

Литература

1. Бахтин М. Автор и герой: К философским основам гуманитарных наук. СПб.: Азбука, 2000. 336 с.
2. Руднев В. Словарь культуры XX века. М.: Аграф, 1997. 384 с.
3. Стогний И. Семантика вариационного процесса в фортепианных сонатах И. Брамса // Семантика музыкального языка. Вып. 3: Материалы научной конференции 29–31 марта 2005 г. М., 2006. С. 118–127.
4. Тынянов Ю. Достоевский и Гоголь (к теории пародии) // Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 198–226.

Anna ZONDEREGGER
**About one quotation
 in the First Piano Concerto
 by D. Shostakovich**

The article is devoted to the problem of ascription of a quotation from the Odessa Jewish Song *Uzhasno shumno v dome Shneersona* (*There is a great to-do in Schneerson's house*) in Shostakovich's First Piano Concerto. The author analyzes the facts that allow to elicit some new details in the biography of the composer as well as some less known features in evolution of his creative work.

Key words: Shostakovich, Babel, First Piano Concerto by D. Shostakovich, quotation, song folklore of Odessa.

Анна ЗОНДЕРЕГЕР
**Об одной цитате
 в Первом фортепианном
 концерте Д. Шостаковича**

Статья посвящена проблеме атрибуции цитаты из еврейской одесской песенки «Ужасно шумно в доме Шнеерсона» («Свадьба Шнеерсона») в тексте Первого фортепианного концерта Д. Шостаковича. Рассматриваются факты, позволяющие внести уточнения в биографию композитора и в некоторые устоявшиеся представления об эволюции его творчества.

Ключевые слова: Шостакович, Бабель, Первый фортепианный концерт Шостаковича, цитата, одесский песенный фольклор.

Левон Акопян назвал Первый концерт для фортепиано (ор. 35, 1933) «одним из самых „центонных“ произведений Шостаковича» [2, с. 145]. Трудно не согласиться с таким определением шостаковического опуса, если вспомнить, что под центоном (от лат. *cento* — лоскутное платье или одеяло) в литературе понимается «стихотворение, составленное из стихов или частей стихов уже существующих произведений одного или разных авторов» [цит. по: 7, с. 197]¹. Склонность композитора к использованию «чужих слов» общеизвестна, но партитура Концерта действительно отмечена особо разнородной и многосоставной «лоскутностью»: здесь чуть ли не на каждом шагу можно обнаружить «скрытые или явные цитаты из самых разных композиторов-классиков и со-

временников, а также из популярного репертуара эпохи, вплоть до уличных песенок» [2, с. 145]².

Тематическая и стилевая разноголосица этого сочинения стали притчей во языцех у исследователей самого разного толка. Оценка данных свойств Концерта со временем менялась и, по сути, эволюционировала от неприятия и упреков в «непреодоленном воздействии модернистских влияний» [19, с. 70], эклектичности и излишней пестроты тематического материала [25, с. 83] к признанию наличия в нем «органического единства этой пестроты в данном, заново создаваемом стиле» [10, с. 88] и «снятия стилевых и жанровых противоречий», оставляющего в итоге «впечатление удивительного равновесия и гармоничности» [31, с. 636]. При этом сло-

¹ Свойственные данному концертному опусу Шостаковича настроение неугомонного веселья и беззлобного озорства с признаками своеобразной — в тоне свободной шутки — эстетической полемики с классической традицией вполне согласуются также и с тем, что центон обычно имеет шуточное содержание и рассматривается как «поэтическая забава или курьез» [7, с. 197].

² Отдавая должное меткости дефиниции, предложенной Л. Акопяном, мы, однако, не можем принять его в целом достаточно скептическое отношение к этому произведению Д. Шостаковича. Предпринятую в нем «игру разнородными „знаками ценности“» исследователь характеризует как весьма поверхностную и недостаточно остроумную и вообще сомневается в том, что Первый фортепианный концерт принадлежит к крупным удачам Шостаковича [2, с. 145]. Подобная оценка, на наш взгляд, является излишне субъективным выражением эстетических пристрастий комментатора.

жилося стойкое убеждение в исчерпанности данной проблемы [см., например: 2, с. 145; 6, с. 261; 16, с. 115]. Представляется, однако, что она далеко не исчерпана и содержит целый ряд моментов, требующих освещения (тем более что означенная проблематика питает новые научные ракурсы³).

На наш взгляд, существующим исследованиям Концерта не хватает равного внимания ко всем частям цикла и полноты в идентификации «чужих слов», обильное присутствие которых в тексте прочно ассоциирует его с «лоскутным одеялом». Как правило, главным объектом интертекстуальных наблюдений становится финал, что не удивительно: уровень проявленности аллюзийно-цитатного слоя здесь гораздо выше, чем в других частях⁴. Но до сих пор не замечен целый ряд цитат и аллюзий, сосредоточенных в I части цикла. Таковы, например, почти дословные цитаты из романса Чайковского «Растворил я окно» у фортепиано и заключительной сцены «Евгения Онегина» в партии первых скрипок (тт. 147–151), а также вагнеровские аллюзии (интонация вопроса в партии альтов и триольные аккорды из «мотива Судьбы» у низких струнных в самом конце побочной партии в репризе, тт. 162–163).

Аналитическим наблюдениям, выполненным в работах исследователей, не достает равновесия и в степени атрибуции «инородных» тематических сегментов. Как явно цитируемые источники обычно сразу распознаются фрагменты произведений Бетховена, Гайдна и Грига, легко угадываются моцартовские обороты и баховские фактурные приемы, тонким слухом улавливаются элементы музыки Вебера и Малера и без труда, но *гораздо менее конкретизированно*, фиксируется вольготное сосуществование многочисленных интонаций, пришедших из бытовой и массовой музыки 20-х — нач. 30-х годов XX века [см., например: 10, сс. 91, 101; 13, с. 164; 25, сс. 82–83; 31, с. 365; 38, с. 89]. Отчасти такая исследовательская рецепция продиктована свойствами тематизма самого Концерта, в котором одни жанрово-стилевые апелляции более, а другие менее откровенны и определены⁵. Но лишь отчасти. Как представляется, недостаточная выявленность того или иного «чужого слова», пришедшего из окружающего быта, возможно, обусловлена также и тем, что В. Сыров называет «академизацией» слуха или

«эрозией жизненного импульса» в современной практике серьезной музыки [31, сс. 656–657]. Восприятие присутствующих в ней бытовых элементов нынче нередко затруднено. «Несомненно, — пишет исследователь, — [...] голос жизни в музыке сегодня звучит все слабее. А слушатель приучается воспринимать музыкальное искусство вне его важнейшего родового компонента — у него попросту атрофируются первичные жанровые ориентиры. Музыка становится совершенной, но во многом письменной культурой, а ключ к дешифровке генетического кода интонационно-речевого общения оказывается утерянным, так как уходят в небытие интонации, жанры, а самое главное — социальная среда, породившая их. [...] Не оказывается ли в действительности то, что мы считаем эстетической нормой и что так благостно лелеем в себе, результатом многовековой *эрозии жизненного импульса?*» [там же; курсив мой. — А. 3.]. Выводы исследователя имеют широкий спектр действия. Применительно же к рассматриваемой партитуре Шостаковича они, в частности, могут означать отсутствие в тезаурусе (слушателя, исполнителя, исследователя) представлений о конкретном материале, послужившем источником той или иной цитаты и, соответственно, — не только невладение «ключом к дешифровке» ее кода, но и невозможность его узнавания в принципе. Вполне вероятно, что нечто подобное произошло с одним тематическим сегментом Фортепианного концерта, который, на самом деле являясь цитатой, до сих пор ускользал от внимания комментаторов.

Речь идет о мотиве, входящем в репризное проведение побочной партии I части: мелодический оборот в начале второго предложения темы — это, как мы полагаем, почти дословная цитата из одесской еврейской песенки «Ужасно шумно в доме Шнеерсона» (тт. 134–136; пример 1). Подавляющее большинство исследователей Концерта умалчивают о ней. Неоднократно упоминает об этом только С. Хентова [35, с. 37; 36, с. 350]. Но и она в основном ограничивается констатацией без указания координат цитаты, лишь однажды мимоходом замечая на этот счет: «*В первой его части озорно появляется отрывок мотивчика из популярной песенки „Как шумно было в доме Шнеерсона“ — юмористическая картинка в духе Исаака Бабеля*» [35, с. 37; курсив

³ Так, М. Якубов полагает, что об этой шостаковической партитуре можно говорить «как о дерзком прорыве в эстетику постмодернизма» [38, с. 88]. В. Сыров видит особую актуальность рассмотрения свободного и открытого стиля Шостаковича *в аспекте слухового восприятия «явных и скрытых семант музыки быта»*, подразумевая при этом позицию и слушателя, и исполнителя [31, с. 655]. И, по его мнению, материал Фортепианного концерта с наибольшей наглядностью позволяет выявить нюансы «различных исполнительских трактовок музыки Шостаковича, в которых бытовые элементы, с одной стороны, ретушируются или подвергаются лакировке, а с другой — рельефно выявляются и акцентируются» [31, с. 656]. Очевидно, что перспективный исследовательский проект, предлагаемый В. Сыровым, можно осуществить лишь *при условии первоначального выявления максимального числа таковых элементов в тексте произведения*.

⁴ Поэтому можно говорить о наличии в цикле Шостаковича своеобразной *интертекстуальной драматургии*, логика которой диктует нарастание художественных приемов к финалу сочинения.

⁵ Многообразный спектр бытовых интонаций, которыми напитан тематизм Концерта, В. Сыров подразделяет на две группы — *обобщенные и конкретные*. Жанровые элементы галопа, стремительного марша и обобщенной танцевальности он относит к первой группе, а ко второй — цитаты и квазичитаты из современной композитору массовой музыки и популярной классики, справедливо полагая, что в этом сочинении «классика фигурирует отнюдь не как музыка „высокой“ традиции, а как звуковой элемент быта» [31, с. 635]. Заметим, что сходная точка зрения (о «равноправии» музыкального быта и классики в данном опусе) еще раньше была высказана М. Сабининой [25, с. 272].

Пример 1

мой. — А. 3.]⁶. Упорное игнорирование данного момента со стороны музыковедов кажется странным, тем более что сам композитор не раз указывал на него. Так, по-видимому, впервые Шостакович обмолвился об этом в разговоре с А. Ашкенази сразу после написания Концерта: «А я туда один еврейский мотивчик ввел. Славный мотивчик...» [цит. по: 35, с. 37]. В другой раз — в одной из поздних бесед с С. Хентовой (1973 г.) в ответ на ее вопрос о первой встрече с Исааком Бабелем: «Я-то помню, что познакомился с Бабелем в Одессе, где-то в 1929 или 1930 году. Я приехал в Одессу. Меня тогда местный колорит восхищал, типы одесские, как у Бабеля. Я его читал и перечитывал. Я потом одесскую песенку ввел в *Первый фортепианный концерт*» [34, с. 32; курсив мой. — А. 3.]. Примечательно, что из всего тематического «конгломерата», щедро цитируемого в Концерте, *только этот мотив* удостоился вербального акцентирования со стороны автора. Поэтому самостоятельный интерес вызывает вопрос об атрибуции еврейской цитаты в тексте Первого фортепианного концерта. Кроме того, признание факта данного цитирования само по себе, а также выявление некоторых обстоятельств, связанных с ним, не только уточняют состав центонной палитры и подтекстов шостаковической партитуры, но также побуждают несколько пересмотреть устоявшиеся представления о творческой эволюции ее автора по целому ряду позиций.

Позиция первая: уточнения к биографии

В одном из приведенных высказываний композитора почти сформулирована тема для самостоятельного исследования, которую можно обозначить как «Шостакович и Бабель». Мы затронем лишь один аспект этой многогранной проблемы.

Личное знакомство Шостаковича с Бабелем в 1929 и 1930 годах, как сообщал о том композитор, не могло состояться, поскольку именно в эти годы писатель в Одессу не приезжал⁷. Есть основания считать, что оно действительно состоялось в Одессе, но несколькими годами позже, в 1936 году. К такому выводу побуждают опубликованные в 2006 году письма Шостаковича И. Соллертинскому. В одном из них (из Одессы от 10.09.1936) композитор рассказывает о встрече с Бабелем. И его впечатления о писателе предстают, на наш взгляд, как *первоначальные*: «Вчера виделся с Бабелем. Он представляет собой разительный контраст со своим творчеством. Он обладает приятным громким голосом, раскатисто и сочно смеется, в общем бодрячок, но очень приятный» [37, с. 192]. Следовательно, наиболее вероятная дата знакомства двух художников — 9 сентября 1936 года⁸.

Позиция вторая: в контексте хронологии творчества

По общему признанию еврейская интонация является характерной принадлежностью зрелого стиля Д. Шостаковича⁹. Считается, что как устойчивый признак его мелодического и ладового мышления она заявила о себе впервые с середины 40-х гг. — в Трио ор. 67 (1944), посвященном памяти И. Соллертинского. Ее проявление в этом опусе закономерно связывается с тем, что тогда же композитор завершил редактирование и инструментовку неоконченной оперы своего ученика В. Флейшмана «Скрипка Ротшильда» [см. об этом, например: 2, с. 246; 27, с. 407; 28, с. 34; 39, с. 70]. Но, если принять во внимание цитату из песенки «Ужасно шумно в доме Шнеерсона» в Первом фортепианном концерте, то придется признать, что вхождение еврейских реминисценций в твор-

⁶ Заметим, что С. Хентова неточна в указании источника: в ее упоминаниях фигурирует «Как шумно было в доме...», вместо «Ужасно шумно в доме Шнеерсона».

⁷ Эти сведения сообщены одесским краеведом и исследователем творчества И. Бабеля А. Розенбоймом — в личной беседе с автором настоящей статьи.

⁸ А. Розенбойм подтверждает, что И. Бабель также в этот день находился в Одессе.

⁹ Напомним, что в отечественном музыкознании отсчет зрелого стиля Шостаковича традиционно ведется с Пятой симфонии (1937) [24, с. 88]. Однако в последнее время делаются попытки оспорить эту точку зрения [см., например: 33].

Об одной цитате...

чество Шостаковича состоялось гораздо раньше — почти за 11 лет до Трио, то есть еще до наступления зрелого периода¹⁰.

Позиция третья: в общесемантическом пространстве

Традиционно и обоснованно полагается, что еврейская тема и элементы еврейской музыкальной речи стали для композитора одним из сильнейших средств воплощения трагического содержания. Они привнесли в его творчество и черты публицистичности, давая возможность в условиях подцензурного существования заявить гражданскую позицию, выразить свободолюбивый протест против какого бы то ни было насилия и подавления личности (против антисемитизма в том числе) [см. об этом, например: 2, с. 338; 35, с. 35]. Подобный ракурс, если и допускал отголоски юмора, то только в виде, как писал А. Сохор, «грустного юмора неудачника», «печальной насмешки героя по поводу собственных горестей» или горькой иронии, близкой «юмору висельника» [30, сс. 243–244].

Еврейский мотив в Первом фортепианном концерте выступает носителем образности совершенно иного типа. Здесь нет и намека на болезненную надломленность или детскую «беззащитность [...] в сплаве с шутливостью, страданием и униженностью»¹¹. Напротив, цитата из одесской песенки органично вписывается в «общую живую, суматошную атмосферу» Концерта [25, с. 82], в его «радостную концепцию», точную характеристику которой дает В. Сыров: «В концерте драматизм скрыт, если не вовсе отсутствует, все контрасты уравновешены гармоничным восприятием мира, преобладает игровое начало, шутливый тон, светлый мажорный колорит [...]. Радостный характер музыки не вызывает сомнений, как не вызывает сомнений и положительная окраска пестрых бытовых интонаций» [31, с. 635; курсив мой. — А.З.]. «Славный, еврейский мотивчик» (Шостакович) — как раз из числа этих «положитель-

но окрашенных пестрых бытовых интонаций». Таким образом, еврейская тема (как особое образное пространство) предстает здесь в абсолютно позитивном ракурсе, что в корне ломает стереотип представлений о границах данной сферы в творчестве Шостаковича как замкнутой исключительно на трагической образности.

Позиция четвертая: об источнике цитаты и его пути к Шостаковичу

Песенка «Ужасно шумно в доме Шнеерсона», бытующая также под названием «Свадьба Шнеерсона» — явление, примечательное не только по той причине, что к ней проявил интерес великий композитор XX века. Она представляет собой яркий пример профессиональной песни — искусной стилизации образцов одесского фольклора. Известна и точная дата ее сочинения — 1920 год, и автор, которым был знаменитый в Одессе 20–30-х гг. литератор Мирон Эммануилович Ямпольский (1892–1947?). О нем и его песне в своей книге «Время больших ожиданий» упоминает К. Паустовский¹², дополнительные сведения сообщает А. Розенбойм¹³. «Свадьба Шнеерсона» этнографически точно запечатлела реалии одесской жизни начала 20-х годов прошлого века. В ней оказалось схвачено все: нищета и унылость быта первых послереволюционных лет и конца гражданской войны, убогая лексика входившего в повсеместную практику служебного новояза¹⁴, но одновременно и неунывающий нрав Одессы с ее своеобразным чувством юмора. Песня не только стала самым знаменитым произведением своего автора, но с годами совершенно «оторвалась» от него и по существу превратилась в фольклорную, распространяясь в различных версиях, порой весьма далеких от оригинала, однако, сохраняющих тонус первоисточника — бесшабашно веселый и подчеркнuto шумный [авторский текст см.: 17; пример фольклорного варианта см.: 32]. Популярностью песня вышла за пределы своего

¹⁰ Вероятно единственным исследователем, обратившим внимание на данное обстоятельство, является С. Хентова, которая рассматривает эту цитату как одну из предпосылок, подготовивших дальнейший устойчивый интерес композитора к еврейскому музыкальному фольклору: «Близкая еврейской одесская музыкальная интонация впервые промелькнула у Шостаковича в Первом фортепианном концерте (1933) [...] Коллаж не был случайным [...] „Шалость“ долго оставалась единичной» [35, с. 37].

¹¹ Сквозь призму модуса детскости рассматривает еврейское начало в творчестве Шостаковича В. Валькова [5, с. 188].

¹² «Жил в Одессе [...] талантливый поэт, знаток местного фольклора Мирон Ямпольский. Самой известной песенкой Ямпольского была, конечно, „Свадьба Шнеерсона“ [...] Она обошла весь юг [...] Песенку о свадьбе Шнеерсона [...] мог написать только природный одессит и знаток украинского фольклора» [20, с. 86].

¹³ «Он был интеллигентным человеком с высшим образованием, состоял в Литературно-Артистическом Обществе, Союзе драматических и музыкальных писателей и в повседневной жизни не изъяснялся на языке своей песни „Свадьба Шнеерсона“. Но он прекрасно знал быт, обычаи, нравы, привычки, жаргон, фольклор одесского обывателя и [...] в начале 1920-х годов заведовал городским карточным бюро. А уж там перед ним проходила „вся Одесса“» [23].

¹⁴ Так, например, учреждение, где служит сын Соломона Шнеерсона, о свадьбе которого поется в песне, именуется странным словом «Губтрамот». При всей нелепости это название носит вполне конкретный смысл и означает — Транспортно-материальный отдел Губернского совета народного хозяйства (в его функции входила транспортировка грузов и людей всеми видами транспорта, надзор за состоянием и использованием складских помещений, сбор, хранение и передача по принадлежности бесхозного имущества — [по: 1]). В последующих вариантах песни фольклорная фантазия варьировала несуразную аббревиатуру на самые разные лады: «Губтрансмот», «Губтрамбот», «Капремонт» и т. п.

времени, дожила до наших дней и даже обрела статус своеобразного гимна в культуре Одессы¹⁵.

Специфическая лексика и построение фраз песни, смесь русского языка и идиш мастерски отражают характерные черты еврейского песенного фольклора. Однако авторской «Свадьба Шнеерсона» является лишь наполовину: М. Ямпольский сочинил только поэтический текст, к которому — в соответствии с распространенной практикой тех лет — был приспособлен один из напевов одесского окраинного фольклора или клезмерских наигрышей. Велика вероятность, что широко известные куплеты Ямпольского с самого начала распевались исполнителями на *разные* мотивы. Публикаций «Свадьбы Шнеерсона» с *мелодией*, по всей видимости, до сих пор не существует¹⁶, и в поисках источника, цитируемого Шостаковичем в Концерте, полагаться приходится исключительно на живую практику, которая стала вполне доступной, благодаря Интернету. Сегодня в нем можно найти, по меньшей мере, две абсолютно не похожие друг на друга музыкальные версии песни «Ужасно шумно в доме Шнеерсона» [см.: 3 и 32; наши расшифровки обеих версий см. соответственно *примеры 2*¹⁷ и 3¹⁸], причем первая из них, фигурирующая под названием «Еврейская свадьба», представлена в двух вариантах [см.: 3; 15].

На наш взгляд, цитируется вторая из них: полуротактовый мотив (третья фраза) этого напева, как уже было отмечено, стремительно проносится в репризе I части (ср. *примеры 1* и 3).

В мелодии этой песни нет ничего из того, что обычно соотносится с еврейским интонационным комплексом Шостаковича: ни увеличенных секунд, ассоциирующихся с ладом фрайгиш, ни характерных цепочек

нисходящих двузвучных попевок [30, с. 256]¹⁹. Тем не менее, национальное начало выражено в ней не только в характерном сочетании русского языка и идиш. Оно проявляется и в жанровом, и в ладовом своеобразии напева. Мажор, в целом мало показательный для еврейской музыки, здесь предстает в типичнейшей для нее форме: в виде восходящего движения по звукам квартсекстаккорда с заполнением пространства между основным тоном и терцией²⁰. Данный интонационный оборот стал основой для трех из четырех фраз напева, в заключительной получив минорную окраску. Подвижный темп и упругая ритмика этой мелодии с нередким для еврейских мотивов дроблением ямбического окончания²¹ подчеркивают неразрывную сплавленность в ней песенности и танцевальности — свойство, которое, по мнению А. Каплана, еврейские песенные мелодии восприняли из традиций клезмерского музицирования [по: 14, с. 367].

Вероятнее всего, к Шостаковичу песня пришла «с улицы», как факт городского фольклора: композитор не мог не услышать популярнейшую в Одессе песенку во время приездов туда в конце 1920-х — начале 1930-х годов²². Но характерно, что в своих высказываниях он квалифицировал ее именно как еврейскую, соотнося присущий ей одесский колорит с атмосферой и стилем бабелевских рассказов, их яркой этнической окраской.

Приведенные наблюдения подтверждают справедливость мнения ряда исследователей об обусловленности художественной логики композитора различного типа *вербальным началом*. Например, В. Сыров пишет: «Жанрово-бытовой пласт связывает творчество Шостаковича не только с чисто музыкальной традицией,

¹⁵ А. Розенбойм сообщает по этому поводу: «Местные остряки когда-то не даром утверждали, что знаменитая фраза Льва Николаевича Толстого „Все смешалось в доме Облонских“ в Одессе звучит не иначе, как „Се тит зих хойшех в доме Шнеерсона“. [...] Старожилы уверяли, что в начале регулярных, многочисленных и подлежащих тогда „безусловному посещению“ собраний публика деревянными голосами пела „Интернационал“, но в конце отводила душу „Свадьбой Шнеерсона“ — если оно и неправда, то хорошо придумано. Во всяком случае, когда 1 апреля 1999 года в Городском саду Одессы открывали памятником водруженный на постамент бронзовый стул [так в тексте — А. 3.] — один из двенадцати, разыскивавшихся Остапом Бендером, то по окончании церемонии, выступлений официальных и не очень официальных лиц, вроде Михаила Михайловича Жванецкого, из специально установленного по такому случаю динамика повсюду грянула „Свадьба Шнеерсона“, чему свидетелем был и даю, как говорили в Одессе, „голову на разрез“» [23].

¹⁶ По этой причине — отсутствие нотной записи песни — М. Якубов отказывается от атрибуции цитаты из нее в тексте Концерта [38, с. 89].

¹⁷ У данной версии отыскался фольклорный прообраз — песня «Йосл, Йосл!», вошедшая в Антологию еврейской народной песни под № 254 [14, с. 322]. В свою очередь, мелодия «Йосл, Йосл!», как сообщают М. Гольдин и И. Земцовский [14, с. 357], явилась адаптацией другой песни («Вос бисту, котинке, баройгез?»), имеющейся в издании М. Кипниса «60 народных песен» (Kipnis M. 60 folks-lider. Varşev: A. Gitlin, 1918). Вышедший в 1918 году, сборник Кипниса зафиксировал факт бытования данного напева еще до появления куплетов Ямпольского. И значит вполне вероятно, что они уже с самого своего рождения могли распеваться на этот мотив. Но следов его цитирования в Концерте Шостаковича нами не обнаружено.

¹⁸ Фольклорный источник этой версии «Свадьбы Шнеерсона» установить не удалось. Однако известно, что запись, выложенная в Интернете, была осуществлена в Одессе в 1966 году в профессиональной студии профессиональным музыкантом. Им является Алик Ошмянский (псевдоним — Фарбер). Родившийся в Одессе в 1944 году, выпускник знаменитой Музыкальной школы им. П. Столярского (класс баяна), он в 1975 году эмигрировал на Запад и обрел мировое признание как исполнитель жанра, получившего в последние десятилетия наименование «русский шансон». Песня «Ужасно шумно в доме Шнеерсона» стала одной из 22-х еврейских одесских песен, относившихся к разряду запрещенных в СССР, но записанных на пластинку в самом конце 1966 года по спецзаказу одного из членов тогдашнего политбюро [по: 4].

¹⁹ А. Должанский называет их «ямбическими примамми» [12, с. 63]. Однако Л. Акопян обращает внимание на то, что «этот термин не совсем удачен, ибо ритм целостной мелодической ячейки — хорей (ямб действует только на низком структурном уровне)» [2, с. 290].

²⁰ М. Гольдин отмечает, что подобной рода мажорная мелодия с квартовым зачином к тонической примае «часто встречается в многочисленных вариациях скрипичных пьес различного характера» и что в еврейской музыке «эта тема присутствует как в инструментальном, так и в вокальном жанрах» [9, с. 248].

²¹ Дробление первой доли М. Гольдин называет квинтэссенцией ритмического строения многих еврейских танцев и песен [9, сс. 263–265].

²² Как предполагает С. Хентова, Шостакович был знаком и с автором песни, М. Ямпольским [35, с. 37].

Пример 2

У-жас-но шум-но в до-ме Шне-ер-со-на се тит зих хой-шех-пря-мо дым и-
 4 дёт! Там же-нят сы-на, сы-на Сол-ло-мо-на, ко-то-рый слу-жит в Губ-тра-
 8 мот. Не-вес-та же-курь-ер-ша с фин-от-де-ла се-год-ня раз-о-де-лась в пух и
 12 прах: фа-ту меш-ко-ву-ю на-де-ла и де-ре-вя-шки на но-гах.

Пример 3

У-жас-но шум-но в до-ме Шне-ер-со-на, се тит зих хой-шех-пря-мо дым и-
 дет, там же-нят сы-на Со-ло-мо-на, ко-то-рый слу-жит в «Губ-тра-мот»

но и с языковой — чисто бытовой, литературной, театрально-сценической и кинематографической. Так, введением в свою музыку „наивностей“, „просторечия“, „бытовизмов“ и „вульгаризмов“ композитор обязан не только Мусоргскому или Малеру, но и Гоголю, Лескову, Зощенко, Мейерхольду, Чаплину» [31, с. 633; курсив мой. — А. З.]. Определенно, к этому ряду необходимо добавить имя Исаака Бабеля, с чьей «подачи», возможно, проявился первоначальный интерес композитора к специфичной одесской культуре и вкус к ее лексике (музыкальной и вербальной), в которой чрезвычайно сильны «еврейские нотки»²³.

Позиция пятая: о некоторых подтекстах еврейской цитаты в Первом фортепианном концерте

Изложенные соображения порождают целый ряд вопросов. Многие ли исполнители и слушатели способны уловить и вполне оценить весьма изобретательную шутку Мастера? Так ли уж рассчитывал на то автор (хотя и указывал на эту цитату неоднократно)? Является ли трудность распознавания «одного еврейского мотивчика» только следствием «эрозии жизненного импульса»? И не была ли выказанная в Концерте веселая, но достаточно замысловатая «игра в мотивы», частью которой стала и еврейская цитата, проявлением чувства глубоко

личного свойства (только «для себя»), переживанием творцом чисто эстетического удовольствия — не обязательно доступного для восприятия всеми и вся?

Утвердиться в этом предположении позволяют наблюдения над эпистолярным стилем Шостаковича первой половины 1930-х годов, то есть времени создания Первого фортепианного концерта. В письмах этой поры — И. Соллертинскому, прежде всего, — предельно свободных, без оглядки на какую-либо цензуру, настойчиво проступает склонность к смысловой и словесной импровизационной игре, которую, как полагает Л. Ковнацкая, Шостакович культивировал в себе сознательно и «наверняка не без влияния блистательной словесности Соллертинского, его стиля общения — ироничного, остроумного, насыщенного „чужими словами“ (М. Бахтин) и каламбурами» [цит. по: 37, с. 11]. Аналогично и «лоскую» партитуру Фортепианного концерта можно рассматривать сквозь призму увлекательной игры по составлению целого из музыкальных «чужих слов» и каламбуров²⁴. В пространстве подобной игры неявная еврейская цитата, ускользающая от «посторонних ушей», оказывается парадоксально явленным знаком лирического подтекста.

На наш взгляд, немалым подтверждением сопряженности этой темы с лирическим планом является и то, как композитор обращается с ней. Он не стремится подчеркнуть ее принадлежность к «чужому слову», не выде-

²³ О чуткости Шостаковича к своеобразному одесскому колориту свидетельствует, в частности, следующий пассаж из уже цитированного письма И. Соллертинскому: «Нравы в Одессе прелестные. Так, напр[имер], я вчера ехал в трамвае. Вдруг трамвай остановился, но не на остановке, а между таковыми. „Вагман, вагман“ (так только в Одессе зовут вагоновожатых) — закричала кондуктрисса (тоже), „что встал“. Вагман отвечает: „Да вот в этом доме пожар“. „Так подвинь же вагон, чтобы и пассажирам было видно“, — крикнула кондуктрисса» [37, с. 192].

²⁴ И вновь обозначается особая роль вербального начала — на этот раз эпистолярной сферы — в формировании принципов музыкального мышления Шостаковича.

ляет «кавычками» и цитирует очень «близко к тексту»²⁵, но не целиком: в Концерт попадает только третья фраза²⁶. Цитируемый мотив самым естественным образом вводится в авторский текст и воспринимается как его продолжение. Интонационно и ритмически он корреспондирует и с тем материалом, который окружает его непосредственно, и с тем, что находится на расстоянии.

В близлежащем тематическом окружении мотив из одесской песенки оказывается в одном ряду с последующими лирическими цитатами и аллюзиями (имеются в виду апелляция к Чайковскому и Вагнеру, о которых уже шла речь выше), встроенными в мелодическое развитие сходным образом. Эти аллюзии не лежат «на поверхности»: в отличие от сразу цепляющих слух драматических интонаций «Аппассионаты», широко известного начального оборота из гайдновской ре-мажорной сонаты или долго обыгрываемых намеков на тему бетховенского Рондо «Ярость по поводу потерянного гроша», они глубоко запрятаны в «недра» побочной партии (раздела, традиционно предназначенного для лирического высказывания). Быстрый темп, калейдоскопичность изложения надежно маскируют личностный подтекст этого материала, в том числе и еврейского мотива.

За пределами I части особым множеством тематических корреспонденций с цитатой из «Свадьбы Шнеерсона» отмечен финал. Но — в плане выявления скрытого лирического содержания — важнее оказывается сходство между тем, как встраивается еврейская цитата в побочную партию I части, и тем, как «вмонтирована» [18, с. 10] реминисценция из финала Третьей симфонии Г. Малера (ц. 7, тт. 4–7, партия скрипок) в мелодический поток медленной II части Концерта (тт. 14–17, партия первых скрипок). В обоих случаях Шостакович цитирует лишь небольшой фрагмент, притом — не начальный и с самыми незначительными изменениями²⁷. Обе цитаты включаются в общее мелодическое движение без каких бы то ни было «кавычек» и воспринимаются как часть

собственного материала: только очень хорошо осведомленный реципиент способен уловить и осознать данные фрагменты как явления интертекстуального порядка.

Позиция шестая: о судьбе одесских песенок в творчестве Шостаковича (от «Свадьбы Шнеерсона» к «Бубликам»)

Еврейская тема *сквозь призму одесского песенного фольклора*, начало которой было положено в Первом фортепианном концерте, в творчестве Шостаковича имела свое продолжение. Примечательно, что оно связано, главным образом, с произведениями одного жанра — концертного²⁸. Во Втором виолончельном (ор. 126, 1966) и Втором скрипичном (ор. 129, 1967) концертах, где цитируется одна и та же песенка «Купите бублики»²⁹, оно получило развитие, но, одновременно, и завершение.

В отличие от «Свадьбы Шнеерсона», использованные в поздних струнных концертах «Бублики» сразу вызвали среди исследователей огромный интерес, сохраняющийся до сих пор. Однако эта одесская песенка всюду рассматривается с позиций ее принадлежности лишь к сфере бытовой музыки — вовсе без учета того, что она в равной степени относится и к национальной еврейской традиции, как по большей части весь одесский фольклор, отмеченный всегда узнаваемой специфичностью.

Принципы трактовки Шостаковичем песен «Свадьба Шнеерсона» и «Купите бублики» во многом различны. Назовем основные параметры этих отличий. Во-первых, не одинакова степень точности цитирования. Если в Фортепианном концерте изложение темы очень близко «к тексту» оригинала, то в двух последних струнных концертах мотивы уличной песенки воспроизводятся неточно, скорее приблизительно. Во-вторых, в струнные

²⁵ Тем самым в очередной раз опровергается долго бытовавшее мнение о том, что в своих апелляциях к еврейской музыке Шостакович «нигде не цитирует подлинных народных напевов» [30, с. 255]. По-видимому, одним из первых обратил внимание на наличие таких цитат И. Браун [39, сс. 77, 79–80].

²⁶ Однако и начальный оборот цитируемого источника (квартетный ход к тонике с последующим поступенным движением вверх) тоже «проявится» в Концерте, но позже, в одном из самых ярких эпизодов финала — в теме солирующей трубы (ц. 63), которая родственна «Свадьбе Шнеерсона» еще и в отношении ритма: ее трижды повторенная синкопа вполне соотносится с «брошенной» в паузу раздробленной сильной долей окончания первой и третьей фраз одесской песенки.

²⁷ В цитате из симфонии Малера сохраняется даже высота окончания фразы.

²⁸ У Шостаковича имеется еще один случай цитирования одесской песни — это «Цыпленок жареный» в музыке к кинофильму «Выборгская сторона» (ор. 50, 1938). М. Якубов указывает на ее присутствие и в Первом фортепианном концерте. Он пишет: «Реминисценцию второй половины мелодии этой песенки можно услышать в т. 110–113 финала концерта [38, с. 89]. Однако В. Сыров в тех же фрагментах финала слышит не «Цыпленка жареного», а маршевые интонации из «Прощания славянки» [31, с. 635].

Отметим также, что в вербальном лексиконе Шостаковича «Цыпленок жареный» обозначился, по крайней мере, еще с середины 20-х годов. В письме Б. Яворскому (от 27 сентября 1926 г.) композитор подкрепляет цитатой из этой одесской песенки свои ироничные рассуждения по поводу внимания ко дню собственному рождению (которое неизменно отмечалось в семье каждый год как большой праздник): «Конечно, свидание Бриана со Штреземаном есть явление, куда более значительное, чем мое рождение на свет, тем не менее и *цыпленки тоже хотят жить*. 20 лет уж я копчу небо. Все меньше и меньше мне остается времени на это занятие» [11, с. 82; курсив мой. — А. З.].

²⁹ «Бублики», так же как и «Свадьба Шнеерсона», являются песней полуфольклорного происхождения: об авторе ее слов — журналисте, известном куплетисте Якове Ядове — оставил воспоминания работавший с ним в редакции одного одесского журнала К. Паустовский [20, сс. 85–89]. Примечательно, что в первой версии своих заметок Паустовский ошибочно приписывал Ядову и авторство «Свадьбы Шнеерсона» [подробнее об этом см.: 23].

Об одной цитате...

концерты еврейский мотив входит не в качестве «проходящего», единственный раз звучащего фрагмента (как это было в Первом концерте для фортепиано): включения «Бубликов» неоднократны и максимально выделены синтаксически. Наконец, в-третьих, в сравнении с Фортепианным концертом № 1 в струнных концертах семантические функции цитаты из еврейской песенки кардинально иные: в поздних концертах нет и следа от той радости бытия, тех задора и непосредственного веселья, выражением которых была еврейская цитата в Первом концерте для фортепиано, теперь она — воплощение агрессивно-негативной образности с трагическим подтекстом. Примечательно также, что в музыку Шостаковича эти песенки пришли разными, с точки зрения экзистенции, путями: судя по высказываниям композитора, «Свадьбу Шнеерсона» он цитировал *сознательно* («...я туда один еврейский мотивчик *ввел*»), а «Бублики» оказались в его партитуре *непроизвольно* («...*никак не сумею объяснить*, чем это вызвано. Но очень похоже»³⁰), как интуитивно найденное решение.

Тем не менее, есть между этими цитатами и нечто общее: обе они, по нашему мнению, являют особый тип лирического высказывания. Но если «переинтонированный гротеск» «Бубликов» можно охарактеризовать через понятие «косвенная лирика» (И. Соллертинский), то лирический подтекст цитаты из «Свадьбы Шнеерсона» вполне сопоставим с по-бабелевски скрытым от посторонних глаз глубоко личным переживанием художника чисто эстетического удовольствия по поводу удачно найденного слова.

Наблюдения «над судьбой» цитат из фольклора одесских евреев в произведениях Шостаковича позволяют внести еще одно уточнение в устоявшиеся представления об эволюции его творчества: ряд сочинений, связанных с еврейской темой, не заканчивается Тринадцатой симфонией (ор. 113, 1962). М. Юдина была очень недалеко от истины, когда говорила, что вся жизнь Шостаковича «загадочным образом метафизически связана» с евреями [22, с. 115]. Действительно, если принять во внимание рассмотренные здесь факты, то становится очевидным: еврейская музыкальная составляющая сопровождала Шостаковича почти на всем протяжении творческого пути, эволюционируя подобно другим элементам его музыкального языка.

Возможно, наша попытка атрибуции еврейской цитаты в Первом фортепианном концерте Д. Шостаковича нуждается в уточнении. Вполне допустимо, что искомым цитатой является совершенно другой мотив, располагающийся в каком-то ином разделе первой части. И потому предложенную версию можно рассматривать как *гипотезу*, как *попытку* обретения истины в условиях реального действия «эрозии жизненного импульса» в академической музыке. Однако, как ни парадоксально, гипотетичность исходного посыла не отменяет основных выводов, сделанных в процессе размышлений над обозначенной проблемой: справедливыми, по нашему мнению, остаются не только уточнения к биографии композитора и эволюции его творчества, но и предложенная интерпретация самой цитаты, в том числе ее квалификация как лирического высказывания особого типа.

Литература

1. Архивы России. Архивные справочники [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.rusarchives.ru/guide/gato/tr1.shtml> (дата обращения: 15.10.2011).
2. Аюрян Л. О. Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. 474 с.
3. Алексей Колган. Еврейская свадьба [Электронный ресурс]. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=YalNUNINYwl&feature=related> (дата обращения: 15.10.2011).
4. Алик Ошмянский (Фарбер) // Программа Шансон ТВ «Старая пластинка с Максимом Кравчинским 2009» [Электронный ресурс]. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=dQTXQGtGsmE&feature=related> (дата обращения: 15.10.2011).
5. Валькова В. Б. Метафизика детского в творчестве Д. Шостаковича // Русская музыкальная культура. Современные исследования: Сб. тр. / ПАМ им. Гнесиных. М., 2004. Вып. 164. С. 173–203.
6. Гаккель Л. Е. Фортепианная музыка XX века: Очерки. 2-е изд., доп. Л.: Сов. композитор, 1990. 288 с.
7. Гаспаров М. Л., Рузина Е. Г. Вергилий и вергилианские центоны. (Поэтика формул и поэтика реминисценций) // Памятники книжного эпоса. М.: Наука, 1978. С. 190–211.
8. Гинзбург Л. С. Виолончельные концерты Шостаковича // Гинзбург Л. С. Исследования, статьи, очерки. М.: Сов. композитор, 1971. С. 158–178.
9. Гольдин М. Д. Клезмерская музыка Украины // Береговский М. Я. Еврейская народная инструментальная музыка. 1-е изд. М.: Сов. композитор, 1987. С. 227–276.
10. Дельсон В. Ю. Фортепианное творчество Д. Д. Шостаковича. М.: Сов. композитор, 1971. 247 с.
11. Дмитрий Шостакович в письмах и документах / Ред.-сост. И. А. Бобыкина; Науч. ред. Л. В. Есипова, М. П. Рахманова. М.: РИФ «Антиква», 2000. 572 с.
12. Должанский А. Н. 24 прелюдии и фуги Д. Шостаковича. 2-е изд., испр. Л.: Сов. композитор, 1970. 260 с.
13. Долинская Е. Б. Фортепианный концерт в русской музыке XX столетия: Исследовательские очерки. М.: Композитор, 2005. 560 с.

³⁰ Так писал Д. Шостакович в письме И. Гликману (от 27. 04. 1966) сразу по окончании Второго виолончельного концерта: «Во второй части и в кульминации третьей имеется тема, очень похожая на одесскую песню „Купите бублики!“». И далее уже приводившееся: «Никак не сумею объяснить, чем это вызвано. Но очень похоже» [21, с. 213].

14. Еврейская народная песня: Антология / Сост. М. Гольдин; Общ. ред. И. Земцовского; ред. текстов и переводов А. Каплана и Е. Хаздан. СПб.: Композитор, 1994. 448 с.
15. Еврейская свадьба [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.playcast.ru/playcasts/view.php?card=377038&code=26c59ff06dcea1ca5cf413ba8be104a4179ba34b> (дата обращения: 15.10.2011).
16. Лобанова М. Н. Концертные принципы Д. Шостаковича в свете проблем современной диалогистики // Проблемы музыкальной науки: Сб. статей. М.: Сов. композитор, 1985. Вып. 6. С. 110–129.
17. Мигдаль. Одесские евреи в художественной литературе. Вып. 4 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.migdal.ru/times/31/2013/> (дата обращения: 15.10.2011).
18. Орлов Г. А. Симфонизм Шостаковича на переломе // Вопросы теории и эстетики музыки: Сб. статей. Л.: Музыка, 1971. Вып. 10. С. 3–31.
19. Орлов Г. А. Советский фортепианный концерт. Л.: Музгиз, 1954. 212 с.
20. Паустовский К. Г. Полотняные удостоверения // Паустовский К. Г. Собрание сочинений. В 9-ти т. М.: Худ. литература, 1982. Т. 5.: Повесть о жизни. Кн. 4–6. С. 82–93.
21. Письма к другу: письма Д. Д. Шостаковича к И. Д. Гликману / Сост. и комментарии И. Д. Гликмана. М.: DSCH; СПб.: Композитор, 1993. 336 с.
22. Притяжения и отталкивания (Д. Д. Шостакович — М. В. Юдина) / Публ. А. Кузнецова // Муз. академия. 1997. № 4. С. 108–116.
23. Розенбойм А. Ю. Ужасно шумно в доме Шнеерсона... [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.a-pesni.golosa.info/dvor/odessa/a-schneerson.htm> (дата обращения: 15.10.2011).
24. Сабина М. Д. Шостакович // Музыка XX века: Очерки. В 2-х частях. М.: Музыка, 1984. Ч. 2. Кн. 4. С. 75–114.
25. Сабина М. Д. Шостакович-симфонист. Драматургия, эстетика, стиль. Исследование. М.: Музыка, 1976. 477 с.
26. Свадьба Шнеерсона // Блатная песня: Сборник. М.: Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2002. [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.a-pesni.golosa.info/dvor/zenchneer.htm> (дата обращения: 15.10.2011).
27. Силина Е. Вениамин Флейшман, ученик Шостаковича // Шостакович: между мгновением и вечностью. Документы, материалы, статьи. СПб.: Композитор – Санкт-Петербург, 2000. С. 346–408.
28. Смирнов Д. Н. Мой Шостакович // Муз. академия. 2006. № 3. С. 30–34.
29. Соллертинский И. И. Симфонии Малера // Соллертинский И. Музыкально-исторические этюды. Л.: Гос. муз. издательство, 1956. С. 284–311.
30. Сохор А. Н. Большая правда о «маленьком человеке» (цикл «Из еврейской народной поэзии» и его место в творчестве Шостаковича) // Дмитрий Шостакович. М.: Сов. композитор, 1967. С. 241–259.
31. Сыров В. Н. Шостакович и музыка быта. Размышления об открытости стиля композитора // Шостакович: между мгновением и вечностью. Документы, материалы, статьи. СПб.: Композитор – Санкт-Петербург, 2000. С. 626–660.
32. Ужасно шумно в доме Шнеерсона // Одесские песни [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.youtube.com/watch?v=rHfPwXsFCQ8> (дата обращения: 15.10.2011).
33. Федорова Л. «Петербургский текст» и акмеизм. Современные аспекты изучения творчества Д. Д. Шостаковича 20-х годов [Электронный ресурс]. — URL: http://www.rostcons.ru/intconf_2008/mat_fedorova.htm#1 (дата обращения: 15.10.2011).
34. Хентова С. М. В мире Шостаковича. М.: Композитор, 1996. 388 с.
35. Хентова С. М. Еврейская тема у Шостаковича // Хентова С. Удивительный Шостакович. СПб.: Вариант, 1993. С. 34–51.
36. Хентова С. М. Д. Шостакович. Жизнь и творчество: Монография. В 2-х книгах. Л.: Сов. композитор, 1985. Кн. I. 574 с.
37. Шостакович Дмитрий Дмитриевич Письма И. И. Соллертинскому / Публ. и подгот. ил. Д. И. Соллертинского; предисл. Л. Г. Ковнацкой; подгот. текста Д. И. Соллертинского, Л. В. Михеевой, Г. В. Копытовой и О. Л. Данскер; коммент. и указ. О. Л. Данскер, Л. Г. Ковнацкой, Г. В. Копытовой, Н. В. Лившиц, Л. В. Михеевой и Л. О. Адэр. СПб.: Композитор, 2006. 276 с.
38. Якубов М. А. Первый концерт для фортепиано с оркестром, Соч. 35 Д. Д. Шостаковича. Партитура // Дмитрий Дмитриевич Шостакович. Новое собрание сочинений. Том 38: Концерт № 1 соч. 35 для фортепиано с оркестром. Партитура. М.: DSCH, 2009. С. 87–89.
39. Braun J. The Double Meaning of Jewish Elements in Dimitri Shostacovich's Music // The Musical Quarterly. Vol. 71. No. 1. 1985. P. 68–80.