

О претворении жанровых особенностей притчи в инструментальных сочинениях Д. Шостаковича

Тезис об отражении в произведениях Д.Д. Шостаковича коллизий современности давно стал привычным. Но при жизни гениального композитора критики, говоря о том, что он запечатлел в своих творениях время, подразумевали, в первую очередь, время историческое: 1905, 1917, 1941, 1945 годы. Рассуждая об этической направленности творчества Шостаковича, советские музыковеды имели в виду, прежде всего, обличение зла, наступающего извне, порожденного капитализмом (каким виделся фашизм, милитаризм), либо пороков, унаследованных от прошлой эпохи — бюрократизма, мещанства и т.д. В соответствии с господствующими идеологическими установками, искусство Шостаковича расценивалось как достижение социалистической культуры, а в эстетических взглядах музыканта-гуманиста, автора Ленинградской симфонии, подчеркивалось ключевое значение его мировоззрения, осознанный подход к решению социальных задач своего времени.

Конечно, и в советскую эпоху чуткие и глубокие музыканты понимали, что Шостакович не просто «умел слушать свое время», но стремился осмыслить его, соотнося все происходящее не столько с государственной моралью или социалистической системой ценностей, но соизмеряя с Вечностью. Теперь же, когда, по выражению М. Арановского, творчество Шостаковича, еще совсем недавно воспринимаемое как «актуальное настоящее», совершило переход в историю [1, 214], все очевидней становится, что в основу нравственной шкалы гениального художника была положена (в какой мере осознанно — трудно сказать) духовная вертикаль, обозначающая верх и низ, свет и тьму, правду и ложь.

Нравственное измерение, позволяющее увидеть суть явлений, открывающее путь к действительно глубокому их осмыслению, в художественном преломлении определило такое качество ряда произведе-

ний Шостаковича, которое можно обозначить словом *притчевость*. Среди жанровых особенностей притчи в содержательном плане необходимо назвать, прежде всего, тяготение к «глубинной премудрости» (по характеристике С.С. Аверинцева [2, 599]). В плане средств выражения — аллегоричность, символичность языка и лаконичность формы. Перечисленные факторы определили свойства художественного времени-пространства и систему специфических приемов как в литературном, так и в музыкальном творчестве.

В литературе *притча* как небольшой рассказ по своей природе относится к сфере повествовательных жанров. Творцы прошлых столетий нашли убедительные способы интонационного и композиционного выявления в инструментальных произведениях типологических черт баллады, новеллеты, сказки. Обозначенные литературные жанры объединяет общий родовый признак — обнаружение повествующего человека (автора или просто рассказчика), что свойственно и притче. Однако если некоторые жанры допускают лирические отступления, авторские комментарии, личный тон повествования предельно объективизирован, выровнен. Тем не менее, мы безошибочно ощущаем присутствие рассказчика, ведь он пребывает вне повествования, в ином времени и пространстве, что получает свое музыкальное воплощение.

Интересно, что в сочинениях Шостаковича встречаются не просто отдельные приемы притчевости, но претворен целый комплекс таковых. В одних опусах — максимально, насколько это возможно для музыкаль-

ного искусства, последовательно и ярко (как в Прелюдии соч. 34 № 22, Квартете № 11), в других — не столь полно и рельефно (например, в Прелюдиях № 1 и 4 из соч. 34, Прелюдиях № 4 и 9 из соч. 87, в Квартете № 15, Девятой симфонии). Однако, тот факт, что притчевое начало так или иначе являет себя в произведениях, созданных в различное время и принадлежащих разным жанрам, указывает на его закономерность и органичность для художественного мышления композитора.

Так, в Квартете № 11 Д. Шостаковича первая и последняя части озаглавлены «Вступление» и «Заключение», выделяясь из ряда остальных частей, названия которых указывают на тот или иной жанр (Скерцо, Речитатив, Этюд, Юмореска, Элегия). Этот факт объясняется функциональным положением частей, задачами введения в художественное пространство произведения и выхода из него. Но вступительная функция оформляется не как активный и, вместе с тем, увертюрно-безличный «призыв ко вниманию» (что типично для классицистской сонаты, условно претворяющей ход театрального представления). Голос солирующей скрипки, открывающей Вступление, символизирует единичное, индивидуальное начало (*пример 1*). Основная тема — это высказывание «от первого лица», но коренным образом отличающееся от эмоционально открытого романтического монолога своим тоном. Тихая — вполголоса, неторопливо-размеренная, напевная речь, произносимая словно в раздумье, отрешенная от сиюминутных настроений, погружает слушателя в атмосферу серьезно-го, мудро-печального повествования.

Andantino ♩ = 104 Пример 1. Квартет № 11. Ч. I. Вступление

Примечательно, что в Прелюдии соч. 34 № 22 обрамляющие разделы имеют аналогичное решение (пример 2).

В Симфонии № 9 переход к IV части способствует отключению от динамично разворачивающегося действия, переводя в другой мир, где и время течет иначе — замедленно. Предназначение данной части — сосредоточенное осмысление происходящего. Речитатив солирующего инструмента (здесь это фагот) — характерный для Шостаковича прием выражения авторского начала.

Таким образом, время рассказчика отделяется от времени повествования не только посредством композиции, оно отличается «наполнением» — иной интонацией, что и позволяет услышать голос человека, комментирующего события, а значит, раскрывает повествовательную природу жанра.

Повествование в притче сжато и лаконично. Факт, о котором рассказывается, схематизируется, детали изображаются условно, подобно эмблеме. Д.С. Лихачев обозначает эту особенность как компактность художественного времени [3, 249]. Видимо, отчасти она и обуславливает малые размеры целого. Характерно, что сочинения Шостаковича, наиболее показательные в плане претворения закономерностей притчи, в своей жанровой сфере выделяются миниатюрностью формы: Квартет № 11, состоящий из семи частей, звучит не более 16 минут (при этом его III часть — «Речитатив» — содержит всего 21 такт (!)), исполнение пятичастной Симфонии № 9 занимает не более 26 минут.

Другая важная особенность притчевого повествования — его надвременность (или вневременность). В притче нет фиксации календарного времени и нет примет конкретного исторического времени. Это повествование о том, что случается или может случиться с каждым и во все времена. Поэтому действующие лица в притче не имеют внешних черт и, более того, как отмечает С.С. Аверинцев, у них нет характера как «замкнутой комбинации душевных свойств» [2, 599]. Они, по словам Д.С. Лихачева, возносятся над конкретной исторической обстановкой, оставаясь даже без имен собственных (это — *некто, некий человек*). Действующие лица в притче условны, абстрактны, поскольку предстают перед нами «не как объекты худо-

жественного наблюдения, но как субъекты этического выбора» [2, 599]. В их поступках видится проявление коренных законов бытия, ищется наставительный смысл. В литературных жанрах художественное абстрагирование становится возможным, по мнению Д.С. Лихачева, вследствие обращения к языковым и стиливым моделям.

В музыке Шостаковича можно найти немало тем-персонажей, сразу выделяющихся, благодаря ярким, броским деталям. В упомянутых выше произведениях внешние персонажные характеристики оказываются приглаженными, словно обобщенными, либо сразу в экспонировании, либо нивелированными в ходе развития. Это естественно для притчи, ведь действующее лицо в ней не самоценно, оно, символизируя определенную силу или идею, необходимо для большей наглядности.

В Прелюдии соч. 34 № 22 — два предельно условно «изображенных» главных героя. Первый характеризуется стиливой моделью русского эгетического романа глинкинской поры, правда, отчетливо представленной лишь в одном такте (пример 3). Очевидно, что употребление аллюзии необходимо не для непосредствен-

ного воссоздания настроения возвышенной печали, а, скорее, для того, чтобы указать на его «носителя». Перед нами — Некто, в costume прошлого столетия и говорящий, вероятнее всего, на русском языке, и вместе с тем, не обнаруживающий своеобразных личностных качеств, не имеющий собственного характера. Возможно, это — символ целой культурной эпохи, неповторимо-прекрасной, однако обреченной на умирание. Если допустить небольшой эксперимент и попробовать сыграть начало задумчиво-печальной романсовой темы в одноименном ладу, мы услышим изумительную по силе вдохновения песнь любви. Может быть, генезис этой мелодии в гимническом сиянии мажорных красок? Но убывающая энергия порождает прощально-никнувшие интонации...

Зловещая фигура второго, таинственного, персонажа словно окутана черным плащом. Он неожиданно является перед нашим взором из темной тишины в звуковой плоти краткой аккордовой последовательности, мелодически и ритмически нивелированной, пугающей своей чужеродностью (пример 4). Это воплощение равнодушной — «слепой» — фатальной силы. Логика развития

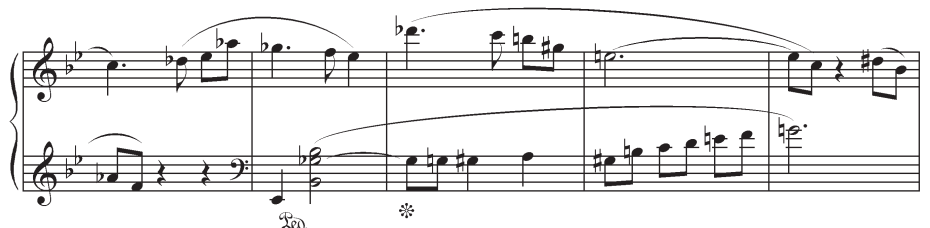
Adagio (♩ = 76)



Пример 2. Прелюдия соч. 34 № 22



Пример 3. Прелюдия соч. 34 № 22



основных образов Прелюдии заключена в интонации, трагический исход их столкновения предрешен, хотя оно и остается «за кадром».

Возникает, казалось бы, алогичная ситуация: при минимальном количестве событий и при их «неразвернутости» создается ощущение особой значительности и глубины происходящего. Однако, такая парадоксальность связана со спецификой сюжетного развития в притче. В отличие от многоступенчатой событийности волшебной сказки или баллады сюжет притчи, как правило, краток и незатейлив. События необходимы лишь для того, чтобы вскрыть принадлежность персонажа к тому или иному полюсу, указать на действие того или иного первоначала.

В притче перед слушателями предстают опосредованно две основные силы — Добро и Зло, что естественно согласуется с этической направленностью жанра. Поскольку Добро как проявление высшей Любви и Мудрости истинно, вечно, не суетливо, не лукаво, оно внешне пассивно. Зло — в искажении истины, оно лживо и по этой причине прячется под маской. Функция притчевого сюжета и заключается в выявлении энергии, питающей тот или иной образ. Можно предположить, что именно этот фактор лежит в основе типичного для произведений Шостаковича сюжетного хода: обнажение истинной сути тем-масок через показ их оборотной стороны, что и определяет логику развития музыкального материала — от экспонирования жанровой или стилиевой модели в «чистом» виде к ее деформации (в мелодическом, гармоническом,

структурном, фактурном, тембровом аспектах).

Возможность и даже закономерность такого направления в развитии заложена в самой музыкальной интонации Шостаковича, которая, по мысли Е.В. Назайкинского, отличается многослойностью [4, 165]. Она во многих случаях фиксирует и первичную биологическую реакцию, и социальную принадлежность героя, вбирает в себя несколько исторических и стилиевых уровней, отражает современную для композитора звуковую среду, выражает авторскую позицию. В этом множестве, как наиболее важные и организующие, выделяются три уровня: протоинтонационный (биологический, физиологический) уровень отраженной интонации и суперинтонационный, выражающий авторское отношение (терминология Назайкинского).

Искажающая исходную модель трансформация объясняется нарушением внутреннего равновесия составляющих интонацию компонентов, когда какой-то из низших слоев оказывается гипертрофированным, начинает вытеснять остальные, подчиняя их, подобно тому, как, например, инстинктивная гримаса уродует человеческое лицо. Именно таков путь развития основных тем-персонажей в I, III и V частях Девятой симфонии. Он часто воспринимается внешне как явление стилиевой игры¹, создающей праздничную, карнавальную атмосферу, но на самом деле имеет глубокий духовный смысл, поскольку главная цель событий, которые он охватывает — проявление в поступках героев «вектора нравственности».

Как уже упоминалось, «сюжет» Прелюдии соч. 34 № 22 угадывается лишь благодаря тенденциям, намеченным в развитии материала. Максимально наглядно взаимоотношения образов данной пьесы раскрываются при рассмотрении их положения в звуковом пространстве как символической проекции жизненного пространства. Романсовая

тема, рассредоточиваясь, отодвигается в крайний высокий регистр и словно уходит за пределы звучания, музыкальная ткань словно истончается и истаивает под действием недоброй энергии, излучаемой второй темой, которая, неуклонно надвигаясь, занимает центральное место и продолжает разрастаться, поглощая все на своем пути.

Во второй части Девятой симфонии «рассказана» в принципе та же печальная история, хотя и более развернуто, со своими нюансами. Да и во всей симфонии соотношение различных сфер аналогично, но лирике, воплощающей этически ценное, непреходящее, противостоят банальные маски беззаботности, веселья, под которыми прячется Зло, время от времени раскрывающее свою антидуховную, агрессивную сущность, чудовищно разрастающуюся в огромных масштабах, не оставляя в этом мире места для Истины.

Сюитное сопоставление разножанровых миниатюр в Одиннадцатом квартете способствует тому, что направленность в последовании событий, на первый взгляд, не ощущается. Тем не менее, отдельные части этого сочинения в смысловом отношении не замкнуты, но воспринимаются как своеобразные координаты на сюжетной линии. Интонационное наполнение частей выходит за пределы, очерчиваемые заголовками, придает им новый смысл и сообщает значение символа. «Диалог» первоначального, жанрового праобраза, память о котором заключена, прежде всего, в названии, и предложенного композитором интонационного решения запечатлевает в себе подразумеваемую автором ситуацию, расстановку сил.

Исполнение частей *attacca*, их интонационная общность (организованная принципом монотематизма) и, главное, наличие коротких и рельефных тем, звучащих неоднократно на протяжении всего квартета и приобретающих тем самым значение ведущих персонажей, связывает отдельные ситуации в единую событийную цепочку. Крайние звенья этой цепи — причудливо-зловещее Скерцо, II часть (пример 5) и Элегия, IV часть на основе траурного марша. Жанровая модель похоронного марша в данном случае служит не столько воплощению скорбного состояния, сколько

Пример 4.



Пример 5. Квартет № 11. Ч. II. Скерцо



¹ Это «антиисторическое» сближение языковых моделей различных стилиевых эпох и культурных пластов имеет очень большое значение, поскольку создает эффект уравнивания выдающегося и обычного, случайного и неслучайного, необходимый для выражения идеи о преходящем характере всего сущего.

обозначению ситуации конца, предела, за которым — холодная пустота, и становится устрашающей эмблемой Смерти (пример 6).

И все-таки, многое в сочинениях гениального художника оказывается загадкой, воспринимается не только неоднозначно, но подчас даже прямо противоположным образом, чему способствует туманность и расплывчатость аллюзий, алогичность в развитии музыкального материала, его особая пластика, определяющая легкость неожиданных переходов к противоположному качеству. Но и это согласуется с жанровыми особенностями притчи — при сохранении ее содержательного ядра, в ней возможна смена смысловых акцентов, до бесконечности расширяющая смысл целого.

Примечательно, что в обозначенных произведениях Д. Шостаковича претворенный в звуках некий сюжет зачастую как будто не имеет ни начала ни конца, ни завязки ни развязки. Подобная недоговоренность, закодированность смысла словно указывает на то, что человеческому разуму не дано полностью осознать подлинную сущность происходящего, поскольку оно обусловлено сферой духовной — таинственной и непостижимой.

В притче все рассматривается под знаком Вечности. В произведениях Шостаковича, где черты притчевости проявляются особенно ярко, так или иначе заявляет о себе идея иного, высшего — не личностного, не исторического — измерения, ощущается дыхание всепоглощающей Вечности, с высоты которой многие явления и события приобретают иной смысл, воспринимаются спокойней, мудрее, так как очевидным становится их непостоянство, преходящее значение.

Взгляд с высоты дает возможность небывалого охвата: то, что внизу воспринимается как длительное драматичное действие, поглощающее душевные силы лирического героя почти без остатка, с позиции Вечности — лишь краткий миг. (Быть может, в этом — еще одна причина миниатюрности Одиннадцатого квартета и Девятой симфонии...) Особая роль в создании колоссальной перспективы принадлежит обобщающим заключительным разделам, собирающим тематизм многих частей.

В Одиннадцатом квартете заголовков последней миниатюры обусловлен функцией Заключения. Но как данное название полемизирует с содержанием части, которая вовсе не «закрывается на ключ», не оканчивается тоникой, не проводит сколь-нибудь определенной границы между звуковым миром и миром тишины, а напротив — открывает бесконечность последнего и какую-то иную, воспринимаемую не слухом, но душой, музыку. В Заключении звучат обе темы из Скерцо² и обе темы из Вступления. Для понимания надвременного характера «событий» чрезвычайно важна направленность структурных и интонационных изменений при повторе музыкального материала: от относительно цельных, крупных синтаксических построений к замене их отдельными, все более лаконичными мотивами, «сворачивающимися» впоследствии в один единственный тон, длящийся ровно или пульсирующий, который, в свою очередь, является проекцией бесконечной линии. Таким образом выражается идея отдаления-вознесения, когда вначале единым взглядом охватывается большее пространство, затем становятся неразличимыми отдельные детали, объекты, а потом и все, оставшееся внизу, сливается в сплошное пятно и наконец открывается чистота и необъятность неба...

Вневременной характер повествования в Одиннадцатом квартете ощущается еще и благодаря наличию интонационной сферы, символизирующей Вечность как нечто объективное, существующее вне человеческого сознания, нечто непознаваемое, но сущее всегда и во всем, как признак трансцендентного бытия. Вечность не имеет ни начала, ни продолжения, ни конца во времени, это неограниченное пребывание,

движение-длание, не нуждающееся в каких-либо импульсах.

На протяжении всего квартета помимо основного «действия» явно ощущается второй план — загадочная сверхреальность, не ограничивающаяся пределами данной части и произведения в целом, прорастающая в каждый его звук, пронизывающая всю его ткань. Этот энергетический ток находит свое выражение в длении одного тона, выровненного либо вибрирующего, звучащего реально либо подразумеваемого, словно становящегося в какой-то момент недоступным человеческому восприятию, а затем вновь оформляющегося в ясно различимый голос. Уходящие в бесконечное пространство линии обнажаются на стыке частей, когда время звучания одной жанровой миниатюры условно истекло, другой — еще не наступило. Именно в эти мгновения становится слышимым дыхание Вечности, ведь она неподвластна времени. (Поэтому сам факт исполнения частей без перерыва приобретает значение символа).

Композиционный аспект анализа также приводит к осознанию надвременного смысла происходящего. И квартет, и симфония являются разновидностями сонатно-симфонического цикла, чья композиция первоначально была обусловлена идеей линейного времени и воплощала направленное движение от импульса к итогу, определенному выводу, новому качеству. Особенности организации формы целого у Шостаковича и раскрывают принципиально иное восприятие времени.

Пять частей Девятой симфонии выстраиваются подобно большой концентрической форме — по тональному плану *Es-h-G-B-Es*, с обозначенным центром и симметрично

Пример 6. Квартет № 11. Ч. VI. Элегия

² В ц. 46 они проводятся как бы в сжатом виде, одновременно у первой скрипки и альты, что опять-таки символизирует предельную краткость, мимолетность запечатленного в нем события в соотношении с Вечностью.

расположенными обрамляющими разделами, где II и IV части логически связаны между собой как принадлежность сознания Лирического героя, а I и V части противостоят им как праздничный, сверкающий мир воинствующей пошлости, стремящейся уничтожить образ подлинной Красоты в человеческой душе, отрицающей высшее призвание человека.

В квартете на основе претворения закономерностей повествования, обращения к жанровым моделям и при опоре на принцип монотематизма возникает целая система обрамлений. Во-первых, в целом время-пространство повествования окаймляется временем-пространством автора-рассказчика. Во-вторых, исходя из жанровых ассоциаций, сознание выделяет пары пьес, образующих два малых «круга» — Скерцо с Юмореской (как жанры, в которых главенствует игровая логика) и Речитатив с Элегией (как формы высказывания «от первого лица»). В-третьих, вследствие тематической общности и структурно-временной по-

зиции возникает «арка» между двумя самыми лаконичными во всем сочинении частями — Речитативом и Юмореской, — окружающими расположенный в центре цикла Эюд.

Несмотря на смысловую противоположность заголовков, эти части объединяются главенствующим положением в них центрального героя повествования — Смерти. Ее присутствие и ее леденящий душу взгляд определяют состояние крайней скованности Лирического героя, его оцепенение, онемение. Думается, что именно по этой причине музыкальное воспроизведение естественной, «живой» человеческой речи в Речитативе становится невозможным — здесь нет ни одной речевой интонации! (пример 7).

Образ Юморески правомерно интерпретировать как усмешку Смерти, дождавшейся своего часа, вступающей в свои права, отсчитывающей последние мгновения отпущенного человеку земного срока (пример 8).

Вспомнив еще раз о Прелюдии № 22, приходим к заключению, что

во всех трех сочинениях, являющихся яркими примерами воплощения жанровых закономерностей притчи, реализуется идея цикличности, бесконечной повторяемости. Повышенное значение обрамлений и принципа зеркальной симметрии в формообразовании, а также в тональном плане, связано с тем, что они предстают композиционной проекцией кругового движения. Так через образ круга вновь обнаруживает себя Вечность.

Насыщенность символами названных произведений Д. Шостаковича поразительна. Они возникают на разных уровнях: композиции, заголовков частей, тематизма, фактуры, инструментовки. Почти любой элемент музыкальной ткани, вызывая у слушателя более или менее конкретные стилевые или жанровые ассоциации, двигательные либо зрительные представления, оказывается «прозрачным», «просвечивает», открывает новые смысловые перспективы. Происходит это вследствие какой-то особой энергии авторской мысли, испытующего взгляда гениального художника.

Таким образом, суперинтонационный слой определяет знаковую функцию едва ли не каждой частицы цельного музыкального организма. Поэтому так не просты для восприятия сочинения Шостаковича, ведь притчи — и литературная, и музыкальная — при экспрессивности высказывания всегда интеллектуальны, сложны для понимания.

Быть может, в свете этого жанра иной смысл приобретает распространенное представление об интеллектуальности музыки Шостаковича. Это качество не является следствием рационализма или позиции стороннего, равнодушного наблюдателя. Оно обусловлено необыкновенной чуткостью художника, призванного к постижению глубочайших тайн бытия и обнаружившего двойственность, какую-то глобальную неправду в земном устройстве человеческой жизни.

Список литературы

1. **Арановский М.** Музыкальные «антиутопии» Шостаковича // Русская музыка и XX век. — М., 1997.
2. Большая советская энциклопедия. — Т. 20. — М., 1975.
3. **Лихачев Д.С.** Поэтика древнерусской литературы. — М., 1979.
4. **Назайкинский Е.В.** Звуковой мир музыки. — М., 1988.

19 Adagio ♩ = 80

Пример 7. Квартет № 11. Ч. III. Речитатив

30 Allegro ♩ = 80

Пример 8. Квартет № 11. Ч. V. Юмореска