

**Литература**

1. Вагнер Р. Опера и драма // Вагнер Р. Избранные работы. М.: Искусство, 1978. С. 262–493.
2. Дебюсси К. Оперы: «Король Парижа» г-на Ж.Ю. «Ураган» г-на А. Брюно // Дебюсси К. Статьи. Рецензии. Беседы. М.; Л.: Музыка, 1964. С. 26–30.
3. Децентрация // Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): Концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. М.: Интрада-ИНИОН, 1999. С. 39–41.
4. Каллер Дж. Теория литературы: краткое введение. М.: Астрель, 2006. 158 с.
5. Лотман Ю. Анализ поэтического текста // Лотман Ю. О поэтах и поэзии. СПб.: Искусство-СПб, 1996. С. 18–252.
6. Томашевский Б. Теория литературы. Поэтика. М.: Аспект Пресс, 1996. 334 с.
7. Холопова В. Путь по центру. Композитор Родион Щедрин. М.: Композитор, 2000. 310 с.
8. Keppel Ph. Some Comments on Musical Quotation // The Musical Quarterly. 1979, Vol. XLII, № 4. P. 473–485.
9. Metzger D. Quotation and Cultural Meaning in Twentieth-Century Music. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. 240 P.

Irene STOGNIY  
**Modes of intertextual relations  
 in Music**

The paper studies the problem of intertextual interactions in music, manifested in a variety of borrowings — quotations, allusions, stylistic connections between texts. The penetration of intonation vocabulary and principles of working with the material, proper to one style into the field of another style enriches itself from within, forming a broad semantic field, deep subtext. Using the mechanisms of “foreign words” became in the 20<sup>th</sup> century not only the method of composition, but at the same time the instrument for knowledge of “polyphonic” and genetically complex reality. The poetics of intertextual relations is being considered, using the examples from works of such “multilingual” composers as R. Strauss, P. Hindemith, V. Ryabov. All of them applied the “alien word” in their compositions differently — the fact that determined the difference between their intertextual modes.

**Key words:** intertextual relations, quotation, allusion, music of the 20<sup>th</sup> century.

Ирина СТОГНИЙ  
**Модусы интертекстуальности  
 в музыке**

Статья посвящена изучению проблемы интертекстуальных взаимодействий в музыке, проявляющихся в различных заимствованиях — цитатах, аллюзиях, стилевых связях между текстами. Проникновение интонационной лексики и принципов работы с материалом одного стиля в другой обогащает его изнутри, образуя широкое смысловое поле, глубокий подтекст. Использование механизмов «чужого слова» в XX веке стало не только методом композиции, но в то же время — инструментом познания «полифоничной» и генетически сложной действительности. Поэтика интертекстуальности рассматривается на примере творчества таких «многоязычных» композиторов, как Р. Штраус, П. Хиндемит, В. Рябов. Все они по-разному применяли «чужое слово» в своих сочинениях, что и определило различие модусов.

**Ключевые слова:** интертекстуальность, цитата, аллюзия, музыка XX века.

Как известно, ни один текст не может обойтись без заимствований и реминисценций — явных и скрытых, осознанных и неосознаваемых. Разного рода заимствования образуют широкое поле интертекстуальности. В данной статье проблема интертекстуальности

рассматривается с позиций ее роли в создании скрытого смысла, подтекста в музыке. Опираясь на цитаты, аллюзии, реминисценции, интертекст служит задачам расширения и углубления художественного смысла. В XX веке интертекст стал главным способом организации про-

изведений искусства модернизма и постмодернизма, о чем невольно напоминают слова А. Ахматовой:

*Но, может быть, поэзия сама —  
Одна великолепная цитата.*

Существуют разные модусы работы автора с интертекстом. По отношению к музыке, прежде всего, принято говорить о стилевых взаимодействиях (стиль — тоже текст в широком смысле). Силевые взаимодействия, воспроизведение стиля, его лексики — по сути интертекстуальные проявления. На этой основе возникали школы и направления, взаимодействовали различные исторические эпохи и авторские стили. Барочную стилистику, к примеру, использовали все последующие стили, начиная с венских классиков. Определенные интонации, как и принципы работы с материалом, проникали в «чужой» стиль, образовывали в нем «периферию», которая обогащала чужой стиль.

В XX веке резко повысился «коэффициент осознанности» в использовании механизмов стилевых и жанровых взаимодействий, цитат, аллюзий и реминисценций. Применение этого метода не только открыло новые пути в композиции, но и само явилось инструментом познания действительности — «полифоничной» и генетически сложно устроенной.

Само понятие «чужое слово» пришло из «Поэмы без героя» А. Ахматовой — одного из наиболее интертекстуальных произведений XX века. В нем присутствуют известные строки:

*А так как мне бумаги не хватило,  
Я на твоём пишу черновике.  
И вот чужое слово проступает...*

Поэтика «чужого слова» широко представлена в трудах Ю. Тынянова, М. Бахтина, Ю. Лотмана — в основном, связанных с творчеством Ф. Достоевского, в каждом произведении которого можно найти диалог разных текстов<sup>1</sup>.

Интертекст строится из цитат и аллюзий, служащих задачам расширения и углубления художественного смысла, став главным способом организации произведений искусства модернизма и постмодернизма.

В целом, можно выделить три основных модуса интертекстуальности. Первый реализуется с помощью приемов использования «чужого слова», проявляющихся в стилизации, цитировании, аллюзиях, в некотором роде напоминая «театр представления». Второй возникает как органическое «сращивание» авторской лексики с какой-либо иной, вызывая ассоциацию с «театром переживания» — переживания «чужого слова». К двум

модусам — «идея маски» и «идея переживания» — можно добавить третий — «идею комментирования». Все они участвуют в создании смысловой многоплановости, подтекста.

*Первый модус*, при котором автор дистанцирован от воспроизводимого им стиля («идея маски»), связан с использованием *конструктивной интертекстуальности*, в которой «свое» и «чужое» интегрируются таким образом, что заимствованные элементы участвуют в организации семантико-композиционной структуры нового текста. Автор «конструирует» собственный текст в *манере* чужого. Р. Штраус, стиль которого «многоязычен», в своих симфонических сочинениях часто «говорит» языками разных композиторов: Й. Гайдна, Ф. Мендельсона, Ф. Шуберта, Ф. Шопена, Р. Вагнера, Г. Малера.

По отношению к Р. Штраусу теоретическая мысль XX века часто пользовалась понятием «эkleктика», скорее негативно оценивая его идею стилевых и текстовых взаимодействий. На самом деле эkleктика создала мощное стилевое поле, художественные ресурсы которого неисчерпаемы и могут служить самым разным задачам. Эkleктика Р. Штрауса концептуально оправдана — он использует разнообразный «стилевой космос» в зависимости от драматургической ситуации. Дон Жуан, Дон Кихот, Муж («Домашняя симфония») изъясняются в чувствах к своим возлюбленным *вагнеровским* языком, его «любовной» лексикой. Иронический подтекст симфонической поэмы «Дон Кихот» во многом обязан лексике *малеровских* маршей, а уютный мир «Домашней симфонии» — светлой *гайдновской* палитре и теплой *мендельсоновской*, свойственной его «Песням без слов». Таким образом, Р. Штраус использует накопленное, не цитируя, но применяя лексику разных композиторов.

Подобная пластичность мышления и умение «говорить» разными языками, легко перестраиваясь в любой «нужный» стиль, создала особый метод композиции, концепция которого требует «чужой лексики». Это свойство придает его музыке ироничность — мягкую и благородную, тонкую и аристократичную. Композитор при этом несколько отстранен от своего объекта<sup>2</sup>, его оценивающий взгляд постоянно «выбирает» форму представления своего героя. Р. Штраус применяет «многоязычие» для особых художественных целей, как и И. Стравинский, придавая произведению ироническую окраску.

*Второй модус* заключается в том, что дистанция между «своим» и «чужим» заметно уменьшается или вообще исчезает. Здесь возможны различные варианты. В одном случае, взаимодействие собственного стиля с иными стилями таково, что оно адресует к конкретной эпохе (к примеру, у П. Хиндемита — к барочной, классической, романтической), в другом случае — к «именным»

<sup>1</sup> Ю. Тынянов в статье, посвященной повести Достоевского «Село Степанчиково и его обитатели», показал, что образ Фомы Опискина представляет собой пародию на Н. В. Гоголя, которому, как утверждает автор, были свойственны демагогия и стремление всех поучать, высокопарная речь и притворное самобичевание. Достоевский пародировал пафосный стиль книги Гоголя «Выбранные места из переписки с друзьями», о чем до статьи Ю. Тынянова никто не подозревал [4]. Этот вопрос исследует В. Руднев в своей книге «Словарь культуры XX века» [2, с. 47].

<sup>2</sup> О подобном отстранении пишет М. Бахтин: [1].

стилям (к примеру, у В. Рябова, творчество которого в наибольшей степени тяготеет к стилю И. Брамса)<sup>3</sup>. Здесь совсем иное соприкосновение стилей, чем у Р. Штрауса или И. Стравинского. Подобный модус можно назвать *реконструктивной интертекстуальностью*. Композитор реконструирует «чужие» стилиевые признаки, сохраняя при этом собственную лексику. Язык становится «двойным». Рассмотрим это на примере фортепианной музыки: Второй сонаты П. Хиндемита и двух фортепианных циклов В. Рябова.

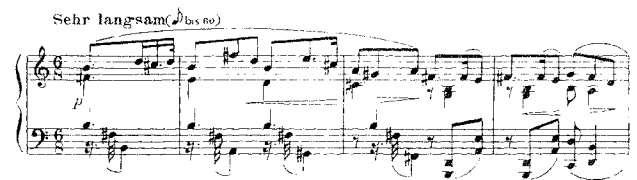
Сравнив сочинения двух композиторов, можно отметить, что взаимодействие собственного стиля с иными стилями различно: у П. Хиндемита, «говорящего», как и многие другие композиторы XX века, «разными языками», есть адресация к эпохе — барочной, классической, романтической, а у В. Рябова — к «именному» стилю, прежде всего, к стилю И. Брамса, хотя слышны «голоса» и других авторов (например, В. Моцарта и Ф. Шопена).

Во Второй сонате для фортепиано П. Хиндемита интертекстуальные взаимодействия обнаруживаются на лексическом, жанровом и композиционном уровнях. В лексике *первой части* проявляются связи с эпохой романтизма. Главная и побочная партии написаны в романтическом ключе. В главной партии это проявилось в фактуре, мажоро-минорных комплексах, частом использовании органного пункта, играющего роль красочной педали; в побочной — в ее интонационно-тематической (трезвучной) природе, ярко жанровом (песенно-танцевальном) колорите, секвентном развитии. Параллельно с иностилевыми включениями весьма ощутим авторский голос, постоянно напоминающий о «строителе» этого звукового «здания». Романтический колорит главной и побочной партий «смешан» с лексикой Хиндемита, что проявилось в большой роли квартовых и квинтовых созвучий, частом использовании секундово-терцовых попевок, октавных возгласов (встречающихся, к примеру, в «Бостоне» из его фортепианной сюиты «1922 год»), линейного движения голосов.

Вторая часть сонаты представляет собой образец работы П. Хиндемита с жанром. Это типичный вальс-бостон, встречающийся также в его фортепианной сюите «1922 год»<sup>4</sup>. Стихия вальса отсылает к эпохе романтизма, «шопеновским» фигурам, адресующим к самым ярким проявлениям этого жанра. Теперь «многоязычие» принимает более конкретный адресный характер: один из «языков» явно «шопеновский». П. Хиндемит создал аллюзию на Первую балладу и Вальс e-moll Ф. Шопена — с характерным унисонным «разбегом» во вступлении. П. Хиндемит воспроизводит его перед каждым проведением темы вальса. Так стилиевое «двуязычие» этой части обретает адресную природу.

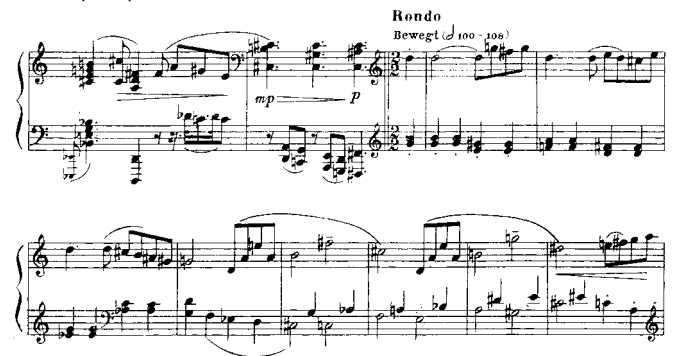
Третья часть состоит из двух жанровых разделов: пассакалии и рондо, в которых вновь проявилось стилиевое «двуязычие», сказавшееся в синтезе барочной и хиндемитовской палитр (пример 1). Пафосные интонации, свойственные барочной риторике, остигатные фигуры, типичные пунктирные обороты, тональность h-moll — все это характерные черты барочной пассакалии, но интонируются они «хиндемитовским» языком.

Пример 1



Прозрачная фактура классического рондо (пример 2) с начальным рефреном в кристально «чистом» G-dur смешивается с композиторскими красками и вновь возникает «двуязычие», в котором собственный язык композитора переплетен с языком венской классики.

Пример 2



В строении цикла важной оказывается связь всех его частей скрытыми интонационными нитями, так, что каждая часть вместе со своими внутренними разделами претворяет свободно трактованные вариационно-вариантные принципы. В определенном отношении это тоже романтический «след», который наиболее заметен в сонатных циклах И. Брамса<sup>5</sup>. Вариационный цикл здесь, как и у И. Брамса, выступает формой второго плана.

Таким образом, интертекстуальный язык П. Хиндемита проявился во Второй сонате в виде стилиевых и жанровых взаимодействий. При этом сам композитор занимает позицию «комментатора». Композитор эпохи барокко комментировал используемый им хорал, Хиндемит комментирует стили как сложившиеся культурные системы, как целостные концепции, повествуя о них

<sup>3</sup> Владимир Рябов (род. в 1950), композитор и пианист, ученик А. И. Хачатуряна и Б. А. Арапова, автор сочинений в различных жанрах (в том числе, четырех симфоний, пяти струнных квартетов, и др.).

<sup>4</sup> Похожий тип вальса встречается и во второй части второй фортепианной сонаты Шостаковича.

<sup>5</sup> См. об этом: [3].

собственным языком. Композитор говорит о вечных ценностях, прибегая к языковой полифонии, смешивая краски.

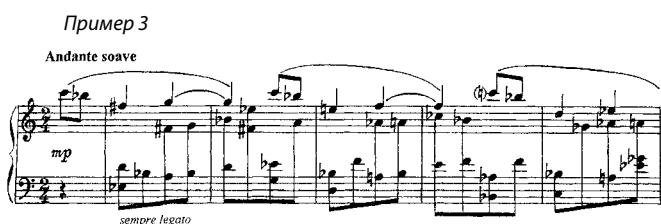
Иными свойствами обладает интертекстуальный язык современного композитора В. Рябова, стиль которого изначально двуязычен, являя собой своеобразный «театр переживания». «Вторым языком», кроме собственного, чаще всего у него выступает язык И. Брамса. Будучи пианистом и композитором, В. Рябов настолько «впитал» брамсовский язык, что тот стал для него «родным» — языком внутренней речи, его вторым «я».

Это не стилизация приемов, а «срастание» родственных душ, существующих в разном времени, но в едином художественном пространстве. Можно сказать, что музыка В. Рябова — это музыка «современного» И. Брамса. Речь не идет о заимствованиях, стилизации или цитировании — все эти «высокотехнологичные» способы использования разных стилей не применимы к музыке В. Рябова. «Технологизм» ему вообще не свойствен, просто И. Брамс — его «вторая натура», внутренний голос, и это родство проявляется буквально на «клеточном» уровне музыки В. Рябова.

Природа мелоса, фактурная графика, плотность звучания, повествовательная балладно-эпическая манера высказывания, сочетание массивности и хрупкости, часто встречающаяся ритмика «два на три», терцово-секстовые дублировки голосов — отличительные черты стиля обоих композиторов. Гармоническая и тональная природа, соответственно, разная. Рассмотрим это на примере фортепианного цикла «Четыре хроматических этюда».

В цикле нет прямых заимствований и стилизации, но есть «прорыв» к И. Брамсу, к самой сути его музыки. Это явление, близкое к стилизации, аллюзиям, но все же иное. Стилевая диффузия существует не как «прием» — ничего нарочитого, концептуально-эпатажного, — но как точка отсчета и точка устремления. Привязанность и приверженность к языку И. Брамса для В. Рябова — «величина постоянная». Например, вычленив хроматические комплексы, свойственные лексике И. Брамса, композитор создает свой «хроматический мир» в цикле этюдов.

Развитие хроматических комплексов представлено в разных версиях и комбинациях. В Этюде № 1 (пример 3) обращает на себя внимание характерная брамсовская мелодическая интонация: краткая, «говорящая», эмоционально проникновенная, она «произносится» в разных высотных версиях.



Принцип изложения материала, его линейно-гармоническая фактура и даже нотная графика близки брамсовской. При этом не только родство мелодических интонаций, ритмических и фактурных рисунков сближает стиль В. Рябова со стилем И. Брамса, но и методы развития, принципы формообразования. Сама хроматическая «гамма», используемая в разных версиях — из типично брамсовского стилизового арсенала. Иногда она служит структурной основой мелодии, (как в Интермеццо op. 76, № 3, И. Брамса), чаще же используется в сопровождении (как в Каприччио op. 76, № 2; Интермеццо op. 76, № 6). В Этюде № 1 В. Рябова, зарождающаяся в одном из сопровождающих голосов, хроматическая линия, завоевывает все большее пространство, постепенно заполняя звуковую ткань. Подобное можно наблюдать и у И. Брамса, например, в Каприччио op. 76, № 5. Эта закономерность присуща всему циклу.

В Этюде № 2 гомофонно-полифоническая фактура — тоже типично брамсовская (пример 4). Первостепенную роль в нем играет не столько мелодическое, сколько фактурное движение. Тематический материал организуется как диалог «фактурной массы», в которой щедро «рассыпаны» хроматические обороты, с броским пассажем шестнадцатых.

Пример 4



Характерной особенностью драматургии является ее крещендирующий характер, в этом можно видеть и у И. Брамса, и у других романтиков признаки поэменной формы, особенностью которой является расположение генеральной кульминации в конце произведения. Устремленность формы к концу проявилась в таких сочинениях И. Брамса, как Каприччио op. 76, № 5, 8; Рапсодия op. 79, № 2; Каприччио op. 116, № 1, 3 и 7.

Тематическую основу Этюда № 3 составляют секстовые дублировки, часто встречающиеся у Брамса (пример 5). Разные варианты и комбинации хроматического движения демонстрируют неистощимую фантазию В. Рябова. Хроматические комплексы представлены длинными пассажами, краткими оборотами, по-разному организованными мелодически, ритмически, фактурно. Иногда это основной голос, иногда подголосок. В кульминации звучит яркий хроматический пассаж-бросок в виде движущихся навстречу друг другу хроматических потоков.



Пример 5

Misterioso. Non allegro, ma con moto



Этюд № 4 являет собой новый языковой синтез. Его тематизм напоминает барочный менуэт (пример 6). Изящная музыка при этом облачена в форму basso-ostinato с повторением частей (в данном случае вариаций), характерным для менуэта. Трезвучная основа мелодии и гармонии сочетаются с «миром хроматики», не чуждым языку барокко, но в иных созвучиях. В данном случае интертекстуальные связи не имеют конкретной адресации. Автор несколько дистанцируется от используемого стиля, он смешивает палитры, интонируя в своей манере барочный менуэт. Авторский слой проявляется в гармонической лексике.

Пример 6

Tema con variazioni. Allegretto



В. Рябов проявляет необычайную изобретательность в «плетении» хроматических линий, микроинтонаций, сотканных порой из подголосков, иногда на расстоянии создающих свой причудливый хроматический узор. В этом финальном этюде ощущается «хиндемитовский» подход к иностилевым включениям. Адресация к эпохе, а не к «именному» стилю, определяет авторскую позицию как «комментатора».

У В. Рябова существуют единичные отсылки к иным авторам. Багатель № 2 из цикла «Шесть багателей», посвященного Н. Мндоянцу, — пример «маски», существующей в «театре представления». В данном случае перед нами — «маска» В. Моцарта (пример 7).

Пример 7

Allegro non troppo. Quasi Mozart – reminiscenza



Обратимся к циклу «Три пьесы» ор. 65 В. Рябова. Все пьесы имеют разные посвящения. Первая, Каприччио памяти Брамса, соответственно, написана «брамсовским языком» с характерной фактурной расстановкой голо-

сов, мотивной структурой тематизма (пример 8). Судя по многим признакам, композитор опирался большей частью на ор. 117, интонационно приближаясь к Интермеццо № 1, а тонально (b-moll) — к Интермеццо № 2.

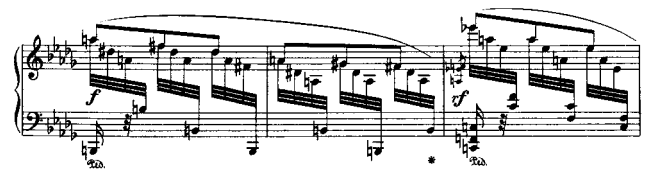
Пример 8

Patetico. Andantino con moto



В процессе развития в интонационное пространство Каприччио «втягивается» тематизм Интермеццо ор. 117, № 2, И. Брамса — заметно явное сходство с его средним разделом (примеры 9а и 9б), «просыпаются» и отголоски Интермеццо ор. 117, № 3.

Пример 9а. И. Брамс Интермеццо ор. 117, № 2



Пример 9б. В. Рябов. Каприччио памяти Брамса



Две другие пьесы, хоть и имеют специальные посвящения (вторая — В. М. Троппу, третья — Lilo Brandl-Welkum), также написаны «брамсовским» языком. В «Молитве», второй пьесе цикла (пример 10), В. Рябов избирает в качестве глубинного интонационного подтекста музыку двух композиторов — И. С. Баха и И. Брамса, отсылая к баховской прелюдии и фуге es-moll из первого тома ХТК, одной из самых проникновенных молитв в музыке, и к Интермеццо ор. 118, № 6, И. Брамса (пример 11). Во всех этих сочинениях использована тональность es-moll, трехдольный метр (у Баха — 3/4, у Брамса и Рябова — 3/8). Этот интертекстуальный эксперимент оказался художественно оправданным.

Пример 10. В. Рябов. Молитва



Пример 11. И. Брамс. Интермеццо оп. 18, № 6



В «Адриатической волне» (третьей пьесе цикла) можно отметить аллюзии в начале пьесы на главный лейтмотив из «Тристана и Изольды» Р. Вагнера (пример 12, тт. 6–7) и в среднем разделе — на Интермеццо оп. 116, № 5 и 7, И. Брамса. Явно «брамсовским» является и заключительный пассаж, состоящий из параллельных секст.

Пример 12



Интертекстуальные модели, созданные Рябовым в этом цикле, образуют своеобразный гипертекст, в котором присутствуют интонационные отзвуки музыки И. Брамса, порой И. С. Баха и Р. Вагнера, других композиторов.

Интертекст нередко превращается в гипертекст. Эти явления взаимосвязаны. Гипертекст образуется, например, в связи с различными версиями одной идеи. К примеру, частое использование темы «Лунной» сонаты Л. Бетховена разными композиторами образует гипертекст. Так, в финале фортепианной сонаты Ф. Шуберта *A-dur* (1828 года) есть яркая аллюзия на «Лунную»<sup>6</sup>. Само по себе сходство интонаций Ф. Шуберта и Л. Бетховена удивления не вызывает, — вспомним хотя бы *c-moll*ные сонаты: 32-ю Л. Бетховена и Ф. Шуберта 1828 года. «Лунная» стала символом эпохи, знаком романтического мироощущения (невзирая на эпоху, в которую она родилась и последующие времена своего «возрождения», в частности, в XX веке) в концепции стилизованных диалогов, к примеру, в альтовой сонате Д. Шоста-

ковича, Третьей симфонии А. Шнитке, Второй симфонии Б. Чайковского.

Своеобразный гипертекст возникает на основе *C-dur*ной прелюдии И. С. Баха из первого тома ХТК. В него входят: фортепианный цикл «Прелюдия. Ариозо. Фугетта» А. Онеггера; первая прелюдия из цикла «24 прелюдии и фуги» Д. Шостаковича; фрагменты из фортепианной сонаты № 2 А. Шнитке (аллюзии на А. Онеггера — в первой части, на Д. Шостаковича — во второй).

Подобный гипертекст представляет собой монограмма ВАСН, ведущая свою историю от самого И. С. Баха и проявившаяся в XX веке у А. Онеггера, А. Шнитке и других композиторов. В трех частях фортепианного цикла А. Онеггера «Прелюдия. Ариозо. Фугетта» представлены разные модификации монограммы, являющейся интонационным источником произведения. У А. Шнитке монограмму ВАСН находим в Первой и Второй скрипичных сонатах.

Во Вторую фортепианную сонату А. Шнитке включает фактурные элементы, к которым А. Онеггер обращается в Прелюдии упоминавшегося выше цикла. Монограмма ВАСН в сонате А. Шнитке отсутствует, но есть отсылки к Прелюдии А. Онеггера. В том, что это не случайность, убеждает вторая часть сонаты — сарабанда, напоминающая *C-dur*ную прелюдию Д. Шостаковича из цикла 24 прелюдий и фуг (которая, как известно, тоже является аллюзией на баховскую *C-dur*ную прелюдию из первого тома ХТК). Никаких прямых интонационных связей с И. С. Бахом нет — только через «посредников». Таким образом, во Второй фортепианной сонате А. Шнитке прибегает не к привычному стилизовому «диалогу», но создает аллюзию на саму баховскую парадигму. Ее ценность так же значима, как и первоисточник — в этом идея данного сочинения. Так возникает прием двойной аллюзии или гипертекст.

Многочисленные версии «Кармен», начиная с новеллы П. Мериме, продолжая оперой Ж. Бизе (со всеми вариантами ее постановок — от классической до версии театра «Геликон»), балетом Р. Щедрина, драматически-пластической трактовкой в театре П. Фоменко, и завершая «Концертной фантазией» в джазовом стиле А. Розенבלата — представляют собой гипертекст, связанный с интерпретацией одной темы.

Другой принцип образования гипертекста — на основе связи произведений одного композитора (например, у В. Рябова — лексический синтез нескольких произведений И. Брамса в контексте его сочинения «Каприччио памяти Брамса»).

Исходя из сказанного можно сделать вывод о том, что композиторская работа с интертекстом может носить разный характер, но задачи прежде всего заключаются в расширении емкости художественного текста, образовании глубоких смысловых «обертонов», смысловой полифонии, в которой «чужие голоса» находят свое место, встраиваясь в авторский контекст.

<sup>6</sup> См. мелодико-гармонический оборот в тт. 200–208.

**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]<sup>1</sup>. 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]<sup>2</sup>.

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-

<sup>1</sup> 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].

<sup>2</sup> 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.