

ОБРАЗНЫЙ МИР  
ПОСЛЕДНИХ КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ  
СОЧИНЕНИЙ Д. ШОСТАКОВИЧА

Поставлена «последняя точка» в творчестве Д. Шостаковича, и кончина великого композитора болью отозвалась в сердцах всех, кто любит музыку.

Полнее всего, многостороннее всего в последние годы жизни Шостакович раскрывался в камерной сфере. Причина заключалась в крутом повороте от грандиозных концепций трагедийного симфонизма в сферу философско-этической тематики, предрасполагающей к жанрам камерной музыки. Поворот этот был обусловлен немаловажными личными мотивами — тяжелой болезнью, неволью сосредоточившей внимание композитора на вопросах жизни и смерти в их философской антиномии. Но были импульсы и не субъективные, истоком которых явилось чувство гражданственности, свойственное Шостаковичу на протяжении всего его творческого пути. Мысль о смерти, несмотря на нередкие в его музыке сумеречные страницы, окрашенные печалью и болью, никогда не оборачивалась для Шостаковича отрицанием жизни и не означала разоруженности перед концом всякого человеческого существования, понимаемым как итог, обесмысливающий созидательную деятельность человека. Поэтому все «прощальные» сочинения композитора звучат не только как исповедь наболевшего сердца, но и как утверждение этического императива.

И снова, как в прошлом, Шостакович затронул самые жгучие проблемы сегодняшнего дня. Ведь категории нравственности, духовности в условиях современной цивилизации приобретают острый идейный смысл; этические, общечеловеческие темы становятся темами социально значимыми. В значительной степени именно вокруг них разворачиваются сейчас «битвы» в сфере идеологии.

Верно ли придавать столь расширительное толкование последнему периоду шостаковического творчества, в котором столь

многое сведено к теме «Жизнь — Смерть»? На этот вопрос красноречиво отвечает содержание его музыки — богатство, полнота, объемность жизненных образов, их глубокий гуманизм. И это «человеческое», свою сердечную боль и печаль, Шостакович, как никогда раньше, обнажает в последних сочинениях. О «шубертовской чистосердечности» в некоторых опусах композитора пишет В. Бобровский<sup>1</sup>. Я бы прибавил, что в последних ансамблях крепнет и шубертовская доверительность, равно как и шубертовская психологическая сложность.

В Четырнадцатой симфонии, соединившей русскую («О, Дельвиг, Дельвиг...»), немецкую («Лорелея»), австрийскую (Рильке) и французскую (Аполлинер) поэтику, оказались сопоставленными нации и времена — от истоков XIX и до начала XX века. Главное же — в афористической концентрации схвачено и выражено музыкой *de profundis* этих культур.

Подобными мотивами наполнено все творчество последних лет, будь то вокальные произведения, где фигурируют тексты Микеланджело и Блока, Цветаевой и Достоевского, или инструментальные сочинения. Вместе с тем «Четыре стихотворения капитана Лебядкина» на тексты из «Бесов» Достоевского свидетельствуют о сохранении и в эти годы гротесковой линии шостаковического искусства, которая в общем контексте последних сочинений обретает иную философскую значимость. Происходит как бы переоценка ценностей. Символ Смерти усиливает мелкость, ничтожность гротескно поданных образов и, наоборот, особенно подчеркивает бессмертное величие микеланджеловских строф. Величием проникнуты реквиемы Пятнадцатого квартета — шесть реквиемов, спаянных единой цепью, шесть благородных *Lamento*, которые воспринимаются как исповедь гордой и сильной личности.

Гордой и сильной!.. Вся музыка Шостаковича тому свидетельство. В заметке А. Кнайфеля о Пятнадцатом квартете Шостакович как личность все время ассоциируется с личностью Данте.<sup>2</sup> Автор заметки цитирует строки бессмертной поэмы, и Квартет предстает как поэма, очерчивающая круги жизни композитора. Образ Данте не только ассоциируется с Пятнадцатым квартетом, но и выступает непосредственно в художественной реальности — в триптихе «Гнев», «Данте», «Изгнание», вокальной Сюите на стихи Микеланджело Буонаротти.

Поколение Шостаковича уходит. Один за другим покидали его друзья, соратники-музыканты, с которыми Шостакович делил радости и трудности художественной жизни, и это также немало важно для утверждения в его творчестве темы «Жизнь — Смерть» (известно, что Шостакович тяжело пережил смерть Д. Ойстраха, и в связи с этим не случайно в Интермеццо Пятнадцатого квар-

<sup>1</sup> Бобровский В. Одиннадцать квартетов Шостаковича. — «Советская музыка», 1968, № 2, с. 96.

<sup>2</sup> Кнайфель А. «И правда как звезда в ночи открылась». — «Советская музыка», 1975, № 11, с. 78.

тета, созданного после кончины замечательного скрипача, возникают цитаты из Первого и Второго скрипичных концертов, посвященных Ойстраху).

«Прощальный» был Одиннадцатый квартет, на титульном листе которого стоит посвящение В. Ширинскому, скрипачу из квартета имени Бетховена (ведь большинство квартетов композитора впервые исполнялось именно этим ансамблем).

✓ «Памятные» сочинения Шостакович писал и раньше. Таково, например, Трио для фортепиано, скрипки и виолончели, посвященное памяти И. Соллертинского, но темы «Жизнь — Смерть» в том обобщенно-философском значении, в каком она решается в последних сочинениях, в Трио нет. Акцент в нем сделан на теме «Смерть», проведенной сквозь призму антифашистской, антивоенной тематики. Трио вошло в цикл трагедийных сочинений, связанных с Отечественной войной, и несет на себе их печать. Отсюда и гротесковый оскал Смерти в нем, напоминающий знаменитые «dances macabres» Средневековья.

При подобной направленности содержания в Трио, естественно, не затронуты какие-либо приметы личности Соллертинского. Совсем иной аспект имеет содержание Одиннадцатого квартета, всецело погруженного в атмосферу элегического замысла. К вопросу, как этот замысел решается конкретно, я вернусь позднее, здесь же хотелось бы указать на то, что в противоположность Трио квартет содержит черты, на мой взгляд, инспирированные посвящением памяти скрипача. Так, драматический центр произведения образуют Речитатив и Этюд, причем последний напоминает по фактуре жанр скрипичных *repetitum mobile* (недаром он и назван «этюдом» — ведь Шостакович относился к наименованиям частей с необыкновенной требовательностью). Носителем идеи в центральной кульминационной зоне становится партия скрипки: происходит в известном смысле персонификация инструмента. И это не единственный случай: фразы из обоих скрипичных концертов, введенные в Интермеццо Пятнадцатого квартета, также исполняются скрипкой.

«Персонификация» инструментов, придание им индивидуальной роли «главных героев» имеются и в других сочинениях. Таким «героем» в Двенадцатом квартете выступает виолончель, в Тринадцатом — альт. В их трактовке явно сказалась общая тенденция монологизации, особенно усилившаяся в последних сочинениях Шостаковича. В самых ответственных, драматургически значительных местах — в экспозиции, в процессе кристаллизации «идей» сочинения (Двенадцатый квартет), в психологических кульминациях (траурное *Adagio* этого же квартета) или в момент заключительного «прощального слова» (*си-бемоль* альты, заканчивающее Тринадцатый квартет), на передний план выдвигается солирующий инструмент, уподобляющийся человеческому голосу, напоминая вокальные партии Четырнадцатой симфонии, последние вокальные циклы.

Аналогия драматургической функции солирующих инструментов в ансамблях вокальным партиям особенно отчетливо видна при сравнении Четырнадцатой симфонии и Тринадцатого квартета. В альтовой партии квартета легко обнаруживаются многие слагаемые вокального стиля Шостаковича: монологическая речитация (альт в ряде разделов как бы «говорит»), вокальная кантиленность. Альту принадлежит главное слово. В целях усиления его роли композитор изменяет принципы соотношения голосов ансамбля. Квартетный ансамбль «диалогизируется» (с противопоставлением партии солирующего альты остальным голосам), и это не только личное наблюдение. С. Слонимский пишет: «Ведущая сольная партия — альтовая, квартетный ансамбль трактуется как диалог солирующего альты и струнного трио (две скрипки и виолончель). Тенденция к диалогическому раздроблению темброво-слитного ансамбля, каковым по традиции всегда считался квартет, очень перспективна и симптоматична»<sup>1</sup>.

Подобное диалогическое раздробление усиливается в Пятнадцатом квартете, в котором «монологизируется» вся ткань, господствует драматургия монотембров. Фраза, произнесенная одним инструментом, подхватывается другим, третьим, остальные голоса при этом либо выключаются, либо создают скупой фон, оттеняя, подчеркивая ведущий, солирующий в данный момент голос. Многие эпизоды строятся на сольных фразах, репликах, переключках, диалогах разных инструментов.

В Тринадцатом квартете огромное смысловое значение придается даже не фразе, не мелодическому обороту или мотиву, а отдельному звуку (имею в виду *си-бемоль* альты, особенно в финале). Во II части Пятнадцатого квартета интонационный «заряд» концентрируется также в одном звуке. На этом звуке (опять *си-бемоль!*), приемом быстрого динамического нагнетания с последующим обрывом, создается крайне напряженная драматическая атмосфера. Возникая *pianissimo*, как бы из «небытия», звук на протяжении одного смычка доводится до четырех *forte* с резко акцентированным срывом в конце и «передается» другому инструменту, полностью повторяющему динамику нарастания звука. Двенадцать раз «по кругу обходит» звук все инструменты квартета, чтобы «уступить» место рвущим сердце аккордам-*pizzicato* — сухим «кошачкам» Смерти.

Итак, заметно выделяется роль одного инструмента, но порой главное значение приобретают смены сольных тембров. «Горизонталь» властно побеждает «вертикаль», становясь, например, в Пятнадцатом квартете, основным принципом развертывания музыки. Ткань все более и более дифференцированно расслаивается, при этом не подчеркивая импрессионистскую «игру тембров», но выявляя тончайшие психологические нюансы, усиливаемые напря-

<sup>1</sup> Слонимский С. О благородстве человеческого духа. — «Советская музыка», 1971, № 7, с. 31.

женной «жизнью лада» — микродетальными тончайших ладовых модификаций.<sup>1</sup>

Думается, что «монологизация» стиля письма послужила и причиной возросшего в последние годы жизни композитора интереса его к жанру смычковой сонаты с ее кантиленными возможностями. Ведь и Пятнадцатый квартет по принципам инструментального решения с известным основанием можно назвать своеобразной «сонатой» для четырех инструментов.

Монологические формы в творчестве Шостаковича появлялись и ранее (монологи-речитативы в инструментальных концертах, квартетах), но если в среднем периоде они служили целям главным образом драматического или патетико-трагедийного высказывания, то теперь они обретают обобщенно-философский смысл — это уже не драматическая «речитация», а скорее философская «медитация».

Для Шостаковича в последние годы значительно изменился (в этическом и психологическом смысле) предмет творчества, иным сделался внутренний смысл явлений, а вслед за тем стали меняться принципы драматургии. Это коснулось и творческого метода, приведя к глубинным преобразованиям классической сонатности, которой в целом Шостакович всегда оставался верен. Циклы последних сочинений весьма различны по формообразующим признакам. Некоторые сочинения сохраняют непосредственную близость к классическим формам. По принципу трехчастного классического цикла построен Четырнадцатый квартет (*Allegretto, Adagio, Allegretto*); «классична» Соната для скрипки с фортепиано, в которой лишь «переставлены» части (крайние выдержаны в спокойном темпе, середина — моторна); в принципе аналогично сопоставление частей в Сонате для альта. Но такого рода варьирование последовательности звеньев цикла в сочинениях классических структур давно стало нормативом музыки XX века.

Более сложный образец сонатной драматургии при сохранении составных элементов классического цикла Шостакович дает в Двенадцатом квартете. Начинается квартет *Moderato* (обычное явление у Шостаковича), за которым следует II часть с «разделами» *Allegretto* (скерцозного типа) и *Adagio*. После *Adagio* «репризную» роль выполняет возврат к интонациям *Moderato*, и цикл завершается кодой на материале скерцозного *Allegretto*. Все части идут *attassa*, образуя единую «сквозную» форму. В. Бобровский точно определяет композиционную структуру произведения, видя ее в «сонатности высшего порядка»: «Подобно огромным аркам возникают соотношения двух *moderato* и двух „скерцо“, почти атонального при первом появлении и строго тонального

<sup>1</sup> В связи с этим отсылаю к статье М. Тараканова о Тринадцатом квартете Шостаковича, в которой сделан подробный анализ ладовой специфики произведения (Тараканов М. Заметки о новом сочинении. — «Советская музыка», 1971, № 7, с. 33—39).

при втором (в коде). Диалог хора и речитатива в этом случае берет на себя совмещенные функции эпизода и разработки».<sup>1</sup>

Еще более сложный образец слитной сонатной драматургии, формально выраженной в структуре АВСВА, возникает в Тринадцатом квартете. Грани разделов стерты, и квартет воспринимается как грандиозное одночастное построение, с внутренним сквозным развитием поэчного типа, основанном на варианном преобразовании тематического материала.

Наконец, упомянем и тип структур в последних сочинениях — многочастные циклы. Примеры: Одиннадцатый, Пятнадцатый квартеты, Четырнадцатая симфония. В Одиннадцатом квартете цикл разрастается до семи частей (Вступление, Скерцо, Речитатив, Этюд, Юмореска, Элегия и Заключение); в Пятнадцатом квартете шесть частей: Элегия, Серенада, Интермеццо, Ноктюрн, Траурный марш и Эпилог (все в темпе *adagio*!).

Части и в этих сочинениях следуют одна за другой без перерывов, создавая «разделы» крупной формы, в которой легко обнаруживаются приметы классического сонатно-симфонического цикла. Так в Одиннадцатом квартете Вступление и Скерцо можно рассматривать как «главную» и «побочную» партии сонатной формы (такому ощущению способствует «связующий» характер второй темы Вступления); Речитатив, Этюд и Юмореска воспринимаются как «разработочный» раздел, подготавливающий Элегию — медленную часть цикла; Заключение же закономерно играет роль постлюдии — коды. Мышление Шостаковича классично и концепционно по своей природе, и для него каждое звено цикла — это элемент целого, выполняющий строго определенную драматургическую функцию. Вот почему все различные типы структур, о которых говорилось выше, в сущности идентичны.

Классичность мышления Шостаковича сказывается и в том, что все его сочинения неизменно сохраняют стройность, уравновешенность, гармонию форм. Деструктивность, деформирующие аспекты отражения мира, столь частые в музыке нашего столетия, были ему чужды. Отсюда — верность (и в последнем творческом периоде) нормативам классического метода в его конфликтно-диалектическом бетховенском понимании.

Нормативы эти сохранились в последних сочинениях, несмотря на значительные изменения характера их «движущих сил». Что же касается Сонаты для скрипки с фортепиано, то ее «модерновская» ясность объясняется и «адресатом». Она сочинялась для Д. Ойстраха — художника удивительно гармоничного мироощущения. Но ведь и в других сочинениях самого сложного философско-психологического плана наблюдается та же гармония. Так, Тринадцатому квартету архитектурно-структурную завершенность формы сообщает зеркальная конструкция (АВСВА). Самый же инте-

<sup>1</sup> Бобровский В. Победа человеческого духа. — «Советская музыка», 1968, № 9, с. 33.

ресный случай — Пятнадцатый квартет. Он состоит, как уже говорилось, из шести *adagio* (случай уникальный в мировой литературе — ни одного темпового контраста!). Вместе с тем сочинение поражает точностью конструктивного расчета. Соразмерность цикла достигается тем, что Элегии, занимающей почти треть звукового пространства произведения, придана функция главной части, равнозначной сонатным *allegri* классических циклов. В центре же формы, внося своим тематическим материалом необходимый контраст, находится Серенада. Она служит одновременно и драматической кульминацией, и поворотным пунктом, подготавливая философски-психологическую «репризу», которую, уравнивая всю первую половину цикла, создают вместе Интермеццо, Ноктюрн и Траурный марш. Кодовое, подытоживающее значение, подобное Заклчению Одиннадцатого квартета, имеет Эпилог.

В произведениях раннего и среднего периодов Шостакович поляризовал контрасты, обостряя конфликтные ситуации, резко сталкивая энергичные образы действия с образами спокойными, «застылыми». В последних сочинениях роль «сил действия» резко уменьшается; господствовать начинают иные психологические контрасты, на которых и строится развитие драматургии. Подобная драматургия могла «взрости» только у композитора высочайшей философской организованности мысли, причем не отвлеченно рационалистической, а эмоциональной — пережитой. О единстве процесса переживания с процессом мышления у Шостаковича писал Л. Мазель: «... особое единство высокой интеллектуальности и напряженной эмоциональности относится к числу основных эстетических принципов стиля Шостаковича. Чувство интеллектуализировано и утончено, а мысль накаляется до такой степени, что становится острым переживанием».<sup>1</sup>

В этюде В. Бобровского о Двенадцатом квартете (на который я уже ссылался ранее) есть одно место, кажущееся мне особенно важным в связи с вышесказанным. Описывая переход от траурного *Adagio* к просветленной реминисценции *Modrato*, Бобровский резюмирует: «Никогда еще композитор не использовал столь сильный контраст в пределах затаенной и тихой музыки» (курсив мой — Л. Р.).<sup>2</sup> Это наблюдение тем более важно, что подобного рода психологические «контрасты состояний» определяют полностью развитие музыки Тринадцатого и, особенно, Пятнадцатого квартетов, Сонаты для альта.

Дело не только в уменьшении удельного веса и значения «сил действия», быстрых моторных движений, и выдвижения на передний план медленных медитативных форм; главное — во внутреннем

<sup>1</sup> Мазель Л. Заметки о стиле Шостаковича. Цит. по статье Бобровского В. Претворение жанра пассакальи в сонатно-симфонических циклах Д. Шостаковича. В сб. Музыка и современность, вып. 1. М., 1962, с. 150.

<sup>2</sup> Бобровский В. Победа человеческого духа. — «Советская музыка», 1968, № 9, с. 33.

идейно-психологическом переосмыслении всех типов образов в связи с новыми темами, которые волнуют теперь композитора. Такое переосмысление особенно наглядно видно в сочинениях с жанровыми наименованиями частей.

Опора на жанр была издавна свойственна композитору. Жанровые определения частей цикла часто приобретали у него обобщенный символический смысл. Например, за наименованием Ноктюрн I части Первого концерта для скрипки с оркестром может возникнуть целая цепь ассоциаций, совсем необязательно связанных именно с этим жанром, получившим столь трансцендентное значение еще с эпохи Шопена. Но в творчестве Шостаковича имелись и жанры, игравшие в течение многих лет строго определенную роль: пассакалья, служившая целям выражения возвышенных этических идей, или скерцо, излюбленный композитором жанр для воплощения негативных («злых») сил действия, получивших в этом жанре преимущественно гротесковое изображение. В камерных сочинениях последнего периода жанровые наименования особенно часто приобретают именно обобщенно-символическое значение, но кроме того, видоизменяется жанровая картина камерных циклов. Из них фактически уходит жанр пассакальи, зато огромную роль начинает играть жанр элегии; коренным образом переосмысливаются драматургические функции и само образное содержание других жанров, например, скерцо, прелюдии и т. п.

Так, в Одиннадцатом квартете Вступление теряет классический смысл «прелюдии действия» и воспринимается как экспозиция лирического образа (своей первой воздушно-нежной темой, заставляющей вспомнить «целомудренную» лирику С. Прокофьева). Совершенно меняется в квартете облик Скерцо (II часть), в котором нет ни гротеска, ни конкретности изображения «злого» начала. В Скерцо-фугато создается образ застылости, психологически ассоциирующийся со знаменитым «Без солнца» М. Мусоргского. А после Скерцо, буквально «взрывая» его застывшую атмосферу, вторгается Речитатив, резко «долбящий» ту же квартовую попевку, которая, истаявая, звучала в конце Скерцо у альта. Сам по себе Речитатив в силу краткости не является самостоятельной частью и выполняет скорее функцию прелюдии к драматическому Этюду.

Кажется даже странным, почему Этюд — эта трагичнейшая по внутреннему смыслу часть, в которой «мятущейся» скрипке противопоставлены неумолимые «панихидные» хоральные аккорды остальных инструментов, получил такое жанровое наименование. Главенствует здесь образ грядущей Смерти и взметенность духовного состояния «героя» в предчувствии ее приближения. И разве это не яркий пример решительного отхода от привычного, нормативного понимания того или иного жанра? Так, использование жанра «скрипичного этюда» связано с посвящением квартета памяти скрипача В. Ширинского. Но жанровое решение оказалось полностью подчиненным общей философской идее.

То же следует сказать и о Юмореске, в которой ничего не остается от юмора, забавы; наоборот, ее название, в сопоставлении с содержанием, приобретает поистине зловещий смысл. «Кукушечные» зовы скрипки воспринимаются как «зовы» Смерти (особенно в конце, когда после поистине «экспрессионистской» кульминации десять раз «кличет» кукушка). Траурный лик Смерти воплощен в Элегии.

Жанр элегии, повторяю, становится ведущим в последних сочинениях, хотя и наметился раньше. По существу Ноктюрн Первого скрипичного концерта — элегия. Элегией заканчивается Одиннадцатый квартет, элегией начинается Пятнадцатый, элегией является финальная часть альтовой сонаты, хотя формально она и не названа так. Этот жанр, как уже было сказано, в лирико-философских циклах последних сочинений как бы вытесняет собой пассакалью.

Общеизвестно, что элегия была широко распространена в русской поэзии и музыке, начиная с первой половины XIX века. Этому жанру философских раздумий, возвышенной печали отдали большую дань и Жуковский, и Пушкин, и Лермонтов, и Глинка, и Чайковский. Тем самым, обращаясь к нему, Шостакович примыкает еще к одной линии русской художественной культуры. Подобные национально-традиционные связи в его творчестве весьма многочисленны. Многие страницы симфоний и квартетов окрашены в национально-русские тона, где сильно сказываются традиции Мусоргского. В сочинениях среднего периода народные интонации обычно служили целям выражения общенародных переживаний (драматические народные «сцены» в Одиннадцатой симфонии, горестный «причет» в главной партии I части Пятого квартета). Новая грань лирико-эпического претворения народного начала проступает в Одиннадцатом квартете. Вся ткань его Вступления строится на народных попевках, квартово-квинтовых ходах, связанных с распевом протяжных песен, эпических сказов, однако здесь эти попевки приобретают элегический оттенок.

То же в Двенадцатом квартете, где, как и в Одиннадцатом, акцент перенесен из «сферы действия» в сферу философской медитации. Состояние величавого покоя создает композитор в начальном Moderato, в котором нет ни резкой динамики, ни «режущих» тембров. Неспешно льется речь инструментов, господствует «малонотие» (любимое выражение композитора!) — монологи солирующих инструментов, их диалоги; изредка, как «хор», присоединяются другие голоса. «Задаёт тон» виолончель, интонационные ходы которой, как уже было неоднократно замечено в нашей критической литературе, живо напоминают оркестровую фактуру в Монологе Пимена из оперы Мусоргского «Борис Годунов».<sup>1</sup> Итак, снова Мусоргский, но только в лирико-эпическом «сказе»!

<sup>1</sup> См. Бобровский В. Победа человеческого духа. — «Советская музыка», 1968, № 9, с. 31; Медведев А. Новый квартет Шостаковича. — «Музыкальная жизнь», 1968, № 21, с. 3.

II часть открывается большим разделом Allegretto — это скерцо. И опять, как в Одиннадцатом квартете, в нем нет «образа зла», противопоставленного «добрым силам». Скорее Allegretto — «драма души», — своего рода «психологическое скерцо», рисующее взволнованный мир чувств. Появляются острые интонации, ткань разрывается; резко перебивают друг друга акцентированные трели в разных голосах; драматизм звучания усиливается (почти полная атональность); динамика ритма достигает экстатической напряженности в кульминации. Скерцо словно выражает распад гармонии жизневосприятия. Но все дело в том, что гармония эта восстанавливается в коде Квартета, где тот же материал Allegretto предстает в преображенном, умиротворенном, светлом виде.

Новая грань цикла — Adagio. Оно напоминает «погребальное» Andante funebre из Третьего квартета Чайковского. Аллюзии вызываются «хоралом» альты и обеих скрипок, отвечающих скорбному lamento солирующей виолончели.<sup>1</sup> Укажем снова, что виолончель в квартете играет главную роль. Это Голос, которым персонифицируется идея.

Шостакович любил виолончель и поразительно ее чувствовал. И в Сонате 30-х годов, и в обоих виолончельных концертах он дал примеры проникновеннейшей, поистине вокальной трактовки этого инструмента. В Adagio квартета свое lamento виолончель произносит «безжизненным» от горя голосом. Двенадцатый квартет — последнее «виолончельное» сочинение Шостаковича; далее такая роль перейдет к альту.

Итак, подчеркиваю, что в выражении величавого, даже в циклах последнего периода, Шостакович продолжает следовать традициям Мусоргского (преображая их в элегическом плане), однако в выражении личного, субъективного, особенно в траурных adagio, становится необычайно близким Чайковскому. Да это и понятно, ибо связывает их общность идейной проблематики — философская антитеза «Жизнь — Смерть», решая которую, они оказались «сратниками».

Отсюда и переход к жанру элегии, столь излюбленному Чайковским и ставшему столь важным, центральным, главенствующим у позднего Шостаковича — особенно в Пятнадцатом квартете и Сонате для альты с фортепиано. Впрочем, Пятнадцатый квартет, подобно Двенадцатому, связан с Чайковским и эпизодами, непосредственно рисующими картины Смерти — имею в виду Adagio, фактически funebre, в Двенадцатом и Траурный марш в Пятнадцатом.

В Сонате для альты подобных картин нет. Несмотря на ряд напряженнейших драматических страниц, Соната проникнута духом умиротворенности. В ней нет ни отчаяния, ни страха пред

<sup>1</sup> Впрочем, самое начало Adagio, с призывными фразами виолончели, быстро поникающими от forte к piano, не в меньшей степени ассоциируется и с Andante ma non tanto Второго квартета Чайковского.

ПЯТНАДЦАТАЯ СИМФОНИЯ Д. ШОСТАКОВИЧА  
И НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ  
МУЗЫКАЛЬНОЙ СЕМАНТИКИ

гранью вечности. Светел ее основной образ, создаваемый квинтовым лейтмотивом альты. Он — как начало жизни — покоряет идеальной чистотой и незамутненностью. Проходя через всю Сонату, лейтмотив вносит в ее музыку очищающее, облагораживающее и именно умиротворяющее начало.

Трехчастный цикл Сонаты на первый взгляд обычен для Шостаковича: I часть *Moderato*, с характернейшей для последних сочинений тончайшей мотивной работой, длительными монологами и диалогами, постепенным нагнетанием к драматической кульминации среднего раздела и возвратом к тихой звучности в конце; II часть — род скерцо (*Allegretto*), с причудливой сменой жанрово-танцевальных и песенно-мелодических фраз («реалии жизни!»); казалось бы, традиционно величав финал (*Adagio*), но именно он и вносит элемент нового, необычного в обычное. Соната поражает глубочайшей «очеловеченностью» интонации и, я бы сказал, умудренностью общего тона высказывания. Пожалуй, в этом смысле именно финал возвышает Сонату над всеми камерными сочинениями последних лет.

Финал подобен величественному храму, при входе в который человека невольно охватывает настроение торжественной приподнятости, сложно соединяющей в себе и скорбь, и печаль, и душевную умиротворенность. Настроение это в значительной степени создается цитатой из «Лунной» сонаты Бетховена, введенной Шостаковичем в ткань финала.

Как известно, композитор пользовался цитированием и ранее, однако в прежних его сочинениях цитаты являлись по преимуществу побочным элементом. Не то в Сонате, где интонации «Лунной» сконцентрировали вокруг себя всю музыку финала. Цитата здесь, свободно преобразуясь, становится главенствующей, «задает тон», определяет атмосферу части. Весь остальной оригинальный тематический материал предстает в ней озаренным гордой печалью бетховенского творения. И вместе с тем элегия финала удивительно «шостаковическая». С поразительным мастерством соединяет композитор бетховенские интонации с собственными, создавая новый образ. Так бетховенское начало оказалось внутренне близким Шостаковичу. Художники столь разных исторических эпох и столь разных индивидуальностей, они близки друг другу и в героически-гражданственном, и в этически-нравственном аспектах творчества.

Великий музыкант, Шостакович всеми помыслами, всем содержанием музыки принадлежал тому времени, в котором жил, и конфликты, чаяния, надежды которого отразил с такой пронзительной силой. Но он и поднялся над временем, обретя бессмертие величием своего искусства.

Пятнадцатая симфония Д. Шостаковича — одно из выдающихся творений советской музыки последних лет. Ее появление было знаменательным. Оно показало поспешность выводов о прощании Шостаковича с областью чистого симфонизма, подтвердило устойчивость его стиля, верность высоким гуманистическим идеалам. Понятно внимание критики к этому произведению. В появившихся вслед за премьерой рецензиях содержится немало ценных наблюдений и верных мыслей.<sup>1</sup> Но Пятнадцатая симфония принадлежит к числу тех созданий великого мастера, которые дают и будут давать впредь обильный материал для размышлений. В настоящей статье предпринимается попытка рассмотреть эту симфонию в свете некоторых вопросов музыкальной семантики. Как будет показано далее, этот ракурс возник не случайно.

Музыку давно принято сопоставлять с вербальным языком, что, действительно, полезно для выяснения ее специфики. При этом обычно подчеркивается, что, в отличие от языка, отражающего логическое мышление и формирующего свою семантику на основе понятия, музыка имеет иное содержание, связанное преимущественно со сферой эмоций. Не вдаваясь в выяснение того, насколько справедливо данное утверждение, заметим, что в принципе рассмотрение специфики музыки на основе ее отличий от языка методологически правильно. Оно вытекает из признания того очевидного факта, что в обществе функционируют коммуникативные системы разного типа, существуют «каналы связи», пропускающие

<sup>1</sup> См. Корев Ю. О Пятнадцатой симфонии Д. Шостаковича. — «Советская музыка», 1972, № 9. Мартынов И. Звучит Пятнадцатая. — «Правда», 1972, 14 янв. Попов Ин. Пятнадцатая. Заметки после премьеры новой симфонии Д. Шостаковича. — «Советская культура», 1972, 11 янв. Тищенко Б. Пятнадцатая симфония Шостаковича. — «Ленинградская правда», 1972, 7 мая.