяти жертв революции» («Похоронный марш», 1918) — это не дань музыкальной риторике эпохи, а сочинение, инспирированное событием, ставшим психологическим шоком для всего русского общества: убийством революционными матросами арестованных депутатов Учредительного собрания А. И. Шингарева и Ф. Ф. Кокошкина, находившихся к тому же на излечении в тюремной больнице, то есть безоружных, захваченных ночью врасплох озверевшей пьяной толпой. Это преступление, в исторической перспективе обозначившее начало «красного террора», по ощущению современников стало окончательным приговором прежней системе гуманистических ценностей — поколебленных войной, но окончательно тогда еще не сокрушенных [3; 4]. О том, что в семье Шостаковича, как и в других петроградских семьях, об этом с ужасом говорили, свидетельствует опус 12-летнего ребенка.

Образы войны продолжали преследовать подростка. В цикле для фортепиано оп. 5 (1918) появляется пьеса «Тоска». Ее первоначальное название «Солдат, вспоминающий о родине», перекликалось с фортепианной пьесой «Солдат» 1914 года [5, с. 20]. Обращает на себя внимание еще одна смысловая перекличка: Соната для фортепиано 1920–1921 годов (сохранившаяся лишь во фрагментах) написана в той же явно окрашенной трагическими коннотациями тональности *h-moll*, что и «Траурный марш памяти жертв революции» 1918 года. Но консерваторская жизнь, а в особенности учебные задания по композиции с их дидактической направленностью, на некоторое время отменили такого рода экзистенциальную тематику.

#### *Сюита для двух фортепиано fis-moll op. 6: попытка сложения сюжета*

Новое воплощение юным Шостаковичем образа смерти на нотных страницах вызвано сильнейшим личным потрясением — смертью отца, скончавшегося 24 февраля 1922 года. Сюита *fis-moll* для двух фортепиано оп. 6, посвященная памяти Дмитрия Болеславовича Шостаковича, была завершена почти через год — 14 февраля. Однако эта — вторая — редакция, выполненная под давлением

педагога по композиции Максимилиана Осиповича Штейнберга, была вскоре автором отвергнута, и он вернулся к первой, самостоятельной версии. В знаменитой анкете по психологии творческого процесса, на вопросы которой он по просьбе Романа Ильича Грубера отвечал в 1927 году, история создания Сюиты ретроспективно трактовалась Шостаковичем как первый акт его творческого неповиновения школьным нормам композиции. Именно этот подробно развернутый эпизод назначается им на роль первого рубежа взросления и обретения самостоятельности, давшегося ценой борьбы с педагогическим авторитетом своего учителя и открытого конфликта<sup>5</sup>.

Сюита для двух фортепиано *fis-moll*, наиболее монументальный до появления Первой симфонии опус начинающего композитора, редко обращала на себя внимание исследователей<sup>6</sup>. По-видимому, сочинение воспринимается как недостаточно оригинальное, не вполне самостоятельное по своему языку. Эта традиция заложена уже в первых откликах на сочинение. Так, московская премьера (после успеха ленинградской) сопровождалась его характеристикой как «произведения анемичного академизма»<sup>7</sup> — таким был отзыв в газете «Искусство трудящимся», где молодого ленинградского автора уличали в недостатке самобытности.

Через несколько лет и сам композитор разочаровался в своей ранней вещи, изъяв ее из своих концертных программ и посчитав сочинением «совершенно неудачным», «почти что копией... с Глазунова и Чайковского»<sup>8</sup>. Немногие современные исследователи, писавшие о Сюите, с одной стороны, видят в ней, как Виктор Юльевич Дельсон, предвосхищение «полифонизма и необахианского линеаризма музыкального мышления Шостаковича вообще» [10, с. 22], другие же, как Олеся Анатольевна Бобрик, полагают, что ее музыка «уже через несколько лет после возникновения действительно могла восприниматься как устаревшая» на фоне новейших сочинений Шостаковича [9, с. 132].

<sup>5</sup> Шостакович о себе и о своих сочинениях. Анкета по психологии творческого процесса [2–10 сентября 1927] // Дмитрий Шостакович в письмах и документах. С. 472.

<sup>6</sup> Исключением стали работы Владислава Олеговича Петрова, посвященные фортепианным дуэтам Шостаковича [6; 7; 8, с. 30–44], в которых Сюита для двух фортепиано рассматривается и с точки зрения наличия в ней эпического начала, и с позиции воплощения в ней музыкально-драматургического конфликта.

<sup>7</sup> Иванов И. Шебалин, Шостакович // Искусство трудящимся. 1925. № 23, 5–10 мая. С. 9. (Цит. по: [9, с. 132]).

<sup>8</sup> [Шостакович Д.] О моих сочинениях // Дмитрий Шостакович в письмах и документах. С. 187.

В результате стилистические ассоциации теоретических трактовок простираются от «тяготения к баховско-танеевскому стилю» [10, с. 22] до констатации таких приемов, как колокольность и чередование лирических фрагментов «ноктурнового» типа с энергичным движением в характере марша, восходящих к Рахманинову [9, с. 130], сближений со скерцозностью Прокофьева [11, с. 203].

Танеев, Глазунов, Чайковский, Бах, Рахманинов, Прокофьев — подобный ассоциативный ряд не предлагает какой-либо смысловой или образной парадигмы сочинения. До той поры, пока речь не заходит о цитатах. Именно цитирование с его точным адресом наделяет неотчетливые до поры стилистические аллюзии, адресующие к «чужому слову», смысловым потенциалом. Такое «чужое слово» в тексте Сюиты действительно появляется, и опознать его довольно легко. Во второй части (Фантастический танец, *Allegro vivo*) в такте 41 появляется «знаковый» ритм болеро или близкого ему полонеза, приобретающий все большую узнаваемость и с такта 58-го по 70-й уже приходящий к определенности цитаты (*Пример 1*).

«Моментально “срабатывающая” при прослушивании Фантастического танца аллюзия Прелюдии *g-moll* Рахманинова (оп. 23)» [6, с. 76] (*Пример 2*) отбрасывает отсвет и на менее узнаваемый основной квартовый «колокольный» лейтмотив, прозвучавший ранее. Он открывал сочинение, определив образность всей первой части (Прелюдия), а затем подспудно возникал и во второй. С середины второй части почти точная цитата из прелюдии *g-moll* начинает рифмоваться с образом другой прославленной рахманиновской пьесы — Прелюдии *cis-moll* оп. 3 № 2 (*Примеры 3, 4*).

Дальнейшее проведение этого лейтмотива на кульминации третьей части («Ноктюрн», раздел *Piu mosso*, такты 42–55) и в четвертой («Финал») утверждает тему рока как центральную для Сюиты. Ее по-своему высвечивает и другой «рахманиновский» лейтмотив, основанный на ритме болеро. Отголосок того же ритма с использованием гармонической последовательности из рахманиновской прелюдии несколько раз возникает в финале цикла, построенном на жанровой формуле похоронного марша, включая особенно выразительное воспроизведение его в коде (*Пример 5*).

The musical score consists of three systems of staves, each for a piano. The top staff uses treble clef, the middle staff bass clef, and the bottom staff bass clef. Measure numbers 8, 8, and 8 are indicated above the first, second, and third systems respectively. The score features complex harmonic progressions with frequent changes in key signature, including sharps and flats. The piano parts are primarily composed of chords and rhythmic patterns. In the second system, a dynamic marking 'f sempre' is present. The notation includes various rests, eighth and sixteenth note patterns, and specific performance instructions like dynamic markings and tempo indications.

Пример 1. Шостакович Д. Сюита для 2-х фортепиано.  
Ч. II. Фантастический танец, тт. 58–70



Пример 2. Рахманинов С. Прелюдия *g-moll* оп. 23 № 5, тт. 1–2

Musical score for Shostakovich's Suite for Two Pianos, Part I, measures 1-3. The tempo is Andantino ( $\text{♩} = 60$ ). The score is divided into two parts: Piano I and Piano II. Both pianos play eighth-note chords in unison, with dynamic markings *ff* and *legato*.

Пример 3. Шостакович Д. Сюита для 2-х фортепиано.  
ч. I, тт. 1–3

Musical score for Rachmaninoff's Prelude No. 2 in Cis minor, Op. 3, measure 2. The tempo is Lento. The score shows two staves for piano. The right hand plays eighth-note chords, while the left hand provides harmonic support. Dynamic markings include *ff*, *viv*, and *ppp*.

Пример 4. Рахманинов С. Прелюдия *cis-moll* оп. 3 № 2

Tempo giusto

The musical score consists of five staves of music for two pianos. The top two staves are treble clef, and the bottom three are bass clef. Measure 212 starts with a dynamic of *ff*. Measures 213-215 show rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes. Measure 216 begins with a forte dynamic. Measures 217-218 feature sustained chords. Measures 219-221 conclude with a series of eighth-note chords.

Пример 5. Шостакович Д. Сюита для 2-х фортепиано.

Ч. IV. Финал, тт. 212–221

Цитирование, таким образом, дает ключ к концепции всего цикла, к его скрытой программности, уточняя неоднозначную образность второй части, чье название — Фантастический танец — в подтексте, вероятно, предполагает отсылку к столь значимому для Рахманинова образу *danse macabre*, которому он щедро отдал дань. И Фантастический танец, и Ноктюрн с этой позиции оказываются не драматургическими отступлениями от основной «сюжетной линии», а еще одним ракурсом отображения все той же темы фатума.

Посвящение Сюиты отцу оказывается чем-то большим, чем дань памяти: тема смерти, рока и протест против высшей несправедливости составляют не обнародованную, но очень явно выраженную собственно музыкальными средствами программу сочинения. И цитирование становится основным способом ее воплощения.

Очевидно, что создание Шостаковичем Сюиты для 2-х фортепиано в жанровом отношении было спровоцировано двумя сходными рахманиновскими опусами: его Сюитами для двух фортепиано № 1 (1893) и № 2 (1901). Характерно, что сам Шостакович имя Рахманинова в числе праородителей этого замысла не упоминал. Подобное умолчание — весьма характерная черта отношения многих авторов к вопросу об исходных моделях и заимствованиях. Своебразный эдипов комплекс творца особенно типичен для периода вхождения в искусство, утверждения собственного имени. Все же в анкете Грубера, заполненной молодым Шостаковичем, имя Рахманинова фигурирует в списке любимых композиторов<sup>9</sup>.

Творческим доказательством этой любви может служить почти исключительно лишь его Сюита для двух фортепиано. Попытка написания Шостаковичем оперы «Цыгане» на тот же пушкинский сюжет, что и «Алеко», — другой очевидный *pendant* к Рахманинову — не получила завершения. Точная хронология создания оперы не установлена, но скорее всего это начало 1920-х годов, когда создавалась и Сюита ор. 6. «Цыгане» были уничтожены автором в 1926 году, но отдельные номера сохранились [5, с. 27–28]. Пушкинские «Цыгане» и в поздние годы оставались для композитора сюжетом, связанным с темой фатума. Свой рассказ Исааку Давидовичу Гликману в середине 1960-х о тягостных перипетиях, связанных с вынужденным вступлением в партию, Шостакович закончил цитатой: «И от судеб защиты нет»<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> См.: Шостакович о себе и о своих сочинениях. С. 475.

<sup>10</sup> См.: Письма к другу: Письма Д. Д. Шостаковича к И. Д. Гликману / сост. и comment. И. Д. Гликмана. М.; СПб.: Композитор, 1993. С. 161.

Этот ассоциативный ряд закономерно дополнялся и специфично окрашенным восприятием музыки Рахманинова, в многообразии которой им были акцентированы именно произведения трагической направленности.

Так один из первых же опусов Шостаковича вновь ставит перед нами вопросы о специфике его программности, роли цитирования в ней и фирменной «тайнописи» композитора, о которой, казалось бы, так много написано и сказано.

### *Программность, цитирование, «тайнопись»*

Действительно, утаенные и обнародованные смыслы в произведениях Шостаковича — одна из излюбленных тем исследователей его творчества. Традиционно поднимается несколько проблем: использование монограмм, включая авторскую — DSCH, цитирование и автоцитирование. Вероятно, наиболее масштабное применение автоцитирования с включением «чужого слова» (от Людвига ван Бетховена до Альбана Берга, от Густава Малера и Рихарда Штрауса до Галины Уствольской) демонстрирует Соната для альта и фортепиано опр. 147 (1975). Сенсационные по своим выводам наблюдения Ивана Соколова над центральным разделом 3-й части, обнародованные в 2006 году, раскрывают смысл ее развития как последовательное воспоминание обо всех симфониях Шостаковича (за исключением Одиннадцатой, не содержащей авторского тематизма) [12]. Это радикальное музыкально-драматургическое решение в результате акцентирует значение Альтовой сонаты как итогового музыкального высказывания композитора, его *opus magnum*. В свою очередь использование авторской монограммы DSCH в различных сочинениях Шостаковича по умолчанию включает в интонационный сюжет сочинения фигуру лирического героя, отождествляющегося с автором.

Однако случаи цитирования Шостаковичем других композиторов далеко не всегда находят достаточно убедительное аналитическое объяснение. Так, комплекс цитат, отмеченных различными исследователями в Пятой симфонии, не складывается в стройное смысловое и стилистическое единство, называются столь разные по своим возможным сюжетным подтекстам оперы, как «Кармен» [13, с. 748], «Евгений Онегин» и «Руслан и Людмила» [14, с. 242–245], а также партитуры Берлиоза, Рихарда Штрауса и Малера [15, с. 151–155; 16].

Неизбежен вопрос, насколько сам композитор осознавал появление таких аллюзий. Обязательно ли подразумевать за ними наличие смысловых подтекстов или перед нами результат бессознательной игры звуковых ассоциаций, отражающий формальное сходство мотивов? Случай итогового сочинения Шостаковича — его Пятнадцатой симфонии — подчеркивает неоднозначность ответа. Смысл использования здесь цитат из Россини, Вагнера, Глинки и Бетховена, отмеченных самим Шостаковичем и как бы лично задокументированных, и наличие между ними смыслового единства казалось не вполне ясным и самому композитору. Вот его растерянное признание: «Я сам не знаю, зачем эти цитаты, но я не мог не сделать эти цитаты, не мог...»<sup>11</sup>

Однако использование цитат так или иначе остается для интерпретаторов маркером семантической глубины сочинения, поводом для поисков его смысловых подтекстов — той самой тайнописи, которая во многом инкриминируется сочинению самой эпохой. Дирижер Владимир Михайлович Юровский, рассуждая о программности и начав с малеровских симфоний, сделал более широкое обобщение:

...отсутствие текстовых объяснений в более поздних симфониях Малера не означает отсутствия в них внутренней программы. Я убежден, что она есть во всех сочинениях Малера, как, кстати, и в симфониях Брукнера и даже Брамса, несмотря на то что последний якобы являлся адептом «чистой музыки». Признаюсь, я вообще не очень склонен верить в доктрину «чистого искусства», особенно если применять ее к романтическому XIX веку, да, наверное, и к веку XX тоже (по крайней мере ко многим его представителям). Другое дело, что музыка Дебюсси или Стравинского и вправду часто выражает только «саму себя» (термин последнего), чего никак нельзя сказать о музыке Шостаковича, Бриттена или Хенце. Все они в каком-то смысле были наследниками Чайковского и, конечно, Малера» [17, с. 23].

Не раз затрагивал эту тему и Шостакович, хотя нужно понимать, что ни одно из его высказываний не может быть воспринято с полной степенью доверия: условия, в которых были сделаны эти признания, никогда не предоставляли композитору неограниченной свободы самовыражения. И все же совсем не учитывать эти автохарактеристики мы тоже не можем. Наиболее развернутое высказывание Шостаковича по проблеме «содержания» прозвучало в ходе дискуссии о программности, состоявшейся на страницах журнала «Советская музыка» в 1951 году. При всей его очевидной официозности оно заслуживает внимания:

<sup>11</sup> Там же. С. 282.

В печатных спорах о программности выявились две различные точки зрения: одни товарищи считают программной только такую музыку, которая имеет словесный текст, предложенный автором данному произведению, или конкретное сюжетное наименование. Другие рассматривают понятие программности более широко — как внутреннюю идею произведения, его содержание, раскрываемое в соответствующих музыкальных образах.

Лично я отождествляю программность и содержательность. <...>

Для меня глубоко содержательны, а значит, и программны такие произведения, как фуги Баха, симфонии Гайдна, Моцарта, Бетховена, этюды и мазурки Шопена, «Камаринская» Глинки, симфонии Чайковского, Бородина, Глазунова, некоторые симфонии Мясковского и многое другое<sup>12</sup>.

Далее композитор привел примеры из баховского «Хорошо темперированного клавира» и сочинений Шопена, а также из Первой симфонии Бородина, которую, как он признался, любит «не меньше, чем 2-ю»<sup>13</sup>.

Если на формулировке общих положений в этой статье, несомненно, остался «след» редакторского карандаша или отпечаток самоцензуры, то на отборе примеров и на их комментировании, по крайней мере в какой-то степени, оказались личные пристрастия композитора. Как, возможно, и на резюмирующем тезисе:

Автор симфонии, квартета или сонаты может не объявлять их программы, но обязан иметь ее как идеиную основу своего произведения. Мне кажется глубоко ложным такой метод, когда композитор сперва сочиняет музыку, а затем «осознает» ее содержание с помощью критиков и истолкователей его творчества. У меня лично, как и у многих других авторов инструментальных произведений, программный замысел всегда предшествует сочинению музыки<sup>14</sup>.

И еще одно важное утверждение:

...Некоторые участники дискуссии утверждали, что программность непременно требует особых исканий в области музыкальной формы. Мне думается, что программная музыка вполне может быть воплощена в формах и схемах, завещанных нам классиками.

<sup>12</sup> Шостакович Д. О подлинной и мнимой программности // Советская музыка. 1951. № 5. С. 76.

<sup>13</sup> Там же.

<sup>14</sup> Там же.

<...> Возможны и необходимы произведения с конкретным словесно сформулированным сюжетом, навеянным живыми образами нашей современности; но могут и должны существовать симфонии, квартеты, сонаты, инструментальные концерты, программа которых носит более обобщенный, философский характер, но которые также отображают современную советскую жизнь<sup>15</sup>.

Словесная эквилибристика, в которой «обобщенный, философский характер» должен непротиворечиво уживаться с конкретикой «отражения современной советской жизни», не может отменить впечатления, что за этими тезисами стоит попытка защиты чистой инструментальной музыки от повсеместного идеологического шантажа советской тематикой. Особого внимания заслуживает сделанное Шостаковичем публично признание, что не только любой автор «обязан иметь программу», но и у него самого она «всегда предшествует сочинению музыки».

Возникает вопрос: в какой степени можно этому признанию доверять? Мы располагаем лишь одним абсолютно не ангажированным, не предназначавшимся для публикации и предполагавшим «чисто научные» цели высказыванием Шостаковича на тему творческого процесса: это его ответы на упоминавшуюся выше анкету Грубера 1927 года. Молодой композитор в качестве непосредственных причин «импульса к творчеству» называет прочтение «Русалочки» Андерсена, а также эпизоды мировой войны и революции, свидетелем которых он стал: «...вообще сочинял много под влиянием внешних событий»<sup>16</sup>. Но и миновав пору детства, он иногда признается в том, что продолжает сочинять под влиянием внешних импульсов. Таково, например, его сообщение о возникновении фортепианного цикла «Афоризмы»: «Я много тогда думал об одном законе природы, и это дало мне толчок к сочинению “Афоризмов”, которые охвачены одной идеей. Какова эта идея, я сейчас не хочу говорить»<sup>17</sup>. Симптоматична как первая, так и вторая часть этого пассажа: программность есть, но она утаена автором, хотя название цикла указывает на ее возможность.

Безусловно, внутренние отношения с программностью могли меняться у композитора с течением времени или же по-разному складываться в разных сочинениях. Интересно сравнить с этой точки зрения крайние периоды композиторской биографии: рассмотренный пример Сюиты

<sup>15</sup> Там же. С. 77–78.

<sup>16</sup> Шостакович о себе и своих сочинениях. С. 476.

<sup>17</sup> Там же. С. 477.

для двух фортепиано, одного из первых его опусов начала 1920-х, в котором программность демонстрируется явно, с Двенадцатым квартетом, непрограммным сочинением конца 1960-х, когда обозначился последний этап его творчества.

*Квартет № 12 Des-dur op. 133 (1968)*

Ко времени написания Двенадцатого квартета произошло множество событий, которые не могли косвенно не повлиять на принципы работы Шостаковича. Пройдя через два идеологических «чистилища» [18, с. 16] в виде так называемых чисток, он вынужден был делать соответствующие выводы. Они, по-видимому, спровоцировали изменения, которые претерпел его стиль на протяжении полувека. Их основное направление Марк Генрихович Арановский суммировал так:

Одним словом, в музыке Шостаковича очень силен семиотический слой <...> Здесь мы сталкиваемся с важной особенностью поэтики Шостаковича — ролью в системе его художественных средств маски, символа, а следовательно, и методов зашифровки и расшифровки. <...> Композитор не питал особых надежд на то, что “чистая” музыка, к которой он почти целиком обратился после разгрома “Леди Макбет”, окажется ограждена от карающей длани политической цензуры. Ему предстояло найти такой способ самовыражения, который позволил бы, с одной стороны, полностью реализовать свои идеи, а с другой, — минимизировать поводы для новых гонений [14, с. 238].

Эту точку зрения разделяла Тамара Николаевна Левая, полагавшая, что «к осознанию техники подтекстов как своего рода творческой программы композитор пришел, по-видимому, в эпоху “оттепели”» [19, с. 152]<sup>18</sup>.

Под «подтекстом», по-видимому, подразумевается то «двоемыслие», диагноз которого был поставлен композитору на Западе еще в 1979 году скандальной книгой Соломона Волкова *Testimony*, или «некая двуликость», как двумя десятилетиями позже обозначила то же свойство Марина Дмитриевна Сабинина [21]. Сегодня этот вердикт, но теперь уже с обличающим определением «двуличие», выносится книгой Леонида Валентиновича Максименкова «Шостакович. Маршал советской музыки» [22]. Нельзя сказать, что эти суждения возникли на пустом месте. К автору, который пишет на титуле сочинения посвящение «жертвам фашизма и войны», а в частной беседе говорит о том, что оно посвящено

<sup>18</sup> Эта коллизия подробно рассмотрена в моей работе [20].

его собственной памяти<sup>19</sup>, вопросы такого рода неизбежны. Как и вопросы этического порядка: даже если за этим признанием стояла только горькая ирония, а не обличающий пафос, приписанный ему другом-мемуаристом Гликманом, степень тяжести испытаний автора и упомянутых «жертв фашизма и войны» явно несопоставима.

Детектора лжи, на котором можно было бы экзаменовать вербальные саморепрезентации Шостаковича разных времен и по разным поводам, не существует, но музыка во многих случаях обладает его свойствами. Конечно, если принять за основу понимание музыки как мышления, а высказывания звуками — как речи. А это в свою очередь тоже богатый повод для дискуссии.

Поэтому наряду со стремлением «вычитывать» потаенные смыслы существуют и другие исследовательские стратегии, которые позволяют как бы вынести за скобки отдельные сочинения композитора, усматривая в них именно развитие самодовлеющей идеи «чистой музыки» как иного способа укрыться «от карающей дланi» политической цензуры. Так, Левон Оганесович Акопян, говоря о временном отрезке между «оттепельной» Тринадцатой и «пессимистической Четырнадцатой симфониями» выделяет три опуса, в которых важной и «далеко не эпизодической структурной идеей» становится двенадцатitonовость: вокальный цикл «Семь стихотворений Александра Блока» (начало 1967 года), Двенадцатый струнный квартет (январь–март 1968-го) и Соната для скрипки и фортепиано (август–сентябрь 1968-го) [23, с. 579]. Исследователь сосредотачивает свое внимание на способах использования и на значении этого принципа как новой черты стиля Шостаковича, возникшей в те годы и свидетельствующей о его формальных исканиях:

Самое оригинальное в блоковском цикле — тема, открывающая «Тайные знаки». <...> Ее начало есть не что иное как полный двенадцатitonовый ряд <...> Ассоциация двенадцатitonовой парадигмы с пугающими «тайными знаками», о которых идет речь в стихотворении Блока, естественно воспринимается как развитие идеи, впервые нашедшей свое выражение в «страхах» из Тринадцатой симфонии, где почти двенадцатitonовая тема представляла, в общем, то же смысловое поле [там же, с. 580].

Таким образом, по замечанию исследователя, двенадцатitonовость в этом вокальном цикле Шостаковича «указывает на нечто чуждое и жуткое, заставляющее, по словам Блока, “закрывать от страха глаза” на “черный сон”, который “тяготеет в груди” и наводит на мысли о близости “предначертанного конца”»

<sup>19</sup> См.: Письма к другу: Письма Д. Д. Шостаковича к И. Д. Гликману. С. 159.

[там же, с. 582]. Как заключает Акопян, «дальнейшее развитие эта тенденция к семантизации двенадцатитоновости получит в Четырнадцатой симфонии» [там же]. Точнее — двенадцатитоновость наделяется коннотацией темы рока и темы смерти.

Однако следующий опус, то есть Двенадцатый квартет, в трактовке Акопяна подобной тенденции не содержит: двенадцатитоновость задействована в нем для осуществления формальной идеи — «создания и разрешения напряжений между двенадцатитоновой и тональной парадигмами» [там же]. Иначе говоря, Шостаковичу здесь важно не «что», а «как». В этом тезисе исследователь развивает подход, заявленный его западной коллегой Джуди Кун, которая в статье *The string quartets: in dialogue with form and tradition* из коллективной монографии *The Cambridge Companion to Shostakovich* (Cambridge, 2008) «расматривает Двенадцатый квартет как опус, полностью избежавший привычных для Шостаковича внemузикальных коннотаций»: этот «...грандиозный экспериментальный квартет <...> в большей степени, чем любой другой из квартетов Шостаковича, может рассматриваться как композиция о композиции и о средствах композиции, и в этом смысле представляет собой вклад композитора в текущую советскую дискуссию о новой музыке» (цит. по: [24, с. 150]).

Из смысловых моментов в теоретической интерпретации Двенадцатого квартета Акопяном акцентирован лишь многозначительный штрих в начале первой части, на который обратил внимание адресат посвящения квартета и тогдашняя первая скрипка Квартета им. Бетховена — Дмитрий Михайлович Цыганов<sup>20</sup>: молчание второй скрипки на протяжении всей главной партии наделено символическим значением как дань памяти Василию Петровичу Ширинскому — недавно умершему второму скрипачу ансамбля [24, с. 149].

Другое наблюдение, дающее выход к проблеме семантизации двенадцатитоновости в Двенадцатом квартете, принадлежит тому же Цыганову: скрипичную каденцию, построенную на реминисценциях эпиграфа первой части, он характеризует как зловещую музыку, уподобляя ее длительное *pizzicato* шагам смерти<sup>21</sup>.

Есть ли какие-то основания усмотреть в этих исполнительских комментариях повод для поисков программной основы всего сочинения? Кто прав —

<sup>20</sup> См. comment. Д. Цыганова в кн.: В мире Шостаковича / сост. и comment. С. Хентовой. М.: Композитор, 1996. С. 211.

<sup>21</sup> Там же.

исполнитель, взывающий к потаенным смыслам сочинения, или теоретик, сводящий его драматургию к реализации чисто формальной композиционной идеи?

*О цитатах и аллюзиях в Квартете № 12*

Ответ обнаруживается в тайнотексте этого текста, о наличии которой более всего свидетельствует цитирование «чужого слова». В небогатой литературе о Двенадцатом квартете однажды оказалась отмечена только аллюзия на «Бориса Годунова» Мусоргского, заявленная с первых же нот, — узнаваемая цитата из инструментального сопровождения Рассказа Пимена из IV действия [25, с. 98]. Она становится лейтмотивом, определяя строй и образность всей первой части квартета, появляется в ключевых моментах второй. Но до сих пор не отмеченной в литературе оказалась другая аллюзия, приобретающая конкретность цитаты, — собственно мелодическая линия лейтмотива. Если в первом проведении (тт. 6–8) — это только намек на мелодический прототип (интонация слегка перефразирована и дана в мажоре), то второе проведение (с т. 24) дает вполне конкретную отсылку, причем не просто к некой теме, но и к «слову, спрятанному в музыке»<sup>22</sup>: цитируется трагическая кульминация арии Сусанина 4 действия — «Мой час настал! Мой смертный час!» («Ох, горький час! Ох, страшный час!»)<sup>23</sup> (Примеры 6, 7).



Пример 6. Глинка М. Ария Сусанина из оперы «Жизнь за царя», д. IV

<sup>22</sup> Кац Б. А. Слово, спрятанное в музыке // Музикальная академия. 1995. № 4–5. С. 49–56.

<sup>23</sup> Здесь приводятся два варианта текста: первый — С. М. Городецкого, второй — барона фон Розена. Оба текста, несомненно, были известны композитору, но который из них к той поре закрепился в памяти, сказать трудно.

Пример 7. Шостакович Д. Квартет № 12, ч. I

«Слово, спрятанное в музыке», создает смысловой подтекст сочинения, а цитата, благодаря неоднократным проведениюм, приобретает статус лейтмотива всего квартета. Если при своем первом появлении в т. 2 в партии первой скрипки она звучит в обманчивом мажорном варианте, то на волне развития «пименовского лейтмотива» приобретает еще большее, и теперь уже неоспоримое сходство с «сусанинским мотивом»: в партии первой скрипки в т. 24 он воспроизводится уже почти дословно — в миноре и практически

на той же высоте, что и у Глинки, но с характерным для Шостаковича бемольным усугублением тональности. Совпадает размер, сохранено, но утяжелено за счет укрупнения длительностей в два раза ритмическое соотношение ступеней<sup>24</sup> (Пример 8).

3

24

28

Многократный повтор в протяжении первой части квартета «сусанинского вздоха» с его по спудной подтекстовкой — «смертельный час», «страшный час» — пр следует автора во всей своей нес вратимой ясности: с начала «ложной репризы» в ц. 8 — у виоло чели, затем у 1-й скрипки; с ц. 14 у 2-й скрипки; в ц. 15 — у аль

*Пример 8. Шостакович Д. Квартет № 12, ч. I,  
тт. 24–28*

Многократный повтор на протяжении первой части квартета «сусанинского вздоха» с его подспудной подтекстовкой — «смертный час», «страшный час» — преследует автора во всей своей неотвратимой ясности: с начала «ложной репризы» в ц. 8 — у виолончели, затем у 1-й скрипки; с ц. 14 — у 2-й скрипки; в ц. 15 — у альта и 1-й скрипки. Но есть и еще один важный повод для его появления — он начинается, с *D-Es* как напоминание о шостаковической монограмме.

<sup>24</sup> Отметив эту цитату, О. Осипенко тем не менее отнесла сам мотив к категории тем с «ярко выраженным национальным колоритом», обратив внимание на его «песенную протяженность» и «жалобно-щемящий оттенок» [25, с. 92, 98].

Таким образом, вся первая часть этого цикла сопровождается стенанием о смерти, очень личностно окрашенным и спаянным с трагическим мотивом из «Бориса Годунова». Его появление здесь объясняется также «спрятанным словом»: оперный Пимен рассказывает о смерти «отрока Димитрия»!

Драматургические вехи Двенадцатого квартета, наделенные отчетливой семантикой и связью со словом, продолжают и далее выстраивать слушательское восприятие сюжетной логики, чье смысловое единство усилено компактностью нетрадиционного (в том числе и для самого Шостаковича) двухчастного цикла. Вторая часть открывается чрезвычайно выразительным и неожиданным образом: «...характерным фактурным элементом — резкими точечными “вспышками” коротких трелей, появляющимися поочередно (у первой скрипки, затем у второй, потом у альта — ц. 17) и сопутствующими развертыванию темы в дальнейшем» [25, с. 89] (Пример 9).

17 Allegretto  $\text{♩} = 108$

Пример 9. Шостакович Д. Квартет № 12, ч. II

Олеся Александровна Осипенко справедливо относит пuanтилистические мотивы квартета к характерной для поздних сочинений Шостаковича сфере «тайного, запредельного, связанного с леденящим душу ужасом смерти» [там же, с. 91]. Характерно, что это вступление приводит далее к ожесточенному спору инструментов в теме главной партии второй части (с ц. 19), который разворачивается как противопоставление мотива трелей и мотива четырех шестнадцатых, завершающихся длинной нотой «в пространстве между двенадцатitonовым и тональным полюсами» [24, с. 150].

Но здесь есть и смысловое измерение, поскольку во второй части глубоко личный пафос высказывания подтверждается и усиливается введением в ц. 26 варианта шостаковической монограммы, данного в инверсии: Es-D-C-H. Давно уже закрепленная к этому времени в сочинениях композитора интонация сопрягается с ритмоформулой «Ми-тень-ка», на значение которой обратил внимание Аркадий Иосифович Клиновицкий [26]. Так они семантически усиливают и проясняют смысл друг друга (*Пример 10*).

*Пример 10.* Шостакович Д. Квартет № 12, ч. II (ц. 26)

В процессе развития постепенно обретается точная формула монограммы — интонационный сюжет как бы приходит к ней.

Кульминация, начатая в ц. 31, возвращает искаженный страданием основной лейтмотив «стона», и на гребне волн накатывающего отчаяния звучат его возгласы (ц. 32–33). Далее интонационный сюжет закономерно приводит

к трагическому соло виолончели в ц. 45. Ему отвечает тишайший скорбный хорал, а далее мистическую атмосферу этого литургического по своему характеру респонсия нарушают виолончельные реплики «оплакивания навзрыд» в напряженной tessitura скрипичного ключа. Этот хорал в ц. 46 по своему длительному развертыванию и темпу соответствует образу похоронного шествия. Как отмечает Осипенко, в ц. 48 у обеих скрипок и альта появляется мотив креста в хоральной фактуре, при этом в партии виолончели отчетливо проступает фигура *passus duriusculus* [25, с. 170]. Развитие приходит к семантически нагруженной формуле, буквально кричащей о смертной муке.

Следующая за этим каденция 1-й скрипки, на инфернальную образность пищикато которой обратил внимание Цыганов, действительно взывает к символике *danse macabre* — и в ц. 56 возникает призрачное вальсообразное *tutti*, которое перекликается с quasi-вальсовой побочной темой 1-й части, окрашенной двенадцатitonостью (ц. 4–7). Использование додекафонии, таким образом, вполне соответствует «рецепту», данному композитором в интервью весной 1968 года накануне премьеры квартета:

Если, скажем, композитор ставит себе задачу писать обязательно додекафонную музыку, то он искусственно ограничивает свои возможности, замысел. Использование же элементов этих сложных систем вполне оправдано, если оно диктуется мыслью сочинения<sup>25</sup>.

Роль двенадцатитоновости оказывается здесь именно смысловой, наделяется негативной семантикой, как это было характерно в целом для советского авангарда 1960-х. Призрачность, создаваемая додекафонностью в побочной партии, становится устойчивым образом, одним из ликов смерти, возникающим в 1-й, и во 2-й части.

Хорал, предваряемый на этот раз монологом скрипки, вновь прозвучит в ц. 59. После него в ц. 60 вернется лейтмотив, аналогичный репризе всего сочинения, что создает эффект одночастной формы с неким подобием монотематизма. Однако завершается все неожиданной по своей образности и смыслу кодой: в ц. 65 возникает судорожно-напряженное веселье мотива шестнадцатых, подобное похохатыванию мелких бесов. Но их натиск усмиряется с помощью настоятельно-требовательного, почти экстатического утверждения господства тоники

<sup>25</sup> Шостакович Д. Приглашение к молодой музыке // Юность. 1968. № 5. С. 87. (Цит. по: [24, с. 149]).

*Des-dur*, опровергающей возможность нигилистического итога. Некое смысловое подобие этому мощному образу преодоления в финале столь трагического сюжета можно найти у Бориса Пастернака в стихотворении «На Страстной», написанном в первую послевоенную Пасху 1946 года, из цикла «Стихотворения Юрия Живаго», завершившего знаменитый роман писателя:

Но в полночь смолкнут тварь и плоть,  
Заслышиав звук весенний,  
Что только-только распогодь —  
Смерть можно будет побороть  
Усильем Воскресенья<sup>26</sup>.

Подобным же «рассветным усилием» *Des-dur* в финале Двенадцатого квартета отгоняет ночную нечисть, заставляя вспомнить эти, возможно, неизвестные Шостаковичу стихи<sup>27</sup>.

Исаак Давидович Гликман вспоминал встречу с Шостаковичем весной 1968 года:

9 марта (в Репине) он с улыбкой сказал мне и моей жене Вере Васильевне: «Может быть, это смешно, но мне всегда кажется, что я не успею дописать свой очередной опус. Вдруг я умру и вещь останется неоконченной». Но, слава Богу, ничего не случилось, и 16 марта Дмитрий Дмитриевич сыграл (в Репине) мне и Вениамина Е. Баснеру глубоко драматичный Двенадцатый квартет. Настроение у него было приподнятое»<sup>28</sup>.

### Заключение

Проделанный аналитический экскурс в поисках танатологии Шостаковича применительно к одному из самых ранних и одному из поздних его сочинений заставляет задуматься по крайней мере над двумя вопросами. Первый — почему столь очевидные цитаты из столь знаменитых произведений русских классиков оказались не замечены исследователями (а также, по-видимому, и исполнителями), в чем фокус и закономерность этой нашей «глухоты»?

Думается, что мы излишне доверяемся авторским свидетельствам. О Сюите для двух фортепиано оп. 6 можно было прочесть, как мы уже упоминали, авто-

<sup>26</sup> Пастернак Б. Л. Полное собрание сочинений: в 11 т. М.: Слово/Slovo, 2004. С. 518. Т. 4. Доктор Живаго, 1945–1955.

<sup>27</sup> Стихотворение, написанное на первую послевоенную Пасху, вошло позже в цикл «Стихов Юрия Живаго», но еще до публикации романа появилось в русскоязычной эмигрантской печати в 1957 году.

<sup>28</sup> Письма к другу... С. 240.

комментарий, отсылающий к Чайковскому и Глазунову. На Рахманинова сам автор не указал, и аналитики дальше констатации общих стилистических сходств двинуться не осмелились. Относительно Двенадцатого квартета авторкомментарий оказался еще более лукавым. По поводу нового опуса его будущему исполнителю Д. М. Цыганову Шостакович сказал: «Симфония, симфония...» (цит. по: [27, с. 510]). На поверку же музыкальный текст явственно отсылает к оперным аллюзиям. И тогда возникает второй вопрос: не лукавил ли композитор, осознавал ли он сам наличие этих цитат.

Если попытаться объяснить все работой подсознания, то скорее всего катализатором оперных ассоциаций в Двенадцатом квартете послужил использованный для его эскизов черновик с фрагментом работы Шостаковича над редакцией «Хованщины» (1958)<sup>29</sup>. В свою очередь редактирование им «Бориса» (1940), отодвиннутое в тень множеством других работ и событий, могло давностью своей послужить все той же игре подсознания. В прошлом остались и встречи с первой оперной глинкинской партитурой: в 1944 году в финал музыки к фильму «Зоя» он включил цитату из «Жизни за царя» (тогда уже — «Ивана Сусанина»), а в 1957, за десять лет до работы над квартетом, принял участие в сочинении коллективных «Вариаций на тему Глинки» к 100-летию со дня смерти классика, в основу которых легла Песня Вани.

Сусанинский мотив с его сохраненной, хотя и омраченной бемольной сферой высотностью, будучи помещен в новый контекст, мог оторваться в памяти автора от конкретных слов, но сохранить свою трагическую семантику. Хотя подтверждений об осознанном использовании упомянутых цитат автор нам не оставил, стройность концепции целого, непротиворечивость соединения аллюзий на «Бориса», «Сусанина», авторской монограммы с образной драматургией Двенадцатого квартета демонстрирует безукоризненную работу его художнической интуиции.

Принципы этой работы возникли не в одночасье, не под давлением внешних идеологических обстоятельств, как принято думать, а изначально были присущи его дарованию, как это демонстрирует его первое крупное самостоятельное сочинение Сюита для двух фортепиано, опус 6. От нее до последнего творческого этапа прослеживается непосредственная преемственность —

<sup>29</sup> Архив Д. Д. Шостаковича. Ф. 1. Р. 1. Ед. хр. 136. Л. 1 об. См: [28, с. 217].

в отношении к музыке как искусству коммуникации, в приверженности к специфическим способам создания этой коммуникации, то есть музыкальной речи.

Несомненно и то, что оба эти опуса — один с обнародованным посвящением-*memoria*, другой без какого-либо намека на задуманную программность — входят в шостаковическую танатологию, мысль о которой занимала композитора с детских лет до последних дней. Тема смерти видится с этой точки зрения центральной в его творчестве. Эта экзистенциальная проблема опережает по своему появлению какие бы то ни было социальные отклики. Вот только «ужас Танатоса» неустанно подпитывался историческими испытаниями — от детских слухов о первой мировой и впечатлений революционных будней до ощущения обреченности в годы сталинского правления и глобального катастрофизма Второй мировой, а позже — многомудрого пессимизма последних десятилетий жизни композитора, омраченных тяжелейшими физическими недугами.

Гипноз образа смерти не ослабевал, хотя трактовка и воплощение темы могли неоднократно меняться. Здесь вновь не стоит полностью доверять авторкомментариям. Широкую известность получило, например, обезоруживающее своей искренностью и трагизмом признание Шостаковича в безверии, его нигилистическая характеристика финала человеческой жизни как безусловного и не подлежащего обжалованию конца, публично сделанное на генеральной репетиции Четырнадцатой симфонии — опуса, безраздельно посвященного именно теме смерти. Написанная годом позже Двенадцатого квартета, Симфония стала очередным этапом раздумья над этой темой, приведшей к обнародованию жизненного *credo* композитора в ее программе и в комментариях к ней. То, что прозвучало тогда из его собственных уст, предлагает соблазнительную возможность проекции и на другие опусы, с той же темой связанные:

Я отчасти пытаюсь полемизировать с великими классиками, которые затрагивали тему смерти в своем творчестве, и, как мне кажется <...> вот вспомним смерть Бориса Годунова, когда Борис Годунов, значит, помер, то наступает, значит, какое-то просветление. Вспомним Верди «Отелло», когда вся трагедия кончается и гибнут Дездемона и Отелло, то тоже звучит прекрасное успокоение. Вспомним «Аиду». Когда наступает трагическая гибель героев — это смягчается светлой музыкой. Думается мне, что и не менее выдающийся английский композитор Бенджамин Бриттен — его бы я тоже упрекнул. <...> Вот, мне кажется, что отчасти, может быть, иду,

подражая, иду по стопам великого русского композитора Мусоргского. Его цикла «Песни и пляски смерти». Может быть, не все [части], но «Полководец» — это большой протест [против] смерти и напоминание о том, что надо жизнь свою прожить честно, благородно, порядочно, не совершать плохих поступков никогда. Потому что, увы, еще не так скоро ученыe наши додумаются до бессмертия. Нас это ждет, так сказать, всех. Ничего хорошего в таком конце жизни я не вижу...<sup>30</sup>

Однако на Двенадцатый квартет с его финалом-преодолением, как видно, это высказывание экстраполировать невозможно. «Моление о чаше» (явленное мотивом креста)<sup>31</sup> на этот раз завершается помилованием. Сходство интонационного сюжета этой партитуры с поэтическим сюжетом пасхально-го пастернаковского стихотворения усиливается тем, быть может, странным и случайным совпадением, что Квартет был завершен весной 1968 года в начале Великого поста.

Музыка, таким образом, — в том числе и процитированная «чужая», — всегда способна сказать о сомнениях, надеждах, глубинах миросозерцания своего автора больше, чем скажет нам он сам и чем, возможно, он сам способен осознать.

### Список литературы

1. Tosser G. Les dernières œuvres de Dimitri Chostakovitch: une esthétique musicale de la mort, 1969–1975. Paris: Harmattan, 2000.
2. Раку М. Г. Гектор Берлиоз на пути к романтическому метажанру: фантазии о сне и смерти // Романтизм: истоки и горизонты. Материалы международной научной конференции памяти А. Караманова 24–26 февр. 2011 г. / ред.-сост. Т. М. Русанова, Е. В. Ключкова. М.: РАМ им. Гнесиных, 2012. С. 149–160.

<sup>30</sup> Стенограмма выступления Шостаковича. Цит. по: Тартаковская Н. Шостакович в грамзаписи. По материалам Архивно-рукописного отдела // Шостакович — Urtext. М.: Дека-ВС, 2006. С. 209–210.

<sup>31</sup> Вера Валькова констатирует, что «сюжет Голгофы» является одним из постоянных в сочинениях Шостаковича [29].

3. Елизаров М. А. Левый экстремизм на флоте в период революции 1917 года и гражданской войны: февраль 1917 – март 1921 гг.: автореф. дис. ... д-ра ист. наук: 07.00.02. СПб., 2007.

4. Ломоносова М. В. «Насмерть Ф.Ф. Кокошкина и А.И. Шингарева» – рукопись Николая Кареева в Пушкинском Доме // Социология науки и технологий. 2020. Т. 11. № 2. С. 113–127.

<https://doi.org/10.24411/2079-0910-2020-12006>

5. Дигонская О. Г., Копытова Г. В. Дмитрий Шостакович. Нотографический справочник: в 3 вып. СПб.: Композитор, 2010. Вып. 1. От ранних сочинений до Симфонии № 4 оп. 43 (1914–1936).

6. Петров В. О. Сюита для двух фортепиано Дмитрия Шостаковича как музыкальный роман (к вопросу о проявлении эпоса в наследии композитора) // Philharmonica. International Music Journal. 2021. № 4. С. 67–76. <https://doi.org/10.7256/2453-613X.2021.4.36165>

7. Петров В. О. О роли драматического конфликта в фортепианных дуэтах Дмитрия Шостаковича // Музыка. Искусство, наука, практика. 2024. № 2. С. 50–60.

[https://elibrary.ru/download/elibrary\\_67996957\\_18163888.pdf](https://elibrary.ru/download/elibrary_67996957_18163888.pdf)

8. Петров В. О. Фортепианные дуэты Дмитрия Шостаковича: образный мир и специфика жанра: монография. Астрахань: Изд-во ИП Н. В. Забродина, 2024.

9. Бобрик О. А. Музыкальныеrarитеты: сочинения Д. Д. Шостаковича для двух фортепиано // Шостакович Д. Д. Новое собрание сочинений: в 150 томах / гл. ред. В. А. Екимовский; науч. ред. пояснительных статей М. Г. Раку (отв. ред.), Л. О. Акопян, С. И. Савенко. М.: DSCH, 2019. Серия ХII. Сочинения для фортепиано. Т. 112. Сочинения для двух фортепиано. С. 129–132.

10. Дельсон В. Ю. Фортепианное творчество Д. Д. Шостаковича. М.: Советский композитор, 1971.

11. Карпенко В. Е. Сюита памяти отца // Культура. Духовность. Общество: материалы международной научно-практической конференции. Иркутск: Центр развития научного сотрудничества, 2014. С. 199–206.

12. Соколов И. Г. По направлению к Альтовой сонате // Музыкальная академия. 2006. № 3. С. 43–48.

13. Мазель Л. А. Шостакович. Побочная партия из Moderato 5-й симфонии (первый период) // Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. М.: Музыка, 1967. Ч. I. С. 736–749.
14. Арановский М. Г. Музыкальные «антиутопии» Шостаковича // Русская музыка и XX век: русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века / ред.-сост. М. Арановский. М.: ГИИ, 1997. С. 235–249.
15. Барсова И. А. Между «социальным заказом» и «музыкой больших страстей». 1934–1937 годы в жизни Д. Шостаковича // Барсова И. А. Контуры столетия. Из истории русской музыки XX века. СПб.: Композитор, 2007. С. 137–156.
16. Редепенниг Д. Малер и Шостакович // Музыкальная академия. 1994. № 1. С. 164–168.
17. Владимир Юровский: из трехколесного велосипеда у Малера получился двигатель внутреннего сгорания. Беседовала Юлия Чечикова // Музыкальная жизнь. 2020. № 6. С. 18–25.
18. Акопян Л. О. Шостакович и советская власть: история взаимоотношений // Д. Д. Шостакович: pro et contra. Д. Д. Шостакович вооценках современников, композиторов, публицистов, исследователей, писателей: антология / сост. Л. О. Акопян. СПб.: РХГА, 2016. С. 7–50.
19. Левая Т. Н. Поэтика иносказаний // Музыкальная академия. 1999. № 1. С. 151–154.
20. Раку М. Г. «Музыкальная пауза» середины пятидесятых: Шостакович и другие // Второй Всесоюзный съезд советских писателей (1954). Идеология исторического перехода и трансформация советской литературы / ред.-сост. В. Ю. Выгин. СПб.: ИРЛИ РАН (Пушкинский дом), 2018. С. 428–464.
21. Сабинина М. Д. Было ли два Шостаковича? // Музыкальная академия. 1997. № 4. С. 233–237.
22. Максименков Л. В. Шостакович. Маршал советской музыки. М.: Вече, 2025.
23. Акопян Л. О. Феномен Дмитрия Шостаковича. СПб.: Русская христианская гуманитарная академия, 2018.
24. Акопян Л. О. Двенадцатый струнный квартет Des-dur соч. 133 // Шостакович Д. Д. Новое собрание сочинений: в 150 тт. / гл. ред.

В. А. Екимовский; науч. ред. пояснительных статей М. Г. Раку (отв. ред.), Л. О. Акопян, С. И. Савенко. М.: DSCH, 2021. Серия X. Камерные инструментальные ансамбли. Т. 103. Квартеты 10–12. С. 148–150.

25. Осипенко О. А. Музыкальный тематизм струнных квартетов Д. Д. Шостаковича: жанровый генезис и семантика: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Т. И. Красноярск, 2018.

26. Климовицкий А. И. Еще раз о теме-монограмме D-Es-C-H // Д. Д. Шостакович: сб. статей к 90-летию со дня рождения / сост. Л. Г. Ковнацкая. СПб.: Композитор, 1996. С. 249–268.

27. Хентова С. М. Шостакович. Жизнь и творчество: в 2 т. Л.: Советский композитор, 1986. Т. 2.

28. Акопян Л. О. Квартет № 12. Пояснительные комментарии // Шостакович Д. Д. Новое собрание сочинений: в 150 тт. / гл. ред. В. А. Екимовский; науч. ред. пояснительных статей М. Г. Раку (отв. ред.), Л. О. Акопян, С. И. Савенко. М.: DSCH, 2021. Серия X. Камерные инструментальные ансамбли. Т. 103. Квартеты 10–12. С. 217–220.

29. Валькова В. Б. Сюжет Голгофы в творчестве Шостаковича // Шостакович: между мгновением и вечностью. Документы. Материалы. Статьи / ред.-сост. Л. Г. Ковнацкая. СПб.: Композитор, 2000. С. 679–716.

### References

1. Tosser, G. (2000). *Les dernières œuvres de Dimitri Chostakovitch: une esthétique musicale de la mort, 1969–1975*. Harmattan.
2. Raku, M. G. (2012). Gektor Berlioz na puti k romanticheskому метазантию: fantazii o sne i smerti [Hector Berlioz on the Path to the Romantic Metagenre: Fantasies of Sleep and Death]. In T. M. Rusanova, & Ye. V. Klochkova (Eds.), *Romantizm: istoki i gorizonti* [Romanticism: Origins and Horizons]. *Proceedings of the International Scientific Conference in Memory of A. Karamanov, February 24–26, 2011* (pp. 149–160). Gnesin Russian Academy of Music Publ. (In Russ.).
3. Elizarov, M. A. (2007). *Levyj ekstremizm na flote v period revolyutsii 1917 goda i grazhdanskoy vojny: fevral' 1917 – mart 1921 gg.* [Left-wing Extremism in the Navy During the 1917 Revolution and Civil War: February 1917 – March 1921] [Abstract of unpublished doctoral dissertation]. Saint Petersburg State University. (In Russ.).

4. Lomonosova, M. V. (2020). “Na smert’ F. F. Kokoshkina i A. I. Shingareva”: rukopis’ Nikolaya Kareeva v Pushkinskom Dome [“On the Death of F. F. Kokoshkin and A. I. Shingarev”: a Manuscript of Nikolai Kareev in the Pushkin House]. *Sociology of Science and Technology*, 11(2), 113–127. (In Russ.). <https://doi.org/10.24411/2079-0910-2020-12006>
5. Digonskaya, O. G., & Kopytova, G. V. (2010). *Dmitrii Shostakovich. Notograficheskii spravochnik [Dmitry Shostakovich. Catalogue]*: Vol 1: *Ot rannikh soчинений do Simfonii № 4 op. 43 (1914–1936) [From Early Works to Symphony No. 4, op. 43 (1914–1936)]*. Compozitor Publ. House • Saint-Petersburg. (In Russ.).
6. Petrov, V. O. (2021). Dmitry Shostakovich’s Suite for Two Pianos as a Musical Novel (On the Issue of Manifestation of Epos in the Composer’s Legacy). *Philharmonica. International Music Journal*, (4), 67–76. (In Russ.). <https://doi.org/10.7256/2453-613X.2021.4.36165>
7. Petrov, V. O. (2024). On the Role of Dramatic Conflict in Piano Duets by Dmitry Shostakovich. *Music. Art, research, practice*, (2), 50–60. (In Russ.). [https://elibrary.ru/download/elibrary\\_67996957\\_18163888.pdf](https://elibrary.ru/download/elibrary_67996957_18163888.pdf)
8. Petrov, V. O. (2024). *Fortepiannye duehty Dmitriya Shostakovicha: obraznyj mir i specifika zhanra [Dmitri Shostakovich’s Piano Duets: The Figurative World and Specifics of the Genre]*. IP N. V. Zabrodina Publ. House. (In Russ.).
9. Bobrik, O. A. (2019). Muzykal’nye raritetы: sochineniya D. D. Shostakovicha dlya dvukh fortepiano [Musical Rarities: Works by D. D. Shostakovich for Two Pianos]. In V. A. Yekimovskii, M. G. Raku, L. O. Akopyan, & S. I. Savenko (Eds.), *Shostakovich D. D. Novoe sobranie soчинений [Shostakovich D. D. New collected works] Series XII: Sochineniya dlya fortepiano [Works for Piano], Vol. 112: Sochineniya dlya dvukh fortepiano [Works for Two Pianos]* (pp. 129–132). DSCH. (In Russ.).
10. Delson, V. Yu. (1971). *Fortepiannoe tvorchestvo D. D. Shostakovicha [Piano Works by D. D. Shostakovich]*. Sovetskij Kompozitor.
11. Karpenko, V. Ye. (2014). Syuita pamjati ottsa [Suite in Memory of the Father]. In *Kultura. Dukhovnost. Obshchestvo [Culture. Spirituality. Society]: Proceedings of the International Scientific and Practical Conference* (pp. 199–206). Tsentr razvitiya nauchnogo sotrudничества. (In Russ.).
12. Sokolov, I. G. (2006). Po napravleniyu k Altovoi sonate [Towards the Viola Sonata]. *Music Academy*, (3), 43–48. (In Russ.).

13. Mazel', L. A. (1967). Shostakovich. Pobochnaya partiya iz Moderato 5-j simfonii (pervyj period) [Secondary Part from Moderato of the 5th Symphony (First Period)]. In L. A. Mazel, & V. A. Zuckerman (1967), *Analiz muzykal'nykh proizvedenij* [Analysis of Musical Works]. (Vol. 1, pp. 736–749). Muzyka. (In Russ.).
14. Aranovskij, M. G. (1997). Muzykal'nye “antiutopii” Shostakovicha [Shostakovich's Musical “Dystopias”]. In M. G. Aranovskij (Ed.), *Russkaya muzyka i XX vek: russkoe muzykal'noe iskusstvo v istorii khudozhestvennoj kul'tury XX veka* [Russian Music and the 20th Century: Russian Musical Art in the History of Artistic Culture of the 20th Century] (pp. 235–249). State Institute for Art Studies. (In Russ.).
15. Barsova, I. A. (2007). Mezhdu “sotsial'nym zakazom” i “muzykoj bol'sikh strastej”. 1934–1937 gody v zhizni D. Shostakovicha [Between the “Social Order” and the “Great Passions’s Music”. 1934–1937 in the Life of D. Shostakovich]. In I. A. Barsova (2007), *Kontury stoletiya. Iz istorii russkoj muzyki XX veka* [Contours of the Century: From the 20th Century Russian Music History] (pp. 137–156). Kompozitor Publ. (In Russ.).
16. Redepenning, D. (1994). Maler i Shostakovich [Mahler and Shostakovich]. *Music Academy*, (1), 164–168. (In Russ.).
17. Vladimir Yurovskii: iz trekhkolesnogo velosipeda u Malera poluchilsya dvigatel vnutrennego sgoraniya. Besedovala Yuliya Chechikova [Vladimir Jurowski: Mahler turned a tricycle into an internal combustion engine. Interview by Yulia Chechikova]. (2020). *Muzykal'naya zhizn'*, (6), 18–25. (In Russ.).
18. Hakobyan, L. O. (2016). Shostakovich i sovetskaya vlast': istoriya vzaimootnoshenij [Shostakovich and Soviet Power: A History of Relations]. In L. O. Hakobyan (Ed.), *D. D. Shostakovich: pro et contra. D. D. Shostakovich v otsenkakh sovremennikov, kompozitorov, publitsistov, issledovatelej, pisatelej: antologiya* [D. D. Shostakovich: Pro et Contra. D. D. Shostakovich in the Assessments of Contemporaries, Composers, Publicists, Researchers, and Writers: Anthology] (pp. 7–50). RCAH [Russian Christian Academy for Humanities] Publishing House. (In Russ.).
19. Levaya, T. N. (1999). Poetika inoskazanij [Poetics of Allegories]. *Music Academy*, (1), 151–154. (In Russ.).
20. Raku, M. G. (2018). “Muzykal'naya pauza” serediny pyatidesyatikh: Shostakovich i drugie [“Musical Pause” of the Mid-Fifties: Shostakovich and Others]. In V. Yu. Vyugin (Ed.), *Vtoroj Vsesoyuznyj s"ezd sovetskikh*

pisatelej (1954). *Ideologiya istoricheskogo perekhoda i transformatsiya sovetskoy literatury* [The Second All-Union Congress of Soviet Writers (1954). *The Ideology of Historical Transition and the Transformation of Soviet Literature*] (pp. 428–464). Institute of Russian Literature (Pushkin House). (In Russ.).

21. Sabinina, M. D. (1997) Bilo li dva Shostakovicha? [Were There Two Shostakoviches?] *Music Academy*, (4), 233–237. (In Russ.).

22. Maksimenkov, L. V. (2025) *Shostakovich. Marshal sovetskoi muziki* [*Shostakovich. Marshal of Soviet Music*]. Veche. (In Russ.).

23. Hakobian, L. O. (2018). *Fenomen Dmitriya Shostakovicha* [The Phenomenon of Dmitry Shostakovich]. Russian Christian Humanitarian Academy Publ. House. (In Russ.).

24. Hakobian, L. O. Dvenadtsatyj strunnyj kvartet Des-dur soch. 133 [Twelfth String Quartet in D-flat major, Op. 133]. In V. A. Yekimovskii, M. G. Raku, L. O. Akopyan, & S. I. Savenko (Eds.), *Shostakovich D. D. Novoe sobranie sochinenij* [Shostakovich D. D. New collected works]: Series X: *Kamernye instrumental'nye ansambl* [Chamber Instrumental Ensembles], Vol. 103: *Kvartety 10–12* [Quartets 10–12] (pp. 129–132)). DSCH. (In Russ.).

25. Osipenko, O. A. (2018). *Muzykal'nyj tematizm strunnych kvartetov D. D. Shostakovicha: zhanrovyyj genezis i semantika* [Musical Themes of D. D. Shostakovich's String Quartets: Genre Genesis and Semantics]. [Unpublished doctoral dissertation] (Vol. 1). Krasnoyarsk State Institute of Arts. (In Russ.).

26. Klimovitsky A. I. (1996). Yeshche raz o teme-monogramme D-Es-C-H [Once Again on the Theme-Monogram D-Es-C-H]. In L. G. Kovnatskaya (Ed.), *D. D. Shostakovich: sbornik statei k 90-letiyu so dnya rozhdeniya* [Shostakovich: A Collection of Articles for the 90th Anniversary of His Birth] (pp. 249–268). Compozitor Publ. House • Saint-Petersburg. (In Russ.).

27. Khentova, S. M. (1986). *Shostakovich. Zhizn i tvorchestvo* [Life and Work] (Vol. 2). Sovetskij Kompozitor. (In Russ.).

28. Hakobian, L. O. Kvartet № 12. Poyasnitel'nye kommentarii [Quartet No. 12. Explanatory Notes]. In V. A. Yekimovskii, M. G. Raku, L. O. Akopyan, & S. I. Savenko (Eds.), *Shostakovich D. D. Novoe sobranie sochinenij* [Shostakovich D. D. New collected works] Series X: *Kamernye instrumental'nye ansambl* [Chamber Instrumental Ensembles], Vol. 103: *Kvartety 10–12* [Quartets 10–12] (pp. 217–220). DSCH. (In Russ.).

29. Val'kova, V. B. (2000). Syuzhet Golgofy v tvorchestve Shostakovicha [The Plot of Golgotha in the Works of Shostakovich]. In L. G. Kovnatskaya (Ed.), *Shostakovich: Mezhdu mgnoveniem i vechnost'yu. Dokumenty. Materialy. Stat'i* [Shostakovich: Between the Moment and Eternity. Documents. Materials. Articles] (pp. 679–716). Compozitor Publ. House • Saint-Petersburg. (In Russ.).

Сведения об авторе:

**Раку М. Г.** — доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник сектора истории музыки, Государственный институт искусствознания.

Information about the author:

**Marina G. Raku** — Doctor of Art History, Leading Researcher, Department of Music History, State Institute for Art Studies.

Статья поступила в редакцию 17.10.2025;  
одобрена после рецензирования 04.12.2025;  
принята к публикации 10.12.2025.

The article was submitted 17.10.2025;  
approved after reviewing 04.12.2025;  
accepted for publication 10.12.2025.