

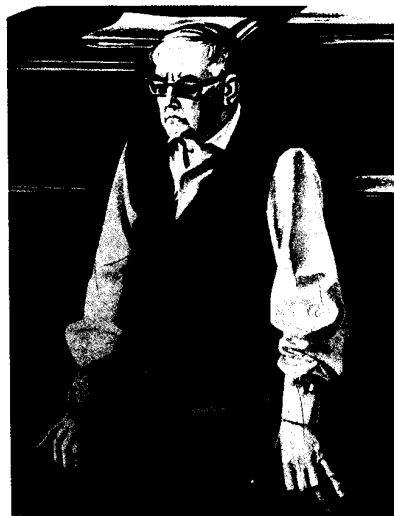
МУЗЫКАЛЬНЫЕ «АНТИУТОПИИ»

ШОСТАКОВИЧА

М. Арановский

О Шостаковиче написано и сказано так много, что добавить нечто новое кажется делом почти безнадежным. Действительно, детально изучены почти все его произведения, определено его отношение к музыкальным жанрам, исследованы самые различные грани его стиля. Предметом внимания стали и разные стороны жизни композитора, в том числе те, которые вряд ли представляют сколько-нибудь серьезный общественный интерес. В результате сложилась большая и многообразная по тематике литература: от глубоких исследований до полубульварных публикаций — факт, разумеется, оскорбляющий и наш вкус, и память о великом художнике, но, по-видимому, такова уж судьба гения — быть объектом внимания не только науки, но и обывательского сознания.

Для познания феномена Шостаковича музыковедением (особенно, отечественным) сделано и в самом деле немало. Но после «шостаковического бума» 60-х и 70-х годов число работ резко упало — возникло впечатление, будто творчество великого композитора изучено досконально. То была, конечно, иллюзия. Причина заключалась в другом: в ограниченности научной парадигмы, которая сформировалась в нашем музыкознании, приняв весьма устойчивый характер. А, как известно, любая научная парадигма действует подобно сити, отбирая объекты исследования в соответствии с присущими ей методами и оставляя без внимания всё остальное. Так получилось и в данном случае. Исследовалось лишь то, что соответствовало традиционному представлению о строении музыки и специальностям музыкознания, благо музыка Шостаковича этому вполне отвечала. Тем важнее было установить, что нового внес Шостакович в музыкальный язык XX века, в чем именно заключалось его новаторство. В целом эта задача музыкознанием была выполнена, сделанные тогда открытия и констатации не утратили своего значения. Вопрос в другом.



Сегодня мы смотрим на творчество Шостаковича иначе, чем тогда. На наших глазах творчество великого художника, которое еще так недавно переживалось как актуальное настоящее, совершило **переход в историю**. Изменился его статус, а к тому же исчез тот социальный контекст, который расшифровывал символы его музыки для современников. И самое важное: современное музыкальное сознание во многом формируется иной художественной парадигмой, выдвинувшей новые идеи в области звукового материала музыки и композиционных систем.

В принципе ничего драматичного в этом нет. Когда-то наступает момент, который переводит стрелку на часах истории, вводя новую систему ценностей, и тогда даже гению не удастся уберечься от суда безжалостного времени. Но признавая закономерность такого «сдвига в историю», нельзя не заметить, что он может сопровождаться не только приобретениями, но подчас и досадными потерями. Вместе с ним порой утрачивается живое, непосредственное восприятие музыки, обрезается та пуповина, которая соединяла ее с современностью, и на смену выстрадавшему и, в сущности, единственно верному пониманию, которое складывалось в те времена, когда эта музыка питала живое восприятие, приходит разноречивость мнений, порой случайных, неточных, не проверенных личным опытом, а иногда чисто рассудочное конструирование, страдающее явными упрощениями. Неудивительно, что сегодня о Шостаковиче пишут и говорят по-разному: восторженно и скептически, почтительно и снисходительно, равнодушно и запальчиво. Как ни один из лидеров музыки XX века, он до сих пор остается объектом споров. Видно, на роду ему было написано быть центром полемики — как при жизни, так и за ее пределами. Но если когда-то, в 30-е — 50-е годы Шостакович подвергался критике, так сказать, «справа», со стороны официальных кругов, исповедовавших самый реакционный консерватизм, то ныне он нередко становится мишенью атаки «слева», со стороны либо адептов послевоенного авангарда, видящих в нем традиционалиста, либо эдаких «правдолюбцев», страдающих зудом разоблачительства и ухмыляющихся по поводу его мнимого конформизма. Сегодня быть большим католиком, чем папа Римский, очень легко. Труднее обрести то, что можно назвать **историческим слухом**, каковым, собственно, должен обладать любой, кто претендует на звание историка или теоретика музыки. Конечно, требовать от молодых поколений знания гражданского опыта, каким располагали предшествующие поколения, по меньшей мере наивно — этот пробыл для них невосполним. Они слышат и видят недавнее прошлое иначе, чем те, кто его пережил, и в этом нет ничего удивительного. И всё же тот, кто занимается искусством прошлого любой степени давности, должен хотя бы пытаться соотносить его с социальной практикой соответствующей эпохи. Неполнота личного опыта может быть компенсирована изучением фактов истории и, разумеется, по возможности их верной интерпретацией — в противном случае искажения или, по меньшей мере, поверхностность суждений окажутся неустраняемыми. Восстановление исторической истины и новый взгляд на творчество Шостаковича представляются сегодня одинаково необходимыми.

Кем же стал Шостакович для своей эпохи? Какое «вещное слово» о ней произнес? Каким остался его след в искусстве?

Вряд ли эти вопросы когда-либо получат окончательные ответы, ибо искусство гения неисчерпаемо.

Шостакович вошел в музыку XX века быстро и со славою. Его 1-я симфония (1926), написанная к окончанию Ленинградской консерватории, в короткий срок обошла многие концертные эстрады мира, возвестив о рождении нового крупного таланта. В последующие годы молодой композитор пишет много и по-разному — удачно и не очень, отдаваясь собственным замыслам и выполняя заказы театров, кино, заражаясь исканиями разнородного художественного окружения и отдавая дань политическому ангажементу. Впрочем, отделить художественный радикализм от политического в те годы было совсем не так просто. Футуризм, с его идеей «производственной целесообразности» искусства, откровенным антииндивидуализмом и апелляцией к «массовости», в чем-то смыкался с большевистской эстетикой. Отсюда известная двойственность таких сочинений, как, скажем, 2-я («Посвящение Октябрю») и 3-я («Первомайская») симфонии, созданные на столь популярную в то время революционную тематику, но по музыкальному языку близкие скорее АСМ, чем Пролеткульту. Надо заметить, что подобная «двуадресность» в целом была типичной для того времени — вспомним, к примеру, театр Мейерхольда или поэзию Маяковского. Новаторам искусства тогда казалось, что революция соответствует духу их смелых исканий и может только им способствовать. Позже они убедятся, сколь наивной была их вера в революцию, и многие за это поплатятся даже своей жизнью. Но в те годы, когда рождались первые крупные опусы Шостаковича — симфонии, опера «Нос», прелюдии и др. — художественная жизнь действительно бурлила и кипела, и в атмосфере ярких новаторских начинаний, экстраординарных идей, пестрого смешения художественных направлений и безудержного экспериментирования мог найти применение своей бьющей через край творческой энергии любой молодой и сильный талант. И Шостакович в эти годы в полной мере был захвачен потоком жизни. Он и позже никогда не мыслил себя таким одиноким жителем башни из слоновой кости, а тогда искренне и с увлечением откликался на «запросы времени». Динамика жизни никак не располагала к спокойной медитации, к дистанцированию от жгучих проблем современности и, напротив, настоятельно требовала действенного, «сегодняшнего», если не злободневного искусства. И Шостакович, возможно, подобно Маяковскому и многим другим художникам того времени, какое-то время сознательно стремился писать музыку, созвучную общей тональности эпохи. Впрочем, может быть, правильнее было бы говорить в данном случае о ее «атональности» или «политональности», поскольку в остро диссонантном общем звучании слышны были резкие переченья, противоречащие друг другу голоса. Но эта разноликость художественной действительности создавала разные полюсы притяжения творческих интересов и благоприятствовала развитию разных сторон дарования Шостаковича. И даже такие политически ангажированные опусы, как 2-я и 3-я симфонии, которые трудно отнести к удачам в силу внешнего пафоса и холодной риторики их музыки, с точки зрения роста композиторской техники много значили для молодого композитора, и немало найденного в них позже войдет в его стилевую систему. Но лучшими сочинениями этого периода остались, конечно, 1-я

симфония, опера «Нос», 1-й Фортепианный концерт, цикл фортепианных Прелюдий.

Первый серьезный удар со стороны тоталитарной «мегамашины культуры» (И.Голомшток) Шостакович получил в 1936 году в связи с постановкой его второй — и последней — оперы «Леди Макбет Мценского уезда» (в инспирированной ЦК ВКП(б) статье газеты «Правда» «Сумбур вместо музыки») — произведения, кстати, по стилю значительно более «спокойного» и более близкого традициям русской оперной классики, чем «Нос», который критиковался впоследствии (уже, так сказать, *post factum*). В другом политическом контексте это могло бы сойти за курьез или же за проявление партийной шизофрении. Важен, однако, социальный контекст. Зловещий смысл подобных идеологических разносов заключался в том, что в 1936 году уже во весь свой гигантский диапазон работал смертельный маховик репрессий. Уже погибли от голода миллионы крестьян, уже состоялось немало «процессов», пали многие видные головы, и сотни тысяч оказались запертыми в тюрьмах и лагерях. Режим охватил своими стальными клешнями всю страну. Поэтому идеологическая критика означала только одно: либо ты «по ту сторону баррикад», а значит, и по ту сторону бытия, либо ты признаешь «справедливость критики», и тогда тебе даруется жизнь. Разумеется, ценой своего дара, ценой отказа от своего художественного «я» Шостаковичу впервые пришлось совершить подобный мучительный выбор. Он «понял» и «признал» и, более того, дабы не дразнить гусей, снял с премьеры свою 4-ю симфонию. Этим он признал и другое: чистая музыка, которая, казалось, могла бы стать прибежищем его сокровенных идей, таковым, на самом деле, уже не являлась.

Последующие произведения, и прежде всего 5-я и 6-я симфонии, были трактованы официальной пропагандой как акт «осознания», как «исправление». Оснований для этого было немного, и по сути Шостакович оставался самим собой, но лишь по-новому использовал формулу симфонии, камуфлируя истинное содержание. Тем не менее официальная пресса поддержала (да и не могла не поддержать) эти сочинения, ибо в противном случае партии большевиков пришлось бы признать полную несостоятельность своей критики, а на это она пойти не могла. Явно инспирированная статья известного советского писателя Алексея Толстого вознесла 5-ю симфонию на высочайший пьедестал и трактовала ее как сложный и не лишенный борьбы и драматизма путь осознания интеллигентом своего долга перед социалистическим обществом, перед народом. Такой вывод, впрочем, вполне устраивал и композитора, давая некоторую передышку, а следовательно, и возможность творить.

Свою репутацию «советского патриота» Шостакович подтвердил во время войны, написав знаменитую 7-ю («Ленинградскую») симфонию. В третий раз после 1-й и 5-й композитор пожинал плоды успеха, и не только в своей стране. Его авторитет как одного из мэтров современной музыки был, казалось бы, признан, что, однако, не помешало власти в 1948 году вновь подвергнуть его идеологическому избиению и травле в связи с выходом в свет печально знаменитого постановления ЦК ВКП(б) «Об опере „Великая дружба» В.Мурадели». На сей раз критика была еще более свирепой, а выводы — далеко идущими. Шостакович был изгнан из Московской и Ленинградской консерваторий, где до того преподавал.

исполнение его произведений оказалось под запретом, и фактически, как в те же годы М.Зошенко, он остался без средств к существованию. На сей раз период остракизма оказался и более длительным, и более тяжелым. Но композитор не сдавался и не переставал работать. Отстраненный от преподавания, лишенный возможности слышать свои произведения, он продолжал творить, и среди сочиненного с 1948 по 1953 годы оказались такие шедевры, как 10-я симфония, вокальный цикл «Из еврейской народной поэзии», 24 прелюдии и фуги, ряд квартетов. Лишь в 1958 году, через пять лет после смерти Сталина, упомянутое постановление было официально признано ошибочным, если не по своим положениям, то, по крайней мере, по отношению к таким выдающимся композиторам, как Прокофьев и Мясковский (которых к тому времени уже не было в живых), Шостакович и Хачатурян. С этого времени официальное положение Шостаковича стало улучшаться. Он снова был введен в состав профессоров обеих консерваторий. Еще в 1953 году, сразу после смерти Сталина, прозвучали 10-я симфония и другие новые сочинения. Более того, в последующие годы имидж Шостаковича сознательно, если можно так сказать, «официализуется». Он — признанный классик советской музыки, государство уже не критикует, а приближает его к себе, и, разумеется, нет никаких препонов для исполнения его сочинений. И вовсе не потому, что власть раскаялась в совершенном, а просто потому, что сочла более выгодным для своего престижа иметь живого классика вместо затравленного и, следовательно, поддерживаемого культурной частью человечества, художника. За внешним благополучием стояло, однако, постоянное и всё усиливавшееся давление на композитора, под влиянием которого он был вынужден написать ряд «серьезных однодневок» (например, 12-ю симфонию, посвященную Ленину, цикл романсов на стихи Е.Долматовского и др.). Но самым тяжелым это давление оказалось тогда, когда Шостаковича, проча его в руководители Союза композиторов РСФСР, стали заставлять вступить в партию, что требовалось по статусу этой должности. Трудно себе представить что-либо более несовместное, чем Шостакович и КПСС. Но, к слову сказать, в то время подобные поступки рассматривались как дань правилам игры и стали явлением почти бытового плана. Компромисс был тем способом выживания, который действовал на всем социальном пространстве страны. В то время (это были 1960-е годы) идейная убежденность уже никоим образом не интересовала. Членство в партии приобрело чисто формальный характер. И всё же предстоящее вступление в партию переживалось Шостаковичем мучительно.

Бросая взор на жизненный путь композитора, можно сказать, что значительная его часть прошла в атмосфере искусственного угара разносной критики, которая утихала только на время и лишь для того, чтобы разгореться с новой силой в следующем приступе идеологической паранойи. Надо было обладать поистине титанической волей к творчеству, чтобы стоически выдерживать всё это в течение многих лет.

Нет никакого сомнения в том, что сегодня, чтобы верно оценивать прошлое, исследователь музыки не должен терять то, что можно назвать *историческим слухом*. На исходе XX века, когда с высот его последнего десятилетия открывается широкий вид на долину прошлого, место, занимаемое Шостаковичем, точно определяется в русле классической традиции. Классической не по стилевым признакам и не в смысле неоклассицистских ретроспекций, а по самому глубокому существу понимания назначения музыки (*что есть музыка!*), по всей совокупности составляющих музыкального мышления. Всё, чем оперировал композитор, создавая свои опусы, какими бы новаторскими они в то время ни казались, в конечном счете имело своим истоком венский классицизм, а также — и шире — гомофонную систему в целом вместе с тонально-гармонической основой, набором типовых форм, составом жанров и пониманием их специфики. Скажем еще более определенно: *Шостакович завершал целую эпоху в истории новоевропейской музыки*, начало которой относится к XVIII веку и связано с именами Баха, Гайдна и Моцарта, хотя и не ограничивается ими. В этом смысле Шостакович сыграл по отношению к классико-романтической эпохе ту же роль, что и Бах по отношению к эпохе барокко. Как и автор Высокой Мессы, он синтезировал в своем творчестве многие линии в развитии европейской музыки последних трех столетий и, подобно ему, выполнял эту завершительную функцию в то время, когда уже в полную меру развивались совершенно иные направления и брала старт новая концепция музыки. Главное же состоит в том, что и хронологически, и по типу мышления Шостакович действительно стал «последним из могикан» той великой традиции музыкального искусства, которая господствовала на протяжении трех веков.

Как она проявила себя в творчестве Шостаковича?

Прежде всего — в самом понимании музыки как искусства, ее назначения, ее связей с Человеком. Шостаковичу было глубоко чуждо отношение к музыке как к самодовлеющей игре звуковых форм. Вряд ли мог бы он согласиться со Стравинским в том, что музыка, если что-то и выражает, то только самое себя. Шостакович был глубоко традиционен в том смысле, что, подобно многим великим творцам музыки до него (от Бетховена до Малера), видел в ней средство самореализации композитора — не только как музыканта, наделенного даром творить, но и как человека. Музыка была для него способом *удвоения* его человеческой сущности, его мировидения, психики, эмоциональных реакций — одним словом, всего, что составляет духовную жизнь личности в ее непрерывном взаимодействии с внешним миром. Он не только не отстранялся от той ужасающей реальности, которую наблюдал вокруг, но, напротив, переживал ее как *собственную судьбу*, как судьбу целых поколений, страны в целом. Жизнь переплавлялась в звуки, музыка становилась голосом совести, горячим высказыванием, речью, обращенной к современникам, наполненной болью и сочувствием.

Духовная связь с традицией обнаруживалась и в том круге проблем, к которому остро тяготел Шостакович. Это всё те же вечные проблемы добра и зла, жизни и смерти, разумеется, понятые им по-своему, исходя из

того жизненного материала, который предоставляло ему время. Но несмотря на то, что творчество Шостаковича действительно питалось острыми жизненными впечатлениями, он формулировал свои идеи на языке высоких метафизических смыслов. Ушла в прошлое та кошмарная реальность, которая давала пищу его философским концепциям, но осталась музыка, где, как в кристаллах, запечатлены вневременные идеи и конфликты человеческого бытия. Рожденная временем, музыка Шостаковича переступила через границы своей эпохи и ушла в вечность.

Сегодня, когда уже отшумел авангард, не оставивший камня на камне от той системы музыкального языка, которая генетически связана с гомофонией, мы хорошо отдаем себе отчет в том, что язык произведений Шостаковича мог сформироваться только *до* послевоенного авангарда и, следовательно, традиционен в том смысле, что для него полностью сохраняют свое значение такие факторы, как *интонация, лад, тональность, гармония, метроритм, типовая форма*, наконец, исторически сложившаяся *система жанров* европейской академической традиции. И хотя это *другая* интонация, *особые* типы ладов, *новое* понимание тональности, *собственная* система гармонии, *по-новому* трактованные форма и жанр, уже само присутствие этих уровней музыкального языка говорит о принадлежности к традиции. В этом — *и только в этом* — смысле стиль Шостаковича действительно традиционен. Водораздел, который в нашем столетии провел авангард, создав совершенно иной, в сравнении с прошлым, акустический облик музыки, породив новые принципы звукоорганизации и музыкального синтаксиса, придали совершенно новое значение самому понятию традиции. И тогда-то стало ясно, что значительная часть лидеров музыки XX века, с именами которых связаны революционные перемены в музыкальном языке начала столетия (Скрябин, Стравинский, Прокофьев, Хиндемит, Шостакович), несмотря на всё их ошеломляющее новаторство, принадлежит *общей традиции, гомофонии как системы музыкального мышления*. При этом все открытия того времени балансировали *на грани возможного*, расшатывая исторически сложившуюся систему языка и — вместе с тем — оставаясь в пределах выработанных ею категорий. Суть же заключалась в том, что благодаря новациям гомофонная концепция музыкального языка раскрывала еще не исчерпанные резервы, не истраченные возможности, доказывала свою широту и перспективы развития. Под знаком этих перспектив прошла большая часть истории музыки XX века, и Шостакович внес в нее весомейший вклад.

Контртрадиция

Современники Шостаковича (разумеется, из числа сочувствовавших его творчеству) встречали каждое его произведение как акт художественной, если не гражданской, смелости и переживали его новаторство острее, чем ныне воспринимаются иные опусы авангардистов. Лучшие его творения и сегодня сохраняют терпкий привкус новизны и необычности. В чем причина?

Проблема адекватного восприятия музыки Шостаковича заключалась, думается, в том, что всё кажущееся алогичным надо было понять как *новую логику*. В основе музыки Шостаковича действительно лежало

нарушение ожиданий, выработанных музыкой XIX века, то есть *преобразование* прежней логики, причем преобразование столь радикальное, что оно охватывало практически все уровни музыкальной структуры. Восприятие постоянно наталкивалось на необычности во всем, что касалось хода музыкальной мысли, оно должно было непрерывно перестраиваться, что (как всегда) было совсем не легко и требовало слухового и психологического опыта.

Уже первые слушатели совсем юного Шостаковича отмечали эту особенность его музыки. Вспомним впечатление К.Федина от игры пятнадцатилетнего Шостаковича на вечере у Горького: «Он играл свои сочинения, переполненные влияниями новой музыки, неожиданные и заставляющие переживать звук так, как будто это театр, где всё очевидно до смеха или до слез. Его музыка разговаривала, болтала, иногда весьма озорно[...]»¹

Но, разумеется, в полной мере о смелости и новизне музыки молодого таланта современники смогли судить только тогда, когда на концертных эстрадах появилась 1-я симфония, по сей день не утратившая своей свежести. И она, и последующие сочинения свидетельствуют о том, что новизна музыки Шостаковича была всё же в первую очередь *интонационной* или, точнее, *ладоинтонационной*, хотя в 1-й симфонии немало нового и в ритмике, и в гармонии.

Интонация Шостаковича — это не просто составляющая тематизма, элемент, исчезающий в общем музыкальном потоке. Это, как правило, яркий персонаж, действующее лицо, обладающее своим характером, своим стилем «поведения» и, конечно, своей «судьбой» в сочинении. Всё в облике такого интонационного «персонажа» зачастую необычно, заставляет обратить на него внимание, врезается в слух, в чем, безусловно, отразились черты с юности присущего Шостаковичу театрального мышления. То была особая, свойственная композитору *психологическая образительность*. Во многом она сродни интонационной характеристичности Мусоргского, но подчеркнута заострена, гипертрофирована. Это свойственно уже 1-й симфонии. Сегодня она воспринимается, разумеется, иначе, чем при своем появлении, однако «исторический слух» уловит в ней причудливое сочетание обычного с необычным. Обычное — это марш, бодрый и даже задорный. И всё же странный. Марш должен быть диатонически-мажорным или диатонически-минорным. Это его норма. Здесь же он оказывается минорно-хроматизированным (первая синтагма представляет собой ритмически организованную хроматическую гамму). Есть явные необычности в интонационном строе мелодии. Так, привычный зачин D — T оказывается сдвинутым с начала мелодии в середину первого такта; во второй синтагме неожиданно выдвигаются не свойственные фа минору интонации: *a-b-f-d* и *d-es-e-h* (вторая синтагма — в полном соответствии с речевой нормой — оказывается, таким образом, акцентирующей, то есть носительницей главного смысла).

1



Так в первом же значительном произведении молодого автора вырисовывается тот стилиевой подход, который навсегда становится для него типичным и который лучше всего характеризуется известным термином В.Шкловского «остранение». По Шкловскому, слово становится поэтически значимым, когда оказывается в силу контекста «странным». Этот принцип поэтики 20-х годов, открытый Шкловским на материале творчества Маяковского, как видим, по-своему был реализован и Шостаковичем. Вряд ли слух кого-либо из русских композиторов первой половины века был столь демонстративно ориентирован на музыкальный быт. Музыкально-бытовая лексика широким слоем входила в художественный язык произведений Шостаковича (к этому вопросу мы еще вернемся), но — и это чрезвычайно характерно — не в прямом, а чаще в деформированном виде. Уже в этом видно свойственное Шостаковичу отношение к «обычному»: оно «остраняется», подается словно в кривом зеркале, на него направлен взгляд со стороны, который видит его как «необычное». Это — во-первых. Во-вторых, оппозиция «обычное — необычное» постоянно присутствует в интонационной стороне музыки Шостаковича, не связанной с бытовой лексикой. Речь идет о нарушениях нормативной ладоинтонационной логики как элементе его стиля. В музыке Шостаковича шла постоянная игра между нормой и ее опровержением. Музыка, казалось бы, поначалу направляла слух в обычное русло, но тут же сворачивала в сторону, нарушая привычный ход вещей. Этому музыкальному типу мышления можно найти немало аналогий в литературе того же времени; наиболее близкие из них — это обзриуты, Платонов, Зощенко. Она как бы дразнила слух, постоянно обманывая ожидания. Многих это раздражало, вызывая неприятие музыки Шостаковича, но были и те, кто улавливал в нарушениях новую логику. В ней слышалось будущее, она воспринималась как свидетельство новизны и свежести мышления композитора.

Необычности подстерегали слушателя в музыке Шостаковича на каждом шагу. Особенно остро слух реагировал на ладовые новации. О ладах Шостаковича написано предостаточно, и мы не претендуем на специальную разработку этой проблемы. Заметим лишь, что все ладовые необычности Шостаковича были следствием той особой обостренности интонационного мышления, которая отвергала обычное, нормативное. Так, например, острый и неожиданный ход в г.п. I части 5-й симфонии вверх от *c* к *des* воспринимался как явный «алогизм», поддержанный микромодуляцией в до минор, как выход в «запредельное» пространство, как глубокий вдох, ибо вершина *des* никак не вытекает из предыдущего интонационного движения, но зато определяет дальнейшее:

2



Точно так же, с трудом осваивалось слухом и «героическое» *fis* в г.п. I части 7-й симфонии, которое, конечно же, притягивало слух своей необычностью в контексте до мажора, причем не как вводный тон

к V ступени, а в качестве устоя, разумеется, чисто контекстуального, а не системного (сильная доля такта и крупная длительность).

3а



Должанский считал это *fis* элементом лидийского лада, что с формально-звукорядной точки зрения кажется бесспорным, но этот звук воспринимается как интонационное нарушение до-мажорности яркого выхода за пределы до мажора. Легко себе представить, как плоско и заурадно прозвучало бы на его месте *f*, образовав обычный секвенционный оборот:

3б



Аналогичный эффект «остранения» достигается в г.п. I части 7-й симфонии последованиями кварт и квинт. Первый же кварто-квинтовый зачин «алогичен» и, с точки зрения нормы, «вывернут наизнанку»: вместо обычного D — T следует T — D — S (II). Да и само последование кварт и квинт призвано заменить собой более «обычный материал» — движение по секундам или звукам аккорда. В данном случае кварто-квинтовые ходы именно в силу такой замены создают ощущение широко раздвинутого пространства, громадного простора, что, собственно, и сообщает начальным тактам темы ее героический облик. Но заметим, что пристрастие Шостаковича к чистым квартам и квинтам воспринималось в свое время как открытие новой простоты, восхищая своего рода «эстетикой примитива». Вспомним, например, дерзко простую тему Скерцо из Фортепианного квинтета, казалось бы, нарочито подчеркивающую элементарность кварто-квинтовых ходов вверх и обратного заполнения. В самом деле, что может быть проще, чем этот «угол из двух прямых»? И не потому ли он звучит столь свежо, что прост до прямолинейности, что с него снята вуаль изящных романтических арабесок? На этом фоне подобная простота звучит почти дерзко. Динамика сложного и простого — это еще одна оппозиция, отражающая сложный психологический подтекст музыки Шостаковича, ведущей постоянный внутренний диалог между альтернативными сферами духовной жизни. Медитативное и брутальное, рефлексия и протест, тонкая, ранимая лирика и жесткий гротеск — целые интонационные пласты рождались, действовали и сопоставлялись в сложном, многосоставном единстве музыки Шостаковича, закреплялись в памяти, усваивались слухом как репрезентанты различных граней создаваемой композитором картины Мира. Шостаковичу свойственна поразительная устойчивость интонационной лексики, стиль композитора функционировал как речь, направленная к слушателю, и потому интонации были теми «словами», которые должны были сохранять более или менее постоянное значение.

Интонационные «инакости» (Асафьев) стали типичной чертой стиля Шостаковича и едва ли не главным признаком его новаторства. Во всяком случае, именно интонационная сторона его музыки оказалась основ-

ным препятствием для традиционного слуха. Логика шостаковической интонационности воспринималась как антилогика, так как была основана на преодолении слуховой инерции. Отличительная особенность интонационного мышления Шостаковича, которая подчас шокировала современников, заключалась в его очевидной парадоксальности. Интонационные события воспринимались как нарочитое искажение привычной мелодийности, а их количество, так сказать, на «единицу времени» — как досадная и недоступная пониманию перенасыщенность. «Алогичность» тематизма Шостаковича раздражала (нередко и профессионалов) и казалась дразняще-дерзкой, оскорбляющей благородную сущность мелодии. Резкие перепады регистров; неожиданные, «немотивированные» переходы от ниспадания к взлетам; неподготовленные кульминации, несостоявшиеся, свернутые секвенции или, напротив, превышающее «норму» нагнетание секвенционных звеньев; широкая диссонантная интервалика в ее контрастах с «ползучими» сериями секунд; внедрение внетональных звуков; разорванные реплики; асимметрия в соотношениях синтагм и мотивов; иррегулярный ритм, напоминающий ритм прозы, а в результате — нервная, сбивчивая, как казалось, речь, не соответствующая классическим стереотипам. Изобилующая взлетами и падениями, ускорениями и замедлениями, разрывами и полифоническими расслоениями, диалогичная по внешним проявлениям, но монологичная по своей сути, она фиксировала сложный психологический процесс, который у Шостаковича всегда отражал движение мысли, состоящие глубокого размышления, сфокусированности на собственной внутренней жизни, протекающей в сложных борениях между по-гамлетовки противоречивыми стимулами, за которыми слышались реакции на действительность, полные трагических предчувствий и тревог.

Интонационное новаторство Шостаковича было безусловным. Он вводил в современное искусство если не новый тип высказывания — монологичность свойственна и классикам, и романтикам, — то, по крайней мере, его новую, современную форму, ориентированную на внутреннюю диалогичность, а следовательно, на живую, разговорную речь. Отсюда свобода высказывания — свобода ритма (аперриодичность, асимметричность разномасштабных реплик) и свобода в выборе тональных средств (расширенные «шостаковические» лады, микромодуляционность, атональность).

Разумеется, в то же время (30 — 50-е годы) в мировой музыке существовали явления и более радикальные. Мы имеем в виду нововенцев и уже работавших тогда Кейджа и Вареза. Надо, однако, учитывать, в каком стилевом окружении, в оппозиции к чему рождается то или иное явление искусства. Конкретная художественная среда, включающая воздействие в период становления, — решающие факторы в самоопределении таланта. Точками отсчета стилевого становления Шостаковича были, конечно, русская классика, безусловно. Скрябин, Стравинский и Берг как олицетворявшие современность, особенно же Малер. Всё это питало интонацию Шостаковича, как питал ее и окружающий музыкальный быт. Были истоки, противостояния, влияния, но не было подражания. Шостакович всегда отличался тем упрямым своеобразием, которое свидетельствует о сильной и независимой творческой личности.

Исчерпывается ли стиль Шостаковича дерзкой новизной, нарушением привычной логики? Можно ли утверждать, что его музыка только экспрессивна, но не обладает красотой? Такое мнение, действительно, существовало. Но оно односторонне. Красота музыки этого мастера несомненна, но открывалась (если открывалась!) не сразу. Надо было пройти сквозь заслон необычности, понять логику присущей ей «странности», принять игру в «обычное — необычное», и тот, кому удавалось выдержать эти испытания, был щедро вознагражден: красота открывалась ему в хрупкой лирике побочных партий 1-й, 5-й, 7-й симфоний, в вальсовых темах 6-го квартета, в побочной теме I части 4-го, в лаконизме 7-го, в Прелюдии до мажор из цикла Прелюдий и фуг, в углубленной задумчивости Альтовой сонаты или части «О. Дельвиг, Дельвиг» из 14-й симфонии. Да, аполлонизм не был свойствен этому художнику, захваченному драматическим содержанием своего века, но великое искусство становится прекрасным даже тогда, когда не стремится поклоняться идеалу. Гармония — сестра таланта. Она сопровождает даже самые мрачные страницы в партитурах этого мастера, но иногда открывается «светло и глубоко», как блоковский «неба ... клочок». Вот только один пример, где понятие гармонии может быть применено в двух значениях — общем и специальном. Найти такую мягкую, гармоничную диссонантность мог только тот, кто, преодолев барьер необычности, сумел выйти к «новым берегам» красоты:

4

Шостакович. 8-я симфония. 1 ч.



Новаторство Шостаковича в области гармонии и тонального мышления в целом было особенно значительным². Его новации в тонально-гармонической сфере имели очень широкий диапазон. Сменилась структура аккорда, интервальный и количественно-звуковой состав; велик был вклад Шостаковича в эмансипацию диссонанса; он придал новый масштаб идее освобождения аккорда от нормативных связей, его большей самостоятельности; пересмотру (разумеется, интуитивно-творческому, а не теоретическому) подверглись традиционные отношения между гармоническими функциями, и одновременно утверждалась возможность (уловленная еще Танеевым) соединения аккордов по принципу «каждый с каждым»; большую роль стала играть микромодуляционность, при которой аккорд рассматривался как репрезентант той или иной тональности и поэтому мог соединяться с аккордом любой другой тональности, в силу чего тональные отношения ограничивались подчас двумя аккордами-репрезентантами. Сын своего века, Шостакович отдал немалую дань возрождению полифонии, не став, однако, адептом чистого линейизма. Полифония в его партитурах рождалась скорее как естественное следствие манеры начинать произведение с монолога, содержащего сложный про-

цесс рефлексии и потому постепенно превращающегося в диалог с самой собой (музыкальная проекция феномена внутренней речи). Прогрессирующая дифференциация *pro et contra*, противопоставление реплик (контраверз) и порождало разрастание ветвящейся полифонической ткани. Гармония сплошь и рядом была следствием самостоятельного развертывания голосов. Вместе с тем Шостакович не отказывается от управляющей роли гармонии. Более того, она сохраняет у него свою функциональность — правда, особую, возникающую из синтеза интонационно-мелодических связей (особенно верхнего голоса). Энергии внутренних голосов и диссонантно-консонантных отношений. В этом можно убедиться, воспользовавшись уже приведенным выше примером из экспозиции I части 8-й симфонии. Поразительная красота этой одухотворенной последовательности говорит о том, что Шостакович необыкновенно чуток к гармонической краске, но не как самоценности, а как компоненту общей функциональности — ее особому аспекту или, если искать зрительные аналогии, особой освещенности. Здесь есть своя логика. Прежде всего надо отметить, что этот ряд аккордов осмыслен как полноценное тематическое высказывание, рожденное неточной секвенцией верхнего голоса (звенья-триады отмечены прямыми скобами). Неточность усугубляется гармонией, чаще не совпадающей с первоначальной, ибо внутренние голоса движутся в основном хроматически, но как бы в разном времени. Наиболее активен в этом отношении третий голос, несколько менее — второй и бас. «Запаздывания» в сдвигах и вызваны необходимостью участия того или иного тона в создании особой окрашенности следующих аккордов. Таким образом, и точная секвенция, и линейная логика нарушаются ради выразительности вертикали. Между тем в сменах аккордов ясно ощущается функциональная связь. Заметим, что последовательность четко делится на два слоя: первый образуют два голоса виолончелей, второй — два голоса контрабасов. Любопытно, что функциональность обусловлена не басом, а структурой верхнего, мелодического слоя, а именно мелодической секвенцией, где на каждом втором звуке оказывается диссонансирующая гармония (септима + секста), разрешающаяся в третий аккорд. Отсюда ощущение функциональной логики гармонических смен. Но, думается, срабатывает и давний прообраз — бессознательно возникающее «воспоминание» о более традиционной секвенции, знакомой, например, по музыке Чайковского; достаточно сопоставить нашу реконструкцию такой секвенции (пример 5) с примером 4.

5



Новое, как видим, рождается в результате пересмотра и обновления старого, а старое, если воспользоваться выражением Ю.Н.Тюлина, «режиссирует из-за кулис» новым. В данном случае *новая гармония* в полной мере реализует идею *гармонии-тона*, или интонационно осмысленной

гармонии. Аккордовое последование буквально пропитано здесь «интонационными соками», отсюда одухотворенность гармонии.

Интонационный генезис гармонических решений можно наблюдать у Шостаковича практически всюду. Обычно они сугубо индивидуальны и связаны с контекстуальными ситуациями. Еще один маленький пример: побочная партия I части 5-й симфонии. Ее удивительная красочная прозрачность связана с «подсвечиванием» почти каждого тона «своею» гармонией. *Тон индивидуализируется через гармонию*, и потому аккордовая последовательность в целом оказывается ненормативной.

Было бы, разумеется, преувеличением утверждать, что Шостакович полностью порывает с классической гармонией. Он широко пользуется и аккордовой терцовой структурой, и нормативными связями, особенно заметными (а иногда подчеркнуто заметными) в кадансах. В таких случаях традиционное всё же «говорит от имени» нового, ибо иначе услышано.

Мы привели лишь несколько примеров новизны стиля Шостаковича. В наши намерения не входит обзор всего его творчества. Чуткий современник остро реагировал на музыкальный язык этого композитора, чье творчество ни одной из своих сторон не вписывалось в то понимание музыки, какое предписывалось традицией. Осознание глубинных связей с ней пришло позже. Новаторство же казалось тогда всеобъемлющим, не знающим границ. Касалось ли оно мелодики, ладотональности, гармонии, манеры излагать мысль или ее разрабатывать, формы или трактовки жанров — всё воспринималось как новое слово в искусстве, открывающее необозримые перспективы дальнейшего музыкального прогресса.

Таким представал Шостакович современникам и, следовательно, таким было в то время его положение на шкале истории музыки XX века.

Ниже мы коснемся только некоторых сторон творческой индивидуальности композитора, связанных, главным образом, с особенностями его поэтики.

«Трагический поэт»

Каждый большой художник несет в себе тайну, разгадать которую заманчиво, но вряд ли до конца возможно. Важно, однако, попытаться хотя бы приблизиться к разгадке. У Шостаковича, жившего и выжившего в обстановке репрессий, тайн — и больших, и малых, — видимо больше, чем у кого-либо из художников XX века. Но есть одна, которая заставляет задумываться над многообразием отношений между творцом искусства и его временем. Как правило, исходные интенции творчества и сфера тех конечных метафизических выводов, к которым приводит творчество того или иного композитора, совпадают. Бах посвящал свой труд Богу, и потому нет ни малейшего различия между исходными стимулами творчества и конечным смыслом его музыки. Бетховен же отдал себя служению человечеству, рассматривая его предназначение в системе этико-космогонических (утопических по своей сути) воззрений; и здесь мы не найдем рассогласования между причинами и следствиями. Чайковского интересовала судьба отдельного человека, которую он исследовал, противопоставив судьбу и личность как разные феномены,

которые сошлись в смертельном поединке. Число таких примеров легко увеличить. Мы, разумеется, далеки от того, чтобы утверждать, что подобное согласие у Шостаковича не встречается — встречается, и многократно. И всё же перед нами особый случай. В музыке Шостаковича нередко ощущался некий мгновенно преодолеваемый «разрыв» между почти зловещим, узнаваемым содержанием музыки и тем ее конечным, обобщенным метафизическим смыслом, к которому она увлекала восприятие. Сегодняшнее бытие оказывалось измеренным по шкале вечных ценностей. И думается, что тайна Шостаковича состоит именно в этом *мгновенном* прохождении пути от *сегодня* к *всегда*. Это тем более удивительно, что речь шла о реальной жизни страны, которая выпала из исторического времени и оказалась вне общего культурного пространства, то есть об абсурдном исключении, о котором многие русские художники (особенно, Зарубежья) предпочитали вообще не рассуждать, поскольку речь шла, как они полагали, о явлении сугубо временном и к тому же густо замешанном на преступлении. Но Шостакович жил в Советском Союзе и понял сложившуюся здесь ситуацию как трагедию страны и народа, как характерный для своего времени тип человеческого бытия, который заслуживает нравственной оценки, а значит, и художественного исследования. И оказался прав. А то, что воспринимается в качестве трагедии, только как трагедия и может быть воссоздано.

Вполне тривиальна мысль о том, что каждый художник ведет особый диалог со своим временем, но характер детерминированности его творчества эпохой, «привязанности» к ней во многом зависит от свойств его личности. Если Прокофьев излучал здоровье и оптимизм, а Стравинский демонстрировал спокойствие олимпийца, то 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. Разумеется, Шостакович не был исключением. Злодеяния столетия имели планетарный масштаб, и потому искусство нашего века в целом преимущественно трагично. Но многое зависело от личности художника (речь идет, разумеется, о тех, кто занимался серьезным искусством). Человек со столь ранимой психикой и обостренной реакцией на ужасы современности не мог писать эпически спокойные полотна. Самой своей природой он был обречен стать великим «трагическим поэтом», как назвал его Соллертинский. Трагический уклон имела уже 1-я, юношеская симфония. Ее образы отнюдь не безоблачны, а в финале слышатся завывания inferнальных вихрей. Не приходится доказывать трагический смысл 4-й симфонии, финал которой начинается с траурного марша. Бесспорно, трагична и концепция 5-й, несмотря на попытки отнести ее к «оптимистическим» сочинениям. Ни у кого не вызывает сомнения трагический пафос 7-й, хотя к этому понятию принято присоединять и другое — «героический». Но едва ли не самой трагической (если корректно говорить в данном случае о степени) справедливо принято считать 8-ю симфонию; по-видимому, это вообще одно из наиболее трагических творений искусства XX века, сравнимое разве что с «Герникой» Пикассо. Из списка трагических обычно исключают 6-ю и 9-ю симфонии, что, впрочем, вряд ли правомерно; думается, здесь мы сталкиваемся с особым и чрезвычайно характерным для Шостаковича методом *косвенного*, кривозеркального отражения трагического в

гротесковом, а по сути — абсурдистском ключе. Постепенно акценты менялись; в трактовке трагического всё сильнее проступало обобщенное, метафизическое начало; всё чаще образ Смерти приобретал вселенские, апокалиптические масштабы, как это свойственно, скажем, 10-й симфонии, в скерцо которой, кажется, мчатся всадники из Откровения Иоанна Богослова. В сущности, тема конца человеческой жизни проходит через всё творчество Шостаковича, являясь лейтмотивом наиболее значительных его сочинений. При этом образ Смерти появляется в разных обликах — мифологизированном, метафорическом, символическом, но и в бытовом, человеческом, и когда-то композитор неизбежно должен был посвятить ей отдельное сочинение. Таковым стала 14-я симфония. И здесь Смерть сменяет разные личины, но через весь этот мрачный маскарад проходит единая мысль, формулируемая в последней части как общий закон: «Всевластная Смерть». Не составила, думается, исключения и последняя, 15-я симфония, заключительные такты которой, с их затихающим перестуком ударных — словно слабеющим биением человеческого сердца, — кажется, предвещают скорый уход самого композитора...

Всё это не означает, что в творчестве Шостаковича мы не найдем светлых страниц. К ним, как известно, принадлежат 1-я прелюдия (до мажор), открывающая цикл из 24 прелюдий и фуг, 4-й, 6-й квартеты. Из более раннего творчества можно вспомнить озорной 1-й фортепианный концерт, цикл Прелюдий, а из позднего — некоторые песни вокального цикла «Из еврейской народной поэзии» и многое другое. Напомним и то, что смолоду Шостаковичу были присущи озорство, дразнящая обывательские вкусы шутка, цирковая эксцентрика. Но жизнь всё больше, всё неумолимее вползала в гигантскую национальную катастрофу, устрашающе множились признаки всеобщей гибельной судьбы, сливаясь в единую черную полосу, пересекающую годы и десятилетия, и чуткий художник, естественно, не мог этого не заметить. Нарушался природный ход вещей. Смерть входила в каждый дом, входила будничной, отнюдь не торжественной, а скорее торопливой, греховной походкой преступника. То не был венчающий жизнь естественный конец, с которым человек, осознавший свою смертность, примирился еще на заре своего существования и который не мешал ему радоваться жизни и исполнять свой земной долг. Смерть стала кошмарной повседневной реальностью, почти бытовым явлением. Массовое уничтожение людей, разумеется, маскировалось, оправдывалось мнимыми причинами, пряталось за фасадом псевдоидеалов. Но объявленные цели и практика режима абсурдно не совпадали. Жизнь расслаивалась на «форму» и «содержание», при этом внешняя «форма» проповедовала и внушала людям одно, а «содержание», сама реальность свидетельствовала о совершенно противоположном. Для нормального человеческого сознания этот раскол жизни был нестерпимо мучителен, иссушал душу, и не случайно отсюда стремление его преодолеть, отторгнуть негативное, готовность ничего не видеть и не слышать, и охотно, подчас с внутренним облегчением, принимать ложь за правду, маску за подлинный лик. Человеческая психика просто не в состоянии постоянно, ежечасно и в течении долгих лет испытывать непрекращающееся давление отрицательных эмоций, это действует на нее губительно, и потому, как правило, срабатывает механизм самосохранения — маятник, устанавливающий душевное равновесие, начинает двигаться в

противоположную сторону, чтобы достичь положительного полюса. Власть, не искушенная в тонкостях психологии, чисто инстинктивно конструировала этот «положительный полюс» на основе высоких идеалов общечеловеческого звучания как приманку для индивида и общества в целом. На их основе и формировался «советский миф». Его суть заключалась не в ложности самих идеалов (что плохого, в конечном счете, в равенстве, справедливости и братстве?), а в том, что реальность им резко не соответствовала. Феномен *homo soveticus*, кроме всего прочего, состоял в том, что в его сознании провозглашаемые «идеалы» и полностью противоположное им представление о реальности существовали одновременно, не сливаясь и не пересекаясь, как два мира, сделанные один из материи, а другой из антиматерии. Это странное сосуществование, разумеется, максимально поддерживалось, с одной стороны, пропагандой, а с другой — репрессиями. Однако проблема личности (и, следовательно, ее трагедия) заключалась в возникавшем стремлении к вытеснению из сознания образа реальности и замене его искусственной «системой идеалов».

Здесь скрыты механизмы мифологизации сознания *homo soveticus*. Есть ложь, и есть миф, и они не тождественны. Ложь остается ложью лишь до тех пор, пока не выходит за границы случайного, единичного, но она превращается в миф, когда становится *содержанием массового сознания*, то есть обретает статус *всеобщего*. Тогда она функционирует уже в качестве *квазиистины*. Миф подменяет истину и скрывает завесой подлинную реальность. Сознательное фактически подавляется бессознательным, иррациональное заменяет рациональный анализ. Как показал К.Г. Юнг, в основе любого мифа, в том числе и современного, лежат архетипы коллективного бессознательного. Тоталитаристский миф не мог бы возникнуть и успешно конкурировать с сознанием, если бы не оперался на древнейшие милленаристские мифы (М. Элиаде) и не эксплуатировал бы извечную мечту человечества о Золотом веке, о рае на Земле. Временное затемнение сознания потому и оказалось возможным — и притом в массовом масштабе, — что возрождало древнейшие иррациональные стимулы, покоящиеся на архетипах бессознательного. И коль скоро такая связь возникала, было уже совершенно бесполезно апеллировать к разуму или к фактам, ибо миф всегда сильнее и разума, и фактов. Уничтожить его может только сама история.

Когда миф закрепляется в сознании масс, ситуация обретает характер абсурда, по кривозеркальным законам которого живет и функционирует целое общество. В силу этого проблема самоопределения личности обретает общезначимый смысл. В индивидуальной судьбе, как в капле воды, отражалась вся тоталитарная система. Трагедия личности заключалась в необходимости выбора между сохранением своего *Я* и переходом в *не-Я*, а точнее, в *Анти-Я*. Переходом вынужденным, а иногда и добровольным. Если бы дело заключалось только в смене мировоззрения, то проблема ограничивалась рамками абстрактного конфликта, наподобие тех, которыми занимались романтики, то есть сферой чистой метафизики. Но все было куда серьезнее. За привлекательным фасадом мифа скрывалась *царство зла*, и потому переход на позиции *Анти-Я* объективно означал *оправдание зла*. Так конфликт индивидуального и массового мифологизированного сознания обретал смысл *проблемы совести*, то есть

переключался в плоскость *этического*, а этические проблемы, возникавшие в связи с отношением к совершающемуся злу, еще со времен античности становились предметом жанра трагедии. В этом смысле понятие *трагического* сохранило для XX века свой традиционный смысл, но имелось одно важное отличие: в условиях массового нарушения биологического закона существования, каким был геноцид, катартический финал с его аффектом морального «очищения» (Аристотель) был явно не уместен. Тем не менее оставалась проблема *этического выбора* — участия или неучастия в совершении *зла*. Если искать более близкие к XX веку прецеденты, нежели античная трагедия, то проблема *ответственности человека* за участие в злодеянии была поставлена еще Достоевским («Преступление и наказание», «Братья Карамазовы») и у него же оказалась связанной с идеей насильственного переустройства мира в соответствии с искусственно созданной и потому насковью порочной идеей («Бесы»). Провидец Достоевский предсказал тот конфликт, который стал центральным и трагическим, по сути, для всего XX века: идея социальной организации была навязана огромным массам людей на широчайших пространствах мира, вызвав грандиозные катаклизмы, неисчислимые жертвы и глубочайшие нарушения в структуре личности. В силу этого проблема ответственности человека за совершаемое в мире зло обрела в нашем столетии особую остроту и актуальность. Распадение единого, целостного сознания личности на *Я* и *Анти-Я* в действительности являлось лишь проекцией в духовную сферу реального расчленения общества на «виновных» и «судей», «врагов народа» и сам «народ». В наше время уже не нужно доказывать, что это был один и тот же субъект, лишь менявший свои функции в заданной системе отношений. Одни и те же «широчайшие народные массы», которые только что «осуждали» «врагов народа», могли тут же сами оказаться в их положении, становясь по прихоти властей то жертвами, то палачами. Причем переход из одной категории в другую происходил с ускользающей от контроля сознания легкостью. Это означает, что сознание индивида не просто мирилось с таким переходом, но *предполагало* его возможность и было к нему морально *подготовлено*. Как писал Юнг, «всегда есть огромное искушение позволить коллективной функции заменить собой развитие личности»³. Но тот, «кто идентифицирует себя с коллективной психикой... дает проглотить себя чудовищу...»⁴. Трагедия раздвоенного *Я* заключалась в том, что чудовище иррационального, обладая для масс поистине демонической силой притяжения, замещало собой индивидуальное сознание. В результате эта сила выводила на историческую арену таившиеся в глубинах психики самые темные и разрушительные инстинкты, которыми властно умело управляла. Вследствие явного перекоса в сторону коллективного начала возникала своего рода «этика коллективизма», порождавшая боязнь индивидуального как «греховного». Впавший в «грех индивидуализма» подвергался публичному позору, остракизму, если не казни. История повторялась. Когда-то испанская инквизиция действовала сходными методами, осуждая людей, придерживавшихся образа мыслей, отличного от того, который предписывался отцами католической церкви⁵. Советская система, в сущности, не придумала ничего нового и лишь гипертрофировала масштабы преследований. Боязнь самостоятельного поступка, «отличия от других» понижало всего человека от

стандартной одежды до стандартизированных мыслей. Стоявший за спиной страх оказаться вне коллектива создавал психологические предпосылки для самоцензуры вплоть до самоподозрения и самообвинения, что невероятно облегчало режиму проводить судебные процессы над «врагами народа» и вершить массовые репрессии. Всей практикой советской жизни человек был подготовлен к трансформации из «стахановца», «народного артиста», «главнокомандующего», «выдающегося ученого» во «врага народа». Вероятность такого — поистине кафкианского — превращения висела над каждым, как Дамоклов меч, вызывая чувство постоянной тревоги, психической неустойчивости, неуверенности в завтрашнем дне. Отсюда столь заманчивое и как будто обещающее спокойствие и уверенность в будущем, инстинктивное желание перейти на позиции коллективной психики, отказаться от себя, от своего *Я* в пользу *Анти-Я* и надежно слиться с массой. Излишне доказывать, что то была только иллюзия, вызванная страхом и чувством самосохранения.

Раскол личности на *Я* и *Анти-Я* при постоянном подчинении *Анти-Я* стал подлинной *трагедией* Человека XX века, в которой в индивидуальном плане отразилась глобальная трагедия Мира. Эта трагедия и образовала ядро симфонических концепций Шостаковича.

Почему именно музыке оказалось под силу раскрыть с потрясающей глубиной психологического анализа конфликт раздвоенного *Я*, на какой не могла решиться, скажем, литература? Ответ прост: вследствие «понятийной немоты» музыки. По сравнению со словом, музыка обладала некоторым преимуществом свободного маневра. Слово привязано к своему значению, и хотя их связь относительна и может меняться в довольно широких пределах, всё же она ни чем отменена быть не может. Поэтому слово «выдает» мысль, как бы ее ни скрывать. К тому же в условиях тоталитарного режима слово было целиком *ритуализовано*, заведомо наполнено ложью. В результате возникало *обратное соотношение между* Словом и Мыслью: не Мысль управляла Словом, а, наоборот, Слово главенствовало над Мыслью. Извращение, таким образом, проникало в самый центр Человека, в сердцевину его *Я* — в область *мышления*. Снять коросту ритуализации и пробиться к живой, пульсирующей плоти слова было подчас совсем непросто. К тому же ее могло там вообще не оказаться. Слово лишалось истинного своего «хозяина» — значения, которое подменялось мнимым. Советская цивилизация была *цивилизацией вымороченного слова*. Всё, что могло быть *прочитано и понято*, не было надежным с точки зрения соответствия реалиям или истине.

Конечно же, и музыка, притом весьма усиленно, подвергалась ритуализации, ее тоже стремились выхолостить, тем более, что оформлять ритуалы — ее давняя «профессия». И всё же именно музыке в ряде случаев удавалось обойти препятствия, хотя для этого ей порой приходилось изобретать свой вариант эзопова языка... Вот почему задолго до того, как «двоемирие» homo soveticus было обнаружено журналистами, стало объектом внимания советологов, а затем и предметом изучения социологией и психологией, оно поселилось в музыке, а точнее — в музыке Шостаковича: в его симфониях — жанре, который самой своей историей был подготовлен для выполнения подобных художественных задач.

Надо, однако, признать, что для Шостаковича проблема «двоемирия» имела не просто творческое, но и автобиографическое значение. По

сути, всё его творчество и вся его жизнь стали воплощением трагического раздвоения личности. По своей природе Шостакович был личностью чрезвычайно цельной и болезненно воспринимал любые вмешательства в его духовный мир. Вместе с тем он трезво отдавал себе отчет в том, в какой стране живет, а значит и в неизбежности подчинения жестоким правилам «ритуального поведения». И, надо признать, выбрал оптимальный вариант. Он предпочел скрытому, застенчиво-трусливому камуфляжу откровенное размежевание: кесарю — кесарево, а всё остальное — искусству. Этим он давал ясно понять, каково подлинное назначение всех этих «Песен о лесах» или «Над Родиной нашей солнце сияет» и как именно следует к ним относиться. Шостакович, конечно, был «данником» режима, но не «вассалом». «Данью» он пытался «откупиться» и оградить территорию подлинного искусства от идеологических посягательств. На время это удавалось, но силы были слишком неравными, и расплата неизбежно наступала: за каждым новым приступом идеологической паранойи (1936, 1948) следовали периоды травли, забвения и материальных лишений.

И всё же деление творчества на две неравные части — «для них» и «для себя» — было лишь внешним проявлением «двоемирия». Гораздо важнее то, что оно проникало в самую сердцевину музыки Шостаковича, в ядро его симфонических концепций. Невозможно пройти мимо того факта, что, по крайней мере, в центральных симфониях (а в двух — 5-й и 8-й — достаточно определенно), полярные силы «симфонического сюжета» представляют собой разные формы существования одного и того же тематического материала. Факт этот, разумеется, не укрылся от внимания исследователей. Так, Г. Орлов интерпретирует превращение темы главной партии I части 5-й симфонии в свою противоположность в момент кульминации разработки как реализацию «томительных предчувствий»⁶. М. Сабина резонно отмечает, что «жестокий образ разработки целиком вырастает из меланхолических раздумий главной партии, и, следовательно, злое, враждебное дано как изнанка человеческого»⁷. В этой «изнанке» суть дела. Даже если бы превращение темы-медитации в наглый агрессивный марш произошло только в одной 5-й симфонии, то и в таком случае к этому факту следовало бы отнести со всей серьезностью: слишком уж удалены друг от друга в смысловом отношении начальный и конечный пункты развития. Но аналогичная трансформация почти в точности повторяется в I части 8-й симфонии; затем мы обнаруживаем явные интонационные сходства между главной, «героической» темой I части 7-й симфонии и зловещей «темой нашествия», а при желании можно усмотреть завуалированные связи между темой начального, «баховского» Largo и тематизмом разухабистого финала 6-й. Если же расширить сферу наблюдений и включить в нее все многочисленные случаи функционирования «тем-оборотней» (М. Друскин), то на их фоне все перечисленное уже не покажется случайностью, а, напротив, предстанет в качестве ипостасей *единой закономерности*. И тогда надо будет вести речь о некоторых общих свойствах в характерном для Шостаковича построении *семантического слоя* музыки (и симфонии прежде всего). В таком случае не лишним будет вспомнить, что сам композитор считал свои симфонии произведениями *программными* и, думается не лукавил, ибо писал об этом в те годы, когда от него могли потребовать отчета о

содержании «программ» и когда много легче было бы спрятаться за хрестоматийной обобщенностью «чистой» музыки. Но если симфонии Шостаковича и в самом деле программны, то превращение звучащей в напряженной тишине одинокой темы-мысли (к которой, словно к голосу своей души, прислушивается «герой» симфонии) в блестящий, словно начищенные военные сапоги, наглый марш нельзя рассматривать в качестве рядового момента тематического развития; напротив, есть все основания считать его *значимым* фактом драматургической концепции.

Между тем, с чисто музыкальной точки зрения в самой этой трансформации нет ничего экстраординарного. Со времен вариаций на остинатный бас до монотематизма Листа музыка прошла такую школу тематических превращений (в том числе и жанровых, а здесь они — главные), что события, совершающиеся в музыкальной ткани симфоний Шостаковича, поражают не столько самим фактом тематических превращений, сколько их смыслом. Речь идет в данном случае, конечно, о внемузыкальном смысле. Любая внемузыкальная интерпретация допустима, если она опирается на факты самой музыки и если постепенное накопление признаков совершенно естественно подводит нас к тому моменту, когда включение всеобъясняющего логоса становится насущной потребностью. В этот момент мы переступаем из области собственно музыкального в область внемузыкальных соответствий. При сопоставлении основной темы главной партии I части 5-й симфонии с кульминирующим маршем в разработке таким мостом, через который мы переходим на «другой берег», как это часто бывает, оказывается жанр. Ниже мы представим два списка признаков. При этом по вертикали мы получим ряды соответствий, накопление которых будет постепенно укреплять определенное качество, а по горизонтали — два ряда антитез:

главная партия

медленный темп
piano
мелодика
монодическое начало
solo
«чистая музыка»
статика
эмоция
медитация
непосредственное высказывание
индивидуальное

кульминация

быстрый темп
fortissimo
ритм
гармония
tutti
бытовой жанр
кинетика
характеристика
действие
опосредованное высказывание (символы, маски)
коллективное

Совершенно ясно, что антитеза *индивидуальное* — *коллективное* равнозначна антитезе *Я* — *Анти-Я*, а реализованный тематическим развитием вектор движения от *Я* к *Анти-Я* выступает в качестве драматургического стержня разработки. Таким образом, не остается сомнений в том, что разыгранная в разработке I части интонационно-тематическая коллизия раскрывается доступными музыке средствами ту самую раздвоенность сознания, о которой шла речь выше. При этом и сам ход развития, и по-

лярность его крайних точек убеждают в том, что цель композитора заключалась в том, чтобы представить *единое* как *разное*.

Этот драматургический замысел воплощен с железной логикой, исключаящей его неопределенные интерпретации. Закодированная в звуках идея расщепления сознания на противоположные сущности с явной тенденцией перерождения *Я* в *Анти-Я* становится темой произведения в широком смысле этого слова.

О том, что перед нами не случайное, а продуманное композиционное решение, говорят два его важных следствия.

Первое относится к пересмотру структуры, а следовательно, и семантического потенциала сонатного аллегро. Исследователи давно обратили внимание на характерность для Шостаковича медленных экспозиций. Не менее важно, однако, что истинный темп сонатного аллегро всё же восстанавливается, но именно в момент кульминации, то есть тогда, когда уже сформирована антитеза главной партии. Таким образом, меняется весь темповый план I части, а поскольку темп является фундаментом музыкальной структуры, легко предположить, что за этими изменениями скрываются какие-то существенные сдвиги в семантическом архетипе сонатной формы. Действительно, медленная экспозиция свидетельствует, по крайней мере, о двух важных моментах. Во-первых, она лишена внутреннего конфликта, в ней преобладает некая единая, варьируемая семантическая плоскость (сфера *Я*-сознания); тем самым конфликт выносится за ее пределы. Действительно, он предстает сформировавшимся только тогда, когда на кульминации в быстром движении возникает марш. Процесс экспонирования, таким образом, распространяется на разработку, но его особенность в том, что антитеза дается не как нечто готовое, сформировавшееся до симфонии, за пределами ее текста, а в самом его становлении. Другими словами, экспонирование и действие соединяются в единый процесс. О том, что для Шостаковича размежевание *Я* и *Анти-Я* имело принципиальное значение, свидетельствует 10-я симфония, где этот конфликт вынесен за пределы I части вообще (наблюдение Г. Орлова); впрочем, нечто подобное можно заметить еще в 6-й симфонии (хотя и в другом плане). Во-вторых, благодаря медленной экспозиции в семантический слой I части включается медитативный аспект, в норме, как известно, присущий медленным частям цикла; это, в свою очередь, приводит к замене семантической доминанты I части — *действие* (*homo agens*) — синтезом *медитация-действие* (*homo meditans-agens*).

Второе следствие относится скорее к области метафизических интерпретаций музыкальной символики. Не будет преувеличением сказать, что *сверхтемой* жанра симфонии в целом всегда была проблема *жизни и смерти, добра и зла, человека и судьбы*. Трактовалась она по-разному, но, начиная с Бетховена и кончая Малером и Скрябиным, силы, противостоящие *жизни, добру, Человеку*, всегда рассматривались как трансцендентные, внеположные и потому обозначаемые абстрактными символами типа трубных гласов, «стука судьбы» или традиционной секвенцией *Dies irae*. Шостакович делает нечто противоположное. Он «спускает» *зло* с небес на землю, обозначая его посредством знаковых элементов бытовых жанров. Более того, бытовой жанр становится объектом деформации, окарнакирования. Жанр как бы «опускается» композитором еще ниже его реальной ценности и благодаря этому превращается в художествен-

ный символ отрицательных сил. Это снижение *зла* не может означать ничего другого, кроме его *деидеализации*. У Шостаковича *зло* имеет сугубо земное происхождение, что подчеркнуто и самим его происхождением (*Я — Анти-Я*). Значит, *зло есть порождение человека*, и именно он несет за него всю полноту ответственности. Здесь мы возвращаемся к той этической мотивации симфонических трагедий Шостаковича, о которой шла речь выше. «Сон разума рождает чудовищ», — сказал Гойя. «Сон совести, — мог бы добавить Шостакович, — превращает в чудовище самого человека». Предстоит еще подумать, в какой степени шостаковическую тему ответственности личности можно связать с известными постулатами христианства об изначальной греховности человека. Зато аналогия с Достоевским напрашивается здесь как бы сама собой. Тем более, что его влияние не обошло стороной Шостаковича и сказалось в частности на трактовке образа Катерины Измайловой, несмотря на лесковский первоисточник оперы.

Итак, раздвоение личности, допускающее всеислие зла, было понято Шостаковичем как источник *трагедии человека XX века*. Тем самым внутренний конфликт, заключавшийся в феномене «двоимирия», обретал нравственно-философский смысл и становился проблемой *этических оснований существования человека*.

Симфония-антиутопия

Некоторые особенности «сюжетов» симфоний Шостаковича подсказывают неожиданную параллель с романами-антиутопиями XX века. Речь идет, разумеется, не более чем о метафоре и, следовательно, о непреднамеренных сходствах в самом направлении мысли художников одного времени. Но справедливо напомнить, что метафора всегда имела объяснительную силу, не говоря уже о художественной функции.

Близость заметна прежде всего в самом объекте художественного анализа. Это тоталитарная система, а значит, человек, схваченный в ее тиски и неизбежно оказывающийся перед выбором между «жизнью во мгле» и гибелью ради идеи. Мотив раздвоения личности, один из типичных для романов-антиутопий, так или иначе присутствует у О. Хаксли, Дж. Оруэлла, Е. Замятина. Но имеются и другие сходства. Например, явная обличительная тенденция, столь характерная для романов-антиутопий, которая, правда, у Шостаковича принимает более сложные, завуалированные формы. И всё же тот факт, что у Шостаковича образы *зла* резко снижены, обытовлены, окарнакированы, переведены из области вечных категорий в контекст злободневной современности, также сближает его с авторами антиутопий. Сочетание бытового начала, карикатурности и гротеска свидетельствует о том, что *обличение* является одной из сопутствующих целей, а способы обличения традиционно принадлежат сфере *комического*. Если учесть, что романы-антиутопии, по сути, являются сатирическими памфлетами и не обходятся без комического элемента (вспомним хотя бы «Скотный двор» Дж. Оруэлла), то близость к ним некоторых сторон симфоний Шостаковича не покажется слишком

большим преувеличением. Тем более, что пласт комического несет у него активный отрицательный заряд. Это относится не только к скерцозной сфере, которая уже в силу своей традиционной семантической функции вводит в симфонию комический элемент, а значит, и создает предпосылки для его преобразования в *зло комическое*, но и для тех же маршей, которые, по крайней мере, поначалу кукольно смешны и, кажется, не таят в себе ничего угрожающего. Страшными они становятся позже. В этом и состоит метод композитора. Он подвергает анализу реальность и обнаруживает *зло* в обычном, повседневно-бытовом. *Зло* ходит рядом, живет по соседству. Смерть избегает вставать на котурны, избегает торжественности и боится словесного обозначения. *Зло* вырастает из почвы самой жизни, жизнь пронизана им, оно «такое же, как мы». *Первоначальная неразличимость зла, его неотделенность от форм жизни, стертость* становится исходной точкой вхождения в конфликтную ситуацию, по мере развертывания которой *зло* всё отчетливее обнаруживает себя, всё более расходится с жизнью. Это *обывовление зла* с последующим его разоблачением весьма типично для романов-антиутопий, где в самом контексте жизни, его формах, (фактически искусственно сконструированном быте) закодирована исходная враждебность тоталитарной системы человеку. Этим Шостакович особенно близок Кафке и Платонову. Скерцозная сфера, символизирующая функцию *homo ludens*, подвергается переосмыслению в соответствии с задачами обывовления и разоблачения *зла*, наполняя широкие симфонические пространства гротескно деформированными элементами музыкального быта. Так сама традиция симфонической музыки помогает композитору находить эзопов язык для выполнения своей сверхзадачи.

И всё же сопоставление симфоний Шостаковича с жанром романа-антиутопии объясняет только одну из их граней, хотя, возможно, именно ту, которой они весьма близко подходят к современным тенденциям в литературе XX века. Нельзя не признать, что симфонии Шостаковича шире, глубже и многообразнее любого из таких романов уже потому, что являются подлинными трагедиями и отнюдь не ограничиваются сугубо обличительными целями. Мощный пласт философского осмысления реалий, тонкий психологический анализ сложного духовного мира «героя» выводит эти произведения далеко за рамки жанра антиутопии, с его известным схематизмом и «заданностью» социальных концепций.

Тем не менее мы не склонны отказываться от понятия *симфонии-антиутопии*, но уже по другой причине — особого положения симфоний Шостаковича в истории этого жанра.

Симфония рождалась как *классицистская утопия*, оплодотворенная идеями века Просвещения и увидевшая современный ей патриархальный Мир совершенным, гармоничным, уравновешенным⁸. Таким же прорисовывался сквозь эту картину благополучного Мира и образ Человека, для характеристики которого история стихийно отобрала наиболее существенные стороны его экзистенциальной природы: *действие* (*homo agens*), *медитацию* (*homo meditans*), *игру* (*homo ludens*) и *единство с социумом* (*homo communis*). Бетховен, в котором нередко видели предтечу романтизма, на самом деле полностью разделял сформировавшийся в раннем классицизме подход к симфонии, но вывел ее на новые рубежи, дополнив раннеклассическую стихийную утопию *осознанной утопической*

идеей. В самом деле, чем, как не утопией в звуках, явилась Девятая симфония? Но, по сути, все бетховенские симфонии распределились между двумя вариантами утопической концепции — героической и пантестической. Романтическая симфония выступила как продолжение и вместе с тем как антипод классицистской. На всем протяжении своей более чем вековой истории она вела неутихающий спор с классицистской утопией, черпая в ней стимулы для своего развития и находя всё новые и новые контраргументы. Эта полемика шла с переменным успехом и достигала пика напряженности в период позднего романтизма. Именно тогда в симфонии стали накапливаться черты, опровергающие самую возможность достижения на земле гармонии. В симфонии заметно усиливались трагические аспекты, всё чаще они складывались в единую концепцию, в которой всё больше давали о себе знать дисгармония, неуравновешенность, неразрешимая конфликтность. Соответственно происходило перераспределение семантических функций, что особенно явственно сказалось на финале, который нередко предстал в качестве трагического итога; менялась структура симфонического цикла, в нем нарастали нарушения канона, расширялся масштаб частей, умножалось их число, усиливались тенденции преодоления замкнутости целого, тяготение к «открытой форме». Эти процессы, правда, не были строго последовательными, и периодически возникали возвраты к классической норме, но общая тенденция всё же возобладала: XX век дал так много аргументов против какого-либо утопизма, что окончательно покончил с верой в достижение на земле гармонии и братства. Дважды за его историю «миллионы обнимались» в смертельных объятиях, а эксперименты над человеческим жизнеустройством навсегда подорвали доверие к разуму. Симфония, столь чуткая к любым изменениям, не могла пройти мимо этого мрачного итога двухтысячелетней истории человечества, завершив свой путь полным отказом от утопической концепции... В противоположность классицистской симфонии, с ее патриархальной идиллией, мы находим в симфониях Шостаковича потрясающие своим трагизмом картины вздыбленного, развороченного катастрофами мира, исполненного дисгармонии и страданий. Вместо гармоничного Человека, в котором все стороны идеально сбалансированы, — личность, пораженную собственной раздвоенностью, превращающуюся в свою противоположность и пожирающую самое себя. Естественное тяготение к положительному итогу сменяется пессимизмом, ожиданием новых катастроф. Шостакович писал летопись своего времени, писал жестко и честно, но при этом с горячим чувством ненависти к палачам и сострадания к жертвам. Он обличал *зло* как факт своего времени и не обманывался относительно природы Человека. Никогда еще сомнения в человеческом разуме не звучали в музыке столь весомо, убедительно и громко. Никогда еще человеческое Я не подвергалось такому беспощадному анализу. И никогда еще общий трагический итог не подкреплялся столь мощными аргументами музыкально-драматургических конфликтов. Трагедия Человека и Человечества открывалась во всей своей бездонной глубине, и в результате на смену прекраснородушной и трогательно-наивной в своей детской простоте классицистской утопии пришла жесткая по своим выводам и резкости обличения *антиутопия* XX века.

Так симфонии Шостаковича завершили *логический круг* развития жанра симфонии. Диалектика этого завершения состоит в том, что не только по внешним признакам, но и по своей архетипической структуре жанр сохранил присущие ему типологические признаки, ограничившись внутренним перераспределением семантических функций. При этом коренным образом изменился его глубинный философский смысл, уступив место противоположному.

Тайнопись

Шостакович создал свой вариант художественного языка симфонии. В нем легко прослушивается история европейской музыки Нового времени (скажем, от барокко до XX века) и жанра симфонии в том числе. При желании можно проследить происхождение тех или иных приемов, найти их «первоисточники» и понять их место и значение в стилевой системе композитора. Нет сомнения в том, что прошлое очень помогало Шостаковичу выразить настоящее и не мешало создавать свой неповторимый стиль. В этом смысле он был антиподом Скрябина или, скажем, Дебюсси, но зато принадлежал к тому же типу «объединителей» европейской музыки, что и Бетховен, Чайковский или Малер.

Каждый жанр вырабатывает свой художественный язык. К тому времени, когда Шостакович вступил на стезю симфонизма, последний уже пережил период своей высшей зрелости в творчестве поздних романтиков (Лист, Брамс, Брукнер, Чайковский, Малер) и располагал разветвленной системой средств для воплощения самых сложных интеллектуальных построений. Специализация этих средств формировалась в соответствии с теми художественными задачами, которые множились и накапливались в процессе эволюции жанра симфонии и которые в целом можно разделить на три функции: *выражения, изображения и обозначения*⁹. (понятно, что все они, как правило, тесно взаимодействовали, и их разделение преследует чисто аналитические цели). В этом разделе главы нас будет интересовать, в основном, третья, *обозначение*; эмоциональная сторона музыки Шостаковича не нуждается в доказательствах, а что касается изобразительной, то надо признать, что у Шостаковича ее роль, безусловно, возрастает, и, прежде всего, в построении событий «симфонического сюжета». По сути, Шостакович создавал свой вариант «инструментального театра», но не в постмодернистском значении этого понятия, а скорее более близкий искусству кино, в котором композитор смолоду активно сотрудничал. Все тематические трансформации, о которых шла речь выше, связаны с четким обозначением персонажей на разных стадиях их симфонической судьбы; причем их внутренняя сущность неотделима от их внешнего облика, движения, поведения. Само симфоническое развитие иногда совершается как изменение *масштаба* образа, как его чисто пространственное разрастание, что по смыслу очень близко киноприему смены дальнего плана крупным, ближним. Благодаря всему этому симфония Шостаковича воспринимается как наглядно

разворачивающееся *действие*. Мы обращаем на это особое внимание потому, что любой театр не обходится без персонажей, в том числе и инструментальный, хотя здесь это понятие приобретает, конечно, чисто метафорический смысл; однако дело в том, что «персонажный слой» симфоний Шостаковича не мог бы возникнуть и, притом, в столь яркой форме, какая ему присуща, если бы в этом не участвовала третья функция — *обозначение*.

В музыке могут быть реализованы два типа высказывания: *непосредственное* и *опосредованное*. Непосредственное характерно для выражения эмоций, опосредованное же возникает тогда, когда между автором и его высказыванием возникает некий ряд посредников, только пройдя сквозь который высказывание способно обрести необходимый смысл. Этими посредниками могут быть изображения неких квазиреальных объектов или их обозначение при помощи символов, масок, аллюзий, цитат и т. п. Особенностью художественного языка Шостаковича является то обстоятельство, что в нем резко возрастает роль опосредованной формы высказывания и в первую очередь за счет средств обозначения. Одним словом, в музыке Шостаковича очень силен семиотический слой, и этим она еще раз подтверждает свою принадлежность к искусству XX века, и его опыт в этом плане будет подхвачен и развит представителями поставангарда.

Здесь мы сталкиваемся с важной особенностью поэтики Шостаковича — ролью в системе его художественных средств *маски, символа*, а следовательно, и методов *зашифровки* и *расшифровки*. Все эти случаи связаны с тем, что выше было названо *косвенным* высказыванием, с действием структур-посредников. 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. Между 4-й и 5-й симфониями он оказался перед трудным выбором и непростыми решениями. Язык симфонии давал ему возможность сказать многое, опираясь только на стереотипы жанра. Вместе с тем композитор должен был переосмыслить их таким образом, чтобы сквозь условности языка симфонии проступили бы четкие контуры современности. Его послание людям должно было быть услышано. Иными словами, композитор был вынужден выработать особый, музыкальный вариант эзопова языка. И такой язык был им создан.

Особый интерес в связи с этим вызывает «персонажный слой» симфоний. В соответствии с его расчленением на сферы *Я* и *Анти-Я* в симфониях совмещались две формы высказывания — *прямая* и *косвенная*. Для сугубо замкнутого внутреннего пространства *Я-сознания* существовал принцип *прямого* выражения, чему способствовали традиции медитативных разделов цикла. Сюда допускался только один символ — монограмма DSCN, имевшая автобиографический смысл, что было, конечно, весьма символично, но из чего не следует делать вывод о полной автобиографичности творчества Шостаковича¹⁰. Монограмма лишь указывала на причастность личности композитора к процессам, которые станут предметом отображения в симфонии, но сами эти процессы объективны,

как жизнь. Что же касается внешнего пространства, сферы действия *Анти-Я*, то именно здесь композитор остро нуждался в эзопе языке масок и символов, то есть в знаках-посредниках, или, иначе, в *косвенной* форме музыкальной речи. Именно здесь композитор и обращался к языку улицы, к низким бытовым жанрам, то есть к реальному материалу, скомпрометированному еще до того, как он вошел в симфоническую ткань, но материалу при этом еще больше «пониженному» благодаря средствам деформации. Этим достигался эффект усугубления, *гиперболизации низкого*. Так совершалось *обличение зла*, но одновременно в ходе развития происходил его «физический рост». В результате ничтожное становилось квазиграндиозным, муляж оживал и превращался в смертоносную силу. Тем самым композитор обнажал суть конфликта: угрозой существованию человека оказывалась на сей раз не трансцендентная власть рока, а нечто отвратительное, выросшее из самой природы человека, из малодушного попустительства злу, из «сна совести». Раздувшееся до грандиозных размеров *низкое*, претендующее на «величие» *ничто* — в основе этого превращения по сути лежала идея *абсурда*. Но такова была и реальность, и композитор произносил ей суровый *приговор*.

Однако его надо было понять, «вычитать» из той звуковой коллизии, которая развертывалась перед слушателем. Композитору надо было найти такую форму, которая была бы адекватной конфликту, но вместе с тем оказалась бы достаточно закамуфлированной.

Нельзя, поэтому, обойти вниманием вопрос о роли бытовых жанров как элементов фольклора — вопрос, надо сказать, вполне хрестоматийный для истории русского симфонизма. То, что городские бытовые жанры имеют в конечном счете фольклорное происхождение, не требует подтверждений. Известно и то, что Шостакович был не первым, кто стал подвергать эту область музыки деформации — до него это делали Малер, Стравинский (прежде всего в «Петрушке»), Прокофьев (в «Шуте»). Почему же городской фольклор допускал деформацию, в то время как на крестьянском словно лежало табу? Этот вопрос требует отдельного рассмотрения, невозможного в границах данной статьи, поскольку он затрагивает глубинные слои поэтики народного творчества. Что же касается Шостаковича, то по тому, как композитор обращался с материалом городского фольклора, можно заключить, что как раз его-то он в качестве фольклора никогда не воспринимал и потому не испытывал к нему никакого пиетета. Перед собой он видел нечто совсем иное — музыкальный язык городской люмпенизированной массы, потенциально агрессивной, таящей в себе опасность, готовой по любому приказу убивать, жечь, уничтожать; массы, лишенной нравственных идеалов, веры в человека и тем более в Бога, насильно оторванной от вековых народных традиций и не обретшей никаких иных, кроме того суррогата, который вдальбивала в нее официальная пропаганда. Этот язык становился обобщенным символом определенной социальной среды, угрожающей самому бытию человека, подстерегающей его на каждом шагу, чреватой всеобщей катастрофой. Именно псевдомократизм языка городских низов и допускал его деформацию.

В таком отношении к «городской речи» Шостакович был неодинок, и первым приходит здесь на ум имя Зощенко. Между этими художниками имелись паразитические сходства. Хотя Зощенко, как известно, не

писал романов-трагедий, которые можно было бы поставить рядом с симфониями-трагедиями Шостаковича, мир, который он изображал в своих коротких рассказах и фельетонах, трагичен по своей сути. Недаром писатель удивлялся, почему его творения вызывают у читателей смех, а не содрогание. Он моделировал своих героев (как это присуще литературе) через их речь, но с той особенностью, что, не имея возможности вынести лексику подворотен на страницы газет и сборников, он сознательно конструировал ее литературно приемлемый эквивалент. Речь представляла перед читателем искаженной, искривленной, будучи по сути вербальным слепком психики персонажей. Поэтому она становилась гигантским символом маргинала и его быта. То была жизнь на рубеже культуры и антикультуры. Писатель работал на острой грани, рискуя скатиться то к фельетонной развлекательности советской «сатиры», то впасть в пафос обличения, но не скатывался и не впадал, веря, что речь его героев не требует комментариев.

Шостакович шел, в общем, сходным путем. Все эти польки, галопы, канканы, тустепы, фокстроты, кадрили, которые смертельным вихрем проносились в его симфониях, — не что иное, как тот же язык площадной антикультуры, язык массовых гуляний и гулянок, домашних танцулек и танцплощадок, к тому же порядком уже поистертый, устарелый и уже по этой причине лишенный ценности. Он мог быть только *отрицательным символом* — символом антидуховности и, по сути, антижизни. Не случайно он так легко перевоплощался у Шостаковича в образы смерти, уничтожения. Жизнь лишь внешне была жизнью, но по смыслу своему оставалась выхолощенным, пустым прозябанием, лишенным индивидуального содержания, и соседствовала с нежизнью, ибо легко в нее переходила. Любой человек мог незаметно оказаться за пределами нормального бытия. Символ расширялся, охватывая реально-нереальный мир бытия-небытия, где стирались границы между добром и злом, правдой и ложью. Деформированной жизни отвечала деформация как метод художественного воплощения. Он обладал огромной силой — даже не просто обличения, а полного и категорического отрицания. Зощенко приходилось камуфлировать сущность своих героев с помощью «общественно-полезных», *якобы* сатирических сюжетов из бытовой жизни. Шостакович в этом не нуждался, поскольку симфонический цикл, традиционно включавший бытовые жанры, как бы легализовывал обращение к сниженной лексике. Обычно она концентрировалась в III и IV частях, но в принципе могла появиться в любой другой. Скерцозность есть специфически музыкальное преломление смеховой, карнавальской культуры, совершенно не случайно оказавшейся активной участницей серьезных, подчас трагедийных симфонических концепций. Определенная сторона человеческого бытия, связанная с миром игры (*homo ludens*), всегда балансирует на грани комедии и трагедии, готовая превратиться либо в ту, либо в другую. Шостакович реализует эту возможность и в определенной плоскости его скерцо выступают составной частью «симфонических сюжетов», помогая аргументировать трагический итог.

Скерцозная лексика, связанная в своих истоках со смеховой культурой, бесспорно, создавала благодатную интонационную среду для разрывания метода маски, которая открывала поистине неисчерпаемые возможности для интерпретации трансформирующейся реальности,

где рационально постигаемое причудливо переплеталось с иррациональным и где грань между жизнью и абсурдом окончательно стиралась. Можно увидеть в этом сходство с Зошенко или Хармсом, а можно усмотреть и более глубокие корни, скажем, воздействие Гоголя, с поэтикой которого композитор вплотную соприкоснулся в работе над оперой «Нос». Гоголевский «парад масок» и в «Ревизоре», и «Петербургских повестях» мог явиться тем пережитым художественным опытом, который подсказал композитору принцип маски.

Надо заметить, что маска как прием вообще была для Шостаковича достаточно органичной формой самовыражения. Те, кому приходилось видеть, слышать Шостаковича или читать недавно опубликованные «Письма к другу», могли заметить, что маска вошла в ткань поведения и речи композитора, особенно, если иметь в виду официальную речь. Но дело в том, что ритуализированный стиль проникает и в сферу личного общения. То был сознательный прием. Вот образчик типичного для Шостаковича стиля из письма к И. Д. Гликману: «Я получил пластинку с Реквиемом Бриттена. Я кручу ее и восхищаюсь гениальностью этого творения. Это на уровне «Песни о земле» Малера и ряда других великих созданий человечества Слушая Реквием Б. Бриттена, как-то мне веселее, еще радостнее жить»¹¹. Нетрудно узнать в последнем предложении парафразу известного высказывания Сталина из речи на XVIII съезде ВКП(б), произнесенной в разгар жесточайших репрессий: «Жить стало лучше, жить стало веселее». Подобными парафразами официальной фразеологии письма Шостаковича буквально пестрят. И не только в тех случаях, когда он наверняка был уверен, что они подвергаются перлюстрации, но и в других, когда просто возникала возможность отвести душу пародированием, намеренным издевательством над официальной риторикой. Надо, однако, сказать, что Шостакович был в этом неодинок. В те времена подобная манера изъясняться вообще была в ходу у интеллигенции, особенно художественной. Суть этого пародирования заключалась в том, чтобы с помощью скрупулезного воспроизведения нелепостей ритуализированной фразеологии обнажить ее абсурдную сущность. То было отрицание через утверждение. Официальная лексика как бы выворачивалась наизнанку, обретая анекдотическое звучание. Нетрудно было угадать за такой речью ее истинных носителей.

Но принцип маскировки проникал и в операциональное мышление композитора. Совершенно ясно, что маска нужна для того, чтобы ее затем снять и обнажить истинный лик. Однако всё оказывается не так просто. В самом деле, что происходит, скажем, на кульминациях разработок первых частей Пятой и Восьмой симфоний — расшифровка или зашифровка? С точки зрения смысла развития первого раздела разработки, конечно, расшифровка: *Я превращается в Анти-Я*, обнаруживая латентный слой личности. Но если рассматривать тот же процесс по отношению к реальности, то, безусловно, зашифровка. Следовательно, мысль композитора движется, с одной стороны, от прямой речи к косвенной, но с другой стороны, именно косвенная речь средствами символизации обнажает истинную сущность, скрытую в глубинных слоях подсознания.

Еще сложнее ходы мысли в финалах, где композитору всякий раз надлежит дать «окончательный ответ». В этом отношении предметом спора и разноречивых толкований всегда и прежде всего оставался финал

5-й симфонии. С того дня, когда устами А. Толстого он был признан свидетельством «исправления» заблудшего художника, 5-я симфония иной раз рассматривается в качестве одного из наиболее конформистских сочинений Шостаковича¹². Спорят о том, оптимистичен или трагичен финал этой симфонии, что отобразил композитор — «становление личности» советского интеллигента в период «великих строек» (и, добавим, великих репрессий) или что-то другое — подход, который иначе, чем примитивным назвать нельзя. Великое художественное произведение *объективно* по отношению к Миру, оно вершит суд над жизнью, не заглядывая в глаза власти предрешающих. Разумеется, если это действительно великое творение, а по отношению к 5-й симфонии в этом вроде бы никто не сомневается. Даже Р. Лаул признает, что в 5-й симфонии стиль Шостаковича «образует единство высшего порядка»¹³ (как может этому способствовать «вступление в партию», остается загадкой, ответ на который знает, по-видимому, только автор указанной статьи).

Но оставим полемику, она могла бы быть и более подробной. Финал, как известно, тематически связан с I частью, а конкретно — с основной темой ее главной партии. Это как бы то же «действующее лицо», но теперь уже обретшее положительную активность и не превращающееся в свою противоположность. Борческое начало пронизывает финал единым энергетическим током. Восхитительная, широкая как песня, лирическая тема всегда служила тем аргументом итогового значения, который склонял иных критиков к точке зрения, высказанной А. Толстым: «исправился-таки, наконец!» Однако даже по своему местоположению в середине части эта тема не может «работать на итог», не говоря уже о том как завершается изложение темы и что следует после нее. Завершение темы — еще один характерный образец типичного для Шостаковича «слома», сникания, которыми пронизан весь медитативно-лирический тематизм симфонии, начиная с ее «эпиграфа». Особенность же данного в том, что он вызывает сразу две ассоциации. Первая — с главной темой I части, что вполне естественно в виду ее лейттематической функции в симфонии в целом; ее появление после ослепительного мажора побочной партии финала звучит многозначительным напоминанием и вносит столь важный для общей концепции элемент скепсиса. Но эта же нисходящая последовательность обнаруживает удивительное сходство с начальной фразой ариозо Ленского «Что день грядущий мне готовит»: те же тональность (ми минор), звуковой состав (за исключением отсутствия опевания заключительной квинты), ритм. Момент этот мелькает в общем движении и заслоняется другими, более значительными событиями и потому вряд ли может обратить на себя внимание. Но то, что композитор его акцентирует, прерывая им развертывание побочной партии, вводит его как бы «насильственно», подчеркивает и мелодическим ходом вверх на соль, и неожиданным вторжением ми минора после солнечного ля мажора, всё это несомненно. Случайное совпадение? Вполне возможно. Но очень уж подходит по своему смыслу фраза Ленского к той ситуации, которая разыгрывается в партии: слом в «сюжете», переход от светлой темы-мечты к угрожающим событиям. Может быть, это всё-таки корректно введенный символ, тайный знак? По этому поводу можно только строить догадки (см. пример б).

Но за ним следует еще один и уже более пространный и значительный. Сразу после «фразы Ленского» наступает драматический момент. На фоне тремоло дерева и высоких струнных в среднем регистре и басах (валторны, тромбоны, низкие струнные) вниз движутся две параллельные «ленты» мажорных секстаккордов, в то время как трубы интонируют что-то вроде «фанфары рока». Внимательный анализ обнаруживает, что все три голоса секстаккордов представляют собой нисходящие целотонные гаммы и знакомая ассоциация не заставляет себя ждать: в самой оркестровой ситуации мы узнаем черты строения сцены похищения Людмилы с той только разницей, что у Глинки верхние регистры (струнные, дерево) заняты изображением сверкающих молний, средние (кларнеты) держат педали-задержания, а в средних и низких (кларнеты, фаготы, валторны, альты и низкие струнные) совершается главное событие — знаменитое нисходящее движение в басах октав целотонной гаммы — этого своеобразного, придуманного Глинкой, русского аналога катабасиса. У Шостаковича же октавы заменены мощными гармоническими комплексами, составленными из трех удвоенных октавами целотонных гамм, вследствие чего идея Глинки подвергается мультипликации, гиперболизируется, как бы возводится в куб. Удивительным образом совпадают и окончания эпизодов: у Глинки это уменьшенный квартсекстаккорд $es - a - c$; у Шостаковича — уменьшенный секстаккорд $es - ges - c$ (то есть почти тот же самый аккорд) плюс уменьшенный септаккорд $d - f - gis - h$. Если для Глинки данный тип аккорда — стилевая норма, то для Шостаковича, конечно же, нечто противоположное — возвращение к классической гармонии, то есть языковая цитата, акцентируемая двукратным применением и выполняющая роль стилевой аллюзии:

6

Д. Шостакович. 5-я симфония, IV ч.

7

М. Глинка. «Руслан и Людмила»

Вновь случайность? На сей раз в этом можно усомниться. Целотонная гамма — вещь столь экзотическая, что вряд ли она могла возникнуть спонтанно, и к тому же в утроенном виде, в столь усложненном, секстаккордовом наряде. Может быть, парафраза? Пересказ современными, обостренными средствами одного из самых известных мест в классической оперной литературе? Именно оперной, то есть подразумевающего определенную сюжетную ситуацию, не зная которую слушатель, а тем более профессионал не может. Значит, снова символ, намек, который должен активизировать память, воображение и направить мысль к догадке. Главное, что убеждает в наличии «глинкинской подсказки», это оркестровка, распределение звуковых планов. Параллели наблюдаются во всем: фоновая функция верхних регистров, относительная нейтральность средних и главная, тематическая, отданная целотонному катабасису. Могли ли эта аналогия быть вызванной драматургической ситуацией? Несомненно. Что происходит с побочной партией? Она *исчезает*. В своем первоначальном сверкающем великолепии ей прозвучать уже не суждено. Сначала она появится как истаивающая тень у валторн (ц. 112), затем в искаженном облике у высоких скрипок (*Roso animato*, ц. 113), но это, собственно, уже не она, а скорее рефлексия на нее, воспоминание о ней, исполненное боли и страдания. Упоительный образ светлой мечты уходит навсегда. Не то ли происходит и в волшебной сказке Пушкина — Глинки? Ведь все сказочные персонажи (а после работ Проппа это общеизвестно) — лишь воплощение архетипических семантических функций, и поэма Пушкина, эта восхитительная полусуштливая амальгама вечных сказочных мотивов, собрала и объединила их великое множество. Тема рассматриваемого фрагмента из финала — утраченная мечта, исчезающая в небытие иллюзия, и всё происходящее в партитуре далее это только подтверждает. Мы имеем в виду и медленное, словно с трудом возобновляющееся каноническое проведение в низких регистрах темы главной партии; и драматическую кульминацию, и дальнейшее после *Roso animato* оцепенение. Всё возвращается на круги своя, к той точки, с которой началось музыкальное повествование в I части. Вновь, как и в ее экспозиции, сменяют друг друга солирующие монологи, погружая слушателя в состояние глубокой медитации. И только затем гигантским усилием композитор заставляет себя выйти из затягивающей его статики. Мучительные усилия приводят к соответствующему итогу.

Когда трубы достигают знаменитого си бемоль в абсолютно бесстрастном, абсолютно формальном Ре мажоре, всё становится на свои места: с таким трудом, с таким великим усилием над собой выжимаемый «победный гимн» в самый последний момент превращается в мучительный вопль. Именно этот вопль и есть подлинный итог симфонии, ибо после него уже не звучит ничего.

Весьма интересны наблюдения И. Барсовой относительно «участия» партитур Берлиоза, Р. Штрауса и Малера, связанных с мотивами казни, Страшного суда, в создании финала, недвусмысленно указывают на его трагический смысл. Верно и то, что при появлении 5-й симфонии далеко не все воспринимали финал как оптимистический¹⁴. Скажем иначе: оптимистическим его хотела видеть власть. Но всё дело в том, что финал, действительно, давал повод для противоположных выводов. В этой амбивалентности и состоял, на наш взгляд, его секрет. То была еще одна маска, но особого рода. Финал содержит в себе как бы *двойной код*, который можно было расшифровывать и так, и эдак. Секрет состоял в композиционном построении финала: за каждым из аргументов в пользу оптимистической трактовки — побочной партией и мажорной кодой — следовали их опровержения. Слушатель мог выбрать то, что казалось ему более вероятным. Мажорные эпизоды, конечно, привлекали слух своей броской яркостью, и сделано это было, разумеется, намеренно, но именно «опровержения» несли истинный итоговый смысл финала, а следовательно, и симфонии в целом. «Имеющий уши да слышит».

Еще сложнее реализуется принцип двойного кода в финале 6-й симфонии. Цикл 6-й всегда удивлял своей непропорциональностью: медитативная, по-баховски глубокая I часть и затем два скерцо подряд. Причем веселый, бесшабашный (и потому весьма необычный для Шостаковича) финал резко не соответствует трагически сосредоточенному началу. Согласно распространенной в те годы официальной точке зрения, если 5-я симфония еще могла вызвать какие-либо сомнения, то 6-я окончательно их рассеивала: такой веселый и жизнерадостный финал мог написать только композитор, который действительно поверил в то, что «жить стало лучше, жить стало веселей». А как же иначе?

Оказывается, можно «иначе».

Действительно, финал 6-й буквально захлестывает безудержным весельем, казалось бы, ничем не омраченной, бьющей через край радостью жизни. Может быть, композитор и в самом деле «исправился»?

Но вслушаемся в музыку внимательнее.

Финал полон движения, натиска, напора стремительных ритмов и взвихренных интонаций: кажется, быстрый марш готов вот-вот перерасти в буйный перепляс. Перед нами разворачивается какое-то праздничное массовое действо — то ли демонстрация, то ли физкультурный парад. А завершающая его тема-песня, словно подслушанная у Дунаевского (впрочем, близкая и некоторым песням самого Шостаковича, например, к «Песне о встречном») звучит так лихо, так взалех, что невольно напоминает сверкающие финалы оперетт. И нет в этой музыке ничего недосказанного, всё совершается здесь-теперь, всё — наружу, всё — напоказ.

Но странное дело: чем больше слушаешь эту музыку, тем сильнее ощущаешь ее внутреннюю пустоту. Да, она мажорна, подъемна, оптимистична, но как-то скользит мимо сознания, мимо чувства, увлекая

скорее своей неумной кинетикой, апеллируя скорее к оргиастическим инстинктам массы, нежели к интеллекту. И кажется, что кроме слепой восторженности толпы и целиком внешнего энтузиазма, кроме чисто физической, а не духовной энергии в ней и в помине ничего нет. Слушая ее, невольно вспоминаешь слова Маяковского о «спрессованной массе», сквозь мощный голос которой не пробиться «писку единицы». Кажется, это и в самом деле вырвавшееся на волю «коллективное бессознательное», которое правит толпой, охваченной древнейшим инстинктом. Перед нами точно выписанный портрет массы. Причем портрет, не лишенный внешней привлекательности. Но именно внешней, за которой не просматривается ничего, что имело бы хоть какое-то отношение к миру чувств, идей и как-то соотносилось с интеллектуальным миром человека, раскрытым в I части. Асимметрия налицо. Симптоматично, что на сей раз Шостакович не стремится деформировать музыкальный материал, характеризующий массу, избегает гротеска, ритмической или интонационной гипертрофии, столь свойственных ему в тех случаях, когда речь идет об изображении зла. Думается, композитор избирает здесь наиболее трудный путь: он дает портрет массы в высший момент ее торжества и упоения собственной силой. Но за броской внешностью зияет бездна бездуховности, всё поглощается инстинктом толпы, охваченной единым порывом. В результате I части, словно бы окруженной баховской аурой, противопоставлен физкультурный парад, благородной кантилене — залихватская массовая песня. В отличие от других симфоний композитор здесь не ищет общего резюме и лишь разводит полярные стороны конфликта на разные точки симфонического пространства. Ибо они несовместимы как добро и зло, как жизнь и смерть, как отдельная личность и толпа. Всё остальное слушатель должен додумать сам...

Перед нами особый способ художественного обобщения, Композитор дает *прямое* изображение толпы, дает его крупным планом (на сей раз ощутимо влияние советской кинохроники) и при этом вычерпывает содержание до конца. Если в других случаях Шостакович как бы выворачивал объект наизнанку, показывая его скрытую сущность, то здесь он довольствуется «лицевой стороной», но при этом оказывается, что она ничуть не лучше изнанки. За блестящей формой не обнаруживается никаких ценностей, которые слушатель мог бы унести с собой и положить в копилку своего духовного опыта. Объект как бы саморасшифровывается и саморазоблачается, не нуждаясь ни в знаковой функции деформации, ни в гротеске. Самоутверждение приводит к самоотрицанию. Путь к выводу оказывается парадоксальным, но такова и реальность. И в конечном счете, именно осознание этого парадокса слушатель всё-таки *может* «положить в копилку своего духовного опыта» и понять истинный смысл этого послания художника.

Так выясняется, что можно внешне следовать прямой форме высказывания, но при этом достичь противоположного результата. Это открытие принадлежит Шостаковичу. Но двойной код обнаруживается не сразу. Непосредственное впечатление нуждалось в переоценке *post factum*, в дополнительном интеллектуальном поиске. Процесс восприятия усложнялся, становился двухэтапным. Его результатом было уже не прямое соответствие форма — содержание, а возникающий *над* ними более высокий уровень рецепции — *смысл*.

Цитаты, автоцитаты, квазицитаты, стереотипизация лексики, стилевые аллюзии, знаки бытовых жанров, монограмма, парафразы, принципы двойного кода, символа, маски, мотивы-оборотни, реминисценции, интонационные арки и возвраты, тематические перевоплощения — весь этот богатейший инструментарий призван содействовать воплощению сложного, как правило, амбивалентного замысла, включающего постоянно взаимодействующие, а иногда и совмещающиеся процессы зашифровки и расшифровки. Принцип двойного кода приобретает, по сути, универсальную функцию, охватывая как лексику, так и форму, проникая тем самым в состав композиционной техники. Смысл музыки постоянно балансирует на грани явного и тайного. То, что открывается непосредственному эмоциональному восприятию, нередко требует активной интеллектуальной коррекции.

Так совершается шостаковическая музыкальная *тайнопись*. Бывшая давней традицией литературы, с ее широкими возможностями интертекстуальных связей, она, как видим, в XX веке поселилась и в музыке. Новое время — новые песни.

Какие из отмеченных выше приемов тайнописи носили характер сознательных операций, а какие были подсказаны творческой интуицией, еще предстоит исследовать. Так или иначе, но в этой своей ипостаси Шостакович предстает как композитор с отчетливо выраженной *семиотической направленностью* художественного мышления. Этим он, бесспорно, выделяется среди лидеров музыки XX века и этим же подводит развитие симфонии к определенной черте, за которой открывались уже новые возможности, другие техники, другая стадия развития языка, жанра в целом.

Шостакович — художник сложной, трагической судьбы. Преследуемый на протяжении почти всей своей жизни и едва не разделивший участь Мейерхольда, Мандельштама, Шаламова, он мужественно перенес травлю и гонения ради того, что составляло в его жизни главное — ради творчества. Порой, в сложнейших условиях политических репрессий ему приходилось маневрировать, но без этого его творчества не было бы вообще. Многие из тех, кто начинал вместе с ним погибли, многие сломались. Он выжил и выдержал, вынес всё и сумел реализовать свое призвание. И можно только склониться перед его мужеством и его упорством. Важно не только то, как его видят и слышат сегодня, но в первую очередь то, кем он был для своих современников. Для тех, кто вслушивался в его тревожный, сильный, а порой срывающийся на отчаяние, голос, Шостакович стал подлинным *властителем дум*. Его музыка долгие годы оставалась той *отдушиной*, которая на короткие часы позволяла распрямить грудь и дышать свободно. Она была столь необходимым в те времена глотком *свободы и инакомыслия*, причем не только в содержательном, но и — что не менее важно — в музыкально-языковом отношении. Но прежде всего мы были благодарны Шостаковичу за то, что в драгоценные минуты общения с его музыкой, она позволяла нам оставаться самими собой, а можно сказать и *возвращаться* к самим себе. Звучание музыки Шостаковича всегда было не только праздником высокого искусства, но и *моментом истины*. Ее умели слышать и уносили с собой из концертного зала. Она становилась элементом духовного опыта и надежды на будущее.

Можно без преувеличения сказать, что Шостакович явился подлинной *совестью своего времени*. И, думается, наша задача в том, чтобы перенести это понимание его творчества в наши времена и привить новым поколениям музыкантов и слушателей.

Примечания

1. *Федин К.* Горький среди нас. М., 1944. С.40.
2. Этому вопросу в нашей коллективной монографии посвящен специальный раздел очерка Ю.Н.Холопова, и потому коснемся только того аспекта, который связан с *интонационной* стороной музыки Шостаковича.
3. *Юнг К.Г.* Психология бессознательного. М., 1994. С.209.
4. Там же. С.232.
5. См.: *Льоренте Х.-А.* Критическая история испанской инквизиции. Т.1. Москва, 1936.
6. *Орлов Г.* Симфонии Шостаковича. Л., 1961. С.80.
7. *Сабина М.* Шостакович-симфонист. М., 1976. С.117.
8. Подробнее об эволюции симфонии см. в главе «Симфония и Время».
9. Этот вопрос также более обстоятельно рассмотрен в главе «Симфония и Время».
10. Исключение составляет 8-й квартет, содержащий, как известно, большое число автоцитат, где это оправдано замыслом: композитор подытоживает предшествующий творческий путь.
11. Письма к другу. Дмитрий Шостакович — Исааку Гликману. СПб., 1993. С. 192.
12. Рекорд в этом отношении поставил Р.Лаул в статье «Музыка Шостаковича в контексте большевистской идеологии и практики. Опыт слушания // Д.Д.Шостакович. Сборник статей к 90-летию со дня рождения. СПб., 1996. С.141–157. Прочитав бросившиеся в глаза строки: «Похоже, что основная тема Пятой симфонии — тема вступления интеллигента в партию...», можно подумать, что автор пародирует стиль партийной прессы 30-х годов, однако при более близком знакомстве со статьей с удивлением обнаруживаешь, что сказано это всерьез, что автор действительно именно *так* и слышит эту симфонию (подзаголовок недвусмысленно указывает: «Опыт слушания»). Добавим, что автор принимает на веру и статью А.Толстого, считая, что описанный писателем сюжет «действительно читается в драматургии симфонии» (с.151), и вполне искренне полагает, что ее темой является «чувство вины русского интеллигента перед своим народом и ответственности за его страдания при царском режиме» (там же). Кажется, что эти строки написаны не сегодня, а 60 лет назад, в 1936 году, и в газете «Правда».
13. Там же. С.151.
14. См.: *Барсова И.* Между «социальным заказом» и «музыкой больших страстей»: 1934 — 1937 годы в жизни Дмитрия Шостаковича // Д.Д. Шостакович. Сборник статей к 90-летию со дня рождения. СПб., 1996. С.121–140.