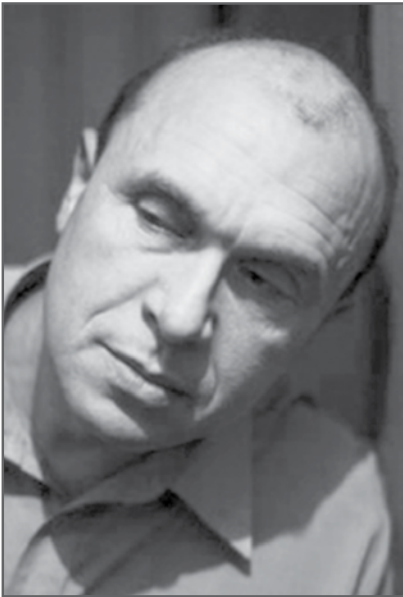


О Михаиле Николаевиче Мишукове



В августе 2013 года на 57-м году жизни скончался М. Н. Мишуков — музыковед, дирижер, воспитанник Ленинградской (Санкт-Петербургской) консерватории.

Михаил Мишуков — яркая, самобытная, творческая личность, противоречивая, не укладывающаяся ни в какие строгие рамки. Обладая ярким, критического склада умом и цепкой памятью, он, казалось, знал все обо всем, в хорошо знакомых вещах умел обнаружить нечто совершенно неожиданное. Природа щедро наделила его талантом понимать и трактовать произведения искусства, добираясь до самой их сути. Его талант был ограничен образованием, полученным в Ленинградской консерватории, которую он окончил по двум специальностям — как музыковед у профессора Т. С. Бершадской и как дирижер-симфонист у профессора И. А. Мусина. Долгие годы он руководил духовым студенческим оркестром Петербургского университета культуры, плодотворно занимался там педагогикой. Как музыковед он написал великолепную работу о «Борисе Годунове» Мусоргского (диплом). Введенное им понятие «плотность звукоряда» прочно вошло в научный обиход петербургской школы гармонии. Написанная, хотя, к сожалению, так и не защищенная кандидатская диссертация о Восьмой симфонии Шостаковича содержит пронизательные наблюдения и интересные выводы. Публикуемый ниже текст основан на материалах этой его работы. М. Мишуков остается жить в сердцах родных, коллег, учеников, друзей.

М. Г. Бялик

Michail MISHUKOV

The dramaturgy of the third movement in the Eighth Symphony by Dmitry Shostakovich

The article analyses the dramaturgic principles of the third movement in the Eighth Symphony by Dmitry Shostakovich. These principles are revealed in the context of the timbre palette, syntaxis, texture and metro-rhythmical organization. The analyze demonstrates their coherence causing composition and semantic unity of the musical whole.

Key words: dramaturgy, timbre, Dmitry Shostakovich, Eighth Symphony.

Михаил МИШУКОВ

О драматургии третьей части Восьмой симфонии Д. Шостаковича

В статье рассматриваются драматургические принципы, лежащие в основе третьей части Восьмой симфонии Шостаковича. Они раскрываются в контексте тембрового решения, синтаксической, фактурной и метроритмической организации. Показана их взаимосвязанность, обуславливающая композиционно-смысловое единство сочинения.

Ключевые слова: драматургия, тембр, Д. Д. Шостакович, Восьмая симфония.

Восьмая симфония Д. Д. Шостаковича, как известно, была написана в удивительно короткие сроки — первые ее такты появились на бумаге второго июля 1943 года, а девятого сентября этого же года произ-

ведение, которое длится более часа, было завершено. Первые же исполнения симфонии вызвали чрезвычайно неоднозначную реакцию. Кто-то, к примеру, Соллертинский, Асафьев, Мартынов, Житомирский считали ее

значительно более интересной, нежели Седьмая, были и «яростные враги, которых возглавляет Ю. А. Шапорин» [3, с. 166]. Однако все сходились во мнении, что симфония весьма сложна по языку. Любопытным доказательством этого является в частности то, что дирижерская подготовка и предварительные репетиции к премьере произведения заняли практически столько же времени, сколько и написание этого шедевра — первое исполнение состоялось в Москве четвертого ноября того же года.

Не менее сложной оказалась судьба этого произведения и на Западе. Если за право исполнить Седьмую симфонию боролись такие корифеи дирижерского искусства как Тосканини и Стоковский, то Восьмая впервые была исполнена под управлением Артура Родзинского, дирижера хотя и известного, однако не идущего, безусловно, ни в какое сравнение с вышеупомянутыми маэстро. Скорее всего, все ожидали некоего продолжения симфонической эпопеи, начатой в Седьмой симфонии, и были весьма разочарованы, не получив желаемого результата. Но время подтвердило мнение сторонников и поклонников этой симфонии — она заняла свое место среди высших достижений симфонической музыки не только самого Шостаковича, но и, пожалуй, среди всего симфонизма двадцатого столетия. Более того, в ряду самых невероятно трагических сочинений она занимает свое особое место.

Попытки определить жанр этой симфонии приводят к довольно существенному расхождению во мнениях: так, М. С. Друскин считает ее высшей точкой «лирико-трагического симфонизма Шостаковича» [2, с. 209]. Асафьев называл Восьмую эпической песней «трагедийного содержания о безграничной выносливости человеческого сердца» [1, с. 132]. Но все попытки определить это произведение с привычных позиций трагического симфонизма и трагедии вообще, на наш взгляд, неточны и недостаточны. Действительно, начавшись как трагическая в первой части, пройдя через марионеточный фарс второй, концепция симфонии, казалось бы, развивалась во многом аналогично Пятой симфонии, однако в третьей части, которую часто называют либо Токкатой, либо вторым Скерцо, происходит такой поворот сюжета, что жанр симфонии из плоскости трагедии переходит в совершенно иную плоскость — симфония превращается в симфонию-катастрофу. Катаклизм, наступивший в конце этой части, уничтожает все. Рушатся целые миры, и следующая за Токкатой Пассакалья лишь неумолимо фиксирует происшедшее. Пятая часть, с нашей точки зрения, перемещает действие за пределы реальности, на это, в частности указывает очевидное доминирование деревянных духовых инструментов, не обладающих ни плотным живым тоном струнных, ни грозной мощью меди (недаром еще М. И. Глинка утверждал, что дерево — это колорит оркестра). Но споры об общей концепции Восьмой симфонии не входят в круг задач данной статьи. В первую очередь наш интерес обращен именно к событиям третьей части, являющейся, безусловно, ключевой в сюжете этого произведения.

Токката (или второе Скерцо) производит жуткое впечатление — как в процессе своего становления, так и в заключительный момент гибели всего Сущего. Сочетание механического и живого, непреклонно развивающегося и бестолкового в своем движении, дискретность тактовых построений и их невероятную цепкость — вот тот колоссальный парадокс, что заложен в материале этой части.

На первый взгляд, крайние разделы пронизаны хаотическим движением как внутри каждого из трех тематических планов, так и в их сочетаниях. Тем не менее, даже беглый взгляд хотя бы на процесс освоения тембрового пространства первого раздела Токкаты производит впечатление тщательно обдуманного, точно взвешенного и рассчитанного плана. Хроника событий в этом направлении такова: изложение первой темы (для удобства будем называть ее темой-токатой) поручено наименее выигрышному тембру из всего богатого спектра симфонического оркестра — группе альтов. Их тусклое звучание в семнадцатом такте (ц. 76) подержано глухим мощным ударом (двузвучие *ми-соль*) виолончелей и контрабасов, в дальнейшем превращающимся в тематический элемент (тема-удар). Еще через семнадцать тактов вступает следующая тема — тема «клич», исполняемая деревянными духовыми (два го-боя, кларнет-пикколо и два больших кларнета). Падение в окончаниях этой темы вначале на октаву, а затем на малую нону поддержано пуантой sforzando-стаккато в исполнении трубы. Таким образом, нетрудно заметить, что полная экспозиция всего нехитрого набора тематизма сопровождается экспонированием и всех оркестровых групп (кроме ударной, но о ней речь пойдет особо). Естественно, что группы выступают пока неполными составами — медь вообще представлена всего одной нотой своего единственного представителя. И все же, буквально с самого начала указаны все участники этого infernalного «забега». С каждым новым витком развития добавляются все новые тембры. Первыми «укомплектовываются» струнные: в ц. 78 вступают первые и вторые скрипки — тема-токата обретает звонкость и тембровую ясность. В ц. 83 тема-удар низких струнных (альты, виолончели, контрабасы) поддержана тяжелой медью (три тромбона и туба) и литаврами. Причем следует отметить, что их присоединение носит ярко выраженный агрессивный характер: к самому удару добавлен затакт шестнадцатой у меди и двух тридцать-вторых у литавр. В ц. 86 появляются низкие деревянные, и из группы деревянных духовых инструментов остались не проэкспонированными только флейты. В ц. 87 полностью показана вся медная группа. В конце диалога струнной группы с группой деревянных инструментов, поддержанных валторнами, вступает, наконец, и группа флейт: две большие флейты и две (!) флейты-пикколо. А после следующего диалога струнных с медью в ц. 94, наконец, звучит полное оркестровое тутти, после чего первый раздел Скерцо заканчивается, звучность быстро сворачивается и следует переход к середине — Трио.

Восьмая симфония Д. Шостаковича

Как мы могли убедиться, хроника событий темброво-го развертывания действительно исключительно ясна, последовательна и логична. Более того, многие детали при беглом анализе были пропущены. Так, например, функция валторн при полной экспозиции медной группы (ц. 87) та же, что была у трубы в самом начале части (ц. 77), то есть установка пуанты после октавного падения в теме-кличе. Налицо явно экономное использование данного тембра. Зато сразу же после этого, при начавшемся диалоге струнных и деревянных, валторны присоединяются к группе деревянных инструментов, что не просто по всем канонам согласуется с законами инструментовки, но, кроме того, блестяще укладывается в стратегию драматургии тембрового развития этой части. Такое простое, даже, можно сказать, прямолинейное развитие тембровой драматургии имеет под собою очевидное основание: чем жестче система, тем большее впечатление произведет ее разрушение.

Гораздо более любопытное впечатление производит анализ интонационной и метрической системы первого раздела Токкаты. Рассмотрим структуру темы-токтаты более подробно (Пример 1).

Пример 1

Д. Шостакович. Восьмая симфония. III часть, начало

Allegro non troppo

Viola

Violoncello

Contrabass

Vla.

Vc.

Cb.

6

12

18

Vla.

Vc.

Cb.

23

28

По удачному, с точки зрения Г. Орлова, определению Л. Данилевича, альты «вдалбливают в сознание нарочито банальные интонации, напоминающие упражнение, экзерсис» [4, с. 206]. И, далее, сам Г. Орлов пишет, что «эта скрытая аналогия с техническим упражнением, наиболее явным образчиком бессмысленного педантизма и методичности, также служит „опознавательным знаком“, конкретизирующим содержание музыки» [там же]. Это и так, и не так. Действительно, ритмическое, а точнее, моноритмическое механическое *ostinato*, помноженное на частоту интонационных повторов, которые к тому же не отличаются какой-то особой выразительной гибкостью, кажется, вот-вот, переведут тему на уровень общих форм движения. И, хотя этого не происходит, в теме, как бы изначально, словно заложен некий дефект — это как бы «недо»-тема.

Шостакович создает фантастический по своей гениальности и простоте композиционный парадокс. Тема-токтата, созданная по принципам *perpetuum mobile*, обладает ясной потактовой дискретностью. Более того, возникает иллюзия, что каждый такт реализуется по своим интонационным законам. Это происходит независимо от того, повторяется предыдущий материал или следует некое новое мелодическое образование, то есть все такты должны выглядеть довольно замкнуто и независимо, а, следовательно, изолированно друг от друга. При этом частота смены как интервальных принципов, положенных в основу мелодических структур, так и достаточно произвольные перемены направлений движения должны были бы создать состояние полного хаоса. Нечто похожее действительно есть, но есть и удивительный композиционный принцип, который не дает распастись этим структурам и, более того, упорядочивает их все по вполне определенным законам.

Дело в том, что все изобилие интонационных структур довольно легко поддается модусной классификации. Выясняется, что кажущееся множество может быть классифицировано всего по трем основным модусам структурной организации. Это: 1) модус интонационного вращения; 2) модус возвратно-поступательного движения; 2) модус прямолинейного (как правило, гаммообразного) движения. Внутри модусов существуют свои подотделы. Так, модус вращения может быть в пер-

вую очередь охарактеризован по оси вращения. В этом случае он может быть выстроен как: а) симметричный, с равноудаленными от центра перифериями (к примеру, тт. 1–2 или 5–6; б) асимметричный со смещенным центром (два такта до ц. 82 или ц. 85), кроме того, в асимметричном модуле вращения центр может быть подвижным, смещающимся (ц. 96, тт. 3–5). Внутри этих модулей возможно разнообразное интервальное наполнение, но эти три принципа построения будут соблюдаться неукоснительно. К этим основным трем модулям можно добавить еще дополнительный модуль — модуль замыкания (т. 16, тт. 3 и 6 ц. 78).

Если попытаться определить образную семантику данных трех модулей, то их можно было бы охарактеризовать следующим образом: модуль вращения как модуль абсолютной убежденности; модуль возвратно-поступательный как модуль нерешительности и модуль прямолинейного движения как модуль целенаправленности¹. Опираясь этими тремя принципами, Шостакович в результате создает чрезвычайно сложный и совсем не «экзерсисный» образ, в котором причудливо сочетаются как абсолютная фанатичная убежденность, так и некая нерешительная потерянности. Смена интервальных составов, направлений перемещения, принципов модульной организации как раз и приводит к ощущению неупорядоченного движения. Однако это только одна сторона организации темы-токатки. Помимо интонационной структуры внутри модуля несомненный интерес с точки зрения организации темы представляют еще два аспекта. Это аспекты их структурного соединения и структурного объединения.

Соединения модульных вариантов представляют собой поразительный пример цепкости межструктурных связей. Даже если рассматривать первые шестнадцать тактов (дальнейшие соединения будут выполняться в точности по принципам, изначально заложенным с самого начала), то можно отметить, что все переходы от одного принципа движения к другому осуществляются через некие буферные зоны. Интонация каждой следующей структуры как бы вытекает из окончания предыдущей. Таков переход от четвертого к пятому такту, от шестого к седьмому, от седьмого к восьмому, и далее буквально каждый такт как бы перетекает из предыдущего. Особый интерес вызывает переход от девятого до двенадцатого такта. Вариант симметричного модуля вращения в аккордовом (трезвучие) варианте (т. 9) через свою деформацию и превращение его в асимметричный модуль вращения (т. 10) переходит вновь в вариант симметричного модуля, но уже в поступенном варианте интонационной реализации (т. 11). Следующий же, двенадцатый такт, который далее плавно перейдет в нисходящую гамму прямолинейного модуля, является ракоходным вариантом одиннадцатого такта,

взятого ступенью ниже. Таким образом, можно совершенно уверенно утверждать, что многообразие интонационных вариантов не только строго ограничено малым количеством модулей, но и организовано в местах их соединений исключительно связно. Это можно сравнить с выкованной цепью, разорвать которую практически невозможно.

Помимо соединения модульных вариантов, пожалуй, самым важным в создании динамической драматургии этой части является момент их объединения. И здесь мы можем наблюдать постоянную борьбу между двухтактными построениями и трехтактами. Это противостояние начинается исподволь уже в первых шестнадцати тактах. Драматургия приведения двухтакта к трехтакту поражает своей логичностью и последовательностью. Первые три двухтакта являются идеальными по построению. Организованные по принципу простого повторения тактов (во втором двухтакте — секвентный повтор) они как бы задают первичный порождающий способ объединения тактовых структур. Четвертый двухтакт хотя и состоит из двух разных модулей (седьмой такт — гамма, восьмой — возвратно-поступательное движение), но по инерции воспринимается как единое целое без какого-либо внутреннего сопротивления. Однако в следующих тактах ощущение их бинарности начинает постепенно утрачиваться. Если бы движение началось с девятого такта, то вряд ли можно было бы с абсолютной уверенностью утверждать, что тема строится по принципам объединения в двухтакты. Следующий этап (именно этап, хотя прошло всего одиннадцать тактов в довольно подвижном темпе, а в реальном времени это занимает меньше десяти секунд) — это гамма между двенадцатым и тринадцатым тактами. Ее расположение с точки зрения двухтактных построений практически невозможно, так как она попадает именно на стык между ними, тем самым сметая двухтактные построения. Естественным завершением шестнадцатитактового построения является то, что, во-первых, следующее двухтактное построение приходится не на свое (сильное) метрическое время, а поперек: не сочетание нечетного такта с четным (тт. 1–2, 3–4, 5–6 и т.д.), а сочетание четного четырнадцатого такта с нечетным пятнадцатым. В результате последний шестнадцатый такт с модулем завершения становится сингулярным, что с точки зрения композиции является неправильным — он как бы является «недо»-двухтактом, и, соответственно, начинает тяготеть к полному двухтакту, превращая его в трехтакт. Этот способ в дальнейшем будет одним из основных в образовании трехтактных структур. Укажем, например, на тт. 13–15 ц. 76 или на ц. 78, в которой этот принцип начинает доминировать, и уже двухтактные структуры оказываются в меньшинстве. Постоянное балансирование между этими принципами тактовых объединений (то два, то три) в соединении с не-

¹ Любопытно, что В. Мартынов в своем исследовании «Культура, иконосфера и богослужбное пение Московской Руси» (М., 2000) описывает три типа движения души (а, следовательно, три типа интонации в знаменном распеве): 1) кругообразно внутри себя; 2) спиралеобразный — преодоление сопротивления; 3) прямолинейное движение души. Вот уж воистину от Бога до Дьявола всего один шаг.

стабильностью доминирования какого-либо из них создает ощущение невероятной бестолковости. В целом же Шостакович создает образ чрезвычайно многоликий (многовариантный по интонационной реализации модусов), исключительно живучий как в силу своих протеевых качеств, так и в силу изумительной цепкости и крепости в соединениях всех интонационных цепочек. При этом он парадоксален в принципах тактовых объединений, где совершенно невозможно понять, каким же образом выстраиваются тактовые метрические отношения, и что будет доминировать — двутакт или трехтакт. Более того, если вначале трехтакты строятся по принципу «двутакт + такт» (здесь возможны несколько вариантов реализации двутактов: 1) точный повтор; 2) секвентный повтор; 3) повтор модуса в виде другого тонового варианта; 4) наконец, сцепление двух разных модусов окруженных двухтактовыми структурами), то в дальнейшем возникают и обратные структуры «сингулярный такт + двутакт». Отсутствие ясной доминации какого-либо из вариантов не дает возможности выстроить парадигму метрического развития, несмотря на постоянную интонационную работу, которая присуща теме-токке от самого начала части до ее середины (Трио).

Следующая тема (если ее вообще можно так назвать), появляющаяся вслед за темой-токкей, — тема-удар. Уже при анализе темы-токкей говорилось о ее довольно близком родстве с общими формами движения. И, если она «недо»-тема, то тема-удар, казалось бы и вовсе лишена тематической функции. Однако, рассматривая ее с точки зрения соотношения рельефа и фона, можно однозначно решить, что данное структурное образование явно не принадлежит к фону. В ряду трех тематических образований тема-удар занимает особое место. Не обладая интонационной сущностью, отказываясь от интонационного становления в процессе развертывания, она, тем не менее, наделена ярко выраженной координационно-регулятивной функцией. Действие этой функции предполагает несколько направлений:

- 1) установление стабильных метрических величин в тактовых объединениях и, соответственно, воспрепятствование их дезорганизации;
- 2) реакция на деформацию интонационных структур внутри модуса (предотвращение нарушений);
- 3) маркирование новой точки отсчета в метрической схеме: удар как бы заново ставит сильный во временном отношении такт.

Симптоматично уже первое появление темы-удара: она возникает как реакция на перерождение двутакта в трехтакт, едва заметное с девятого такта, а затем совершенно очевидное в конце первого шестнадцатитактового построения. После завершающего трехтакта именно тема-удар вновь восстанавливает порядок двутактных построений. Однако прекращение регулирующих ударов после двух правильных двутактов вновь провоцирует появление трехтакта.

Следующее появление этой темы в ц. 78 — это попытка предотвратить деформацию симметричного мо-

дуса вращения, происшедшую в тт. 9–10. Здесь (в ц. 78) точный повтор начального построения прерывается, и тема-токкей продолжена восходящим секвентным повтором данного модуса в виде трезвучия. Но предотвращение одного дефекта (интонационной деформации) влечет за собой появление другого: тема-удар попадает на слабый в метрическом отношении такт. Тем не менее, координирующая сила этой темы настолько высока, что слабый в метрическом отношении такт сразу же превращается в сильный.

Далее появляется трехтактовая метрическая структура (2+1) и следующий удар наносится, уже упреждая ее повторение: трехтакт, идущий следом, буквально рвется на двутакт и отделенный (буквально оторванный) от него сингулярный такт. В свою очередь, этот отделенный темой-ударом такт становится вновь метрически сильным, а в результате впервые возникает последовательность, очевидно состоящая из трех трехтактов. Первый из них соединяет модус замыкания с нисходящей гаммой, а второй и третий, являясь точными повторами, представляют модус симметричного вращения в полутоновом (сингулярный такт) и тоновом (двутакт-повтор) интонационном воплощении. Начиная с этого момента, трехтакты явно становятся доминирующей структурой в межтактовых объединениях, поэтому следующее появление темы-удара и ее повтора также организовано по принципу трехтакта. С ц. 80, как бы возвращаясь к исходной метризации тактов, удары вновь переходят на принцип четных объединений — на этот раз в рамках строгой квадратности. Тем не менее, вступающая в ц. 83 медь (три тромбона и туба) в сочетании с литаврами опять переводит метрическую систему в плоскость трехтактов. Причем, как уже говорилось выше, в этом исполнении тема приобретает еще более агрессивные черты — она содержит затакт, ведущий свое происхождение от второго элемента темы-клича.

Самое последнее проведение темы-удара в ее исходном (приходящемся на сильную долю) варианте находится между ц. 85 и 86. Здесь метрическая ситуация окончательно запутывается. Данный восьмитакт выстроен следующим образом: от начального сильного такта, который обозначен вступлением темы-клича и метрически согласован с темой-токкей, до темы-удара проходит три такта, однако следующий удар наносится через четыре такта, а уже через такт появляется заключительный удар, совмещенный с довольно продолжительным солированием всей медной группы, подкрашенной колоритом низких деревянных духовых инструментов.

Третья тема первого раздела части — это тема-клич. Не пытаясь досконально разобраться в ее образном содержании, следует заметить, что в ее падениях вниз — то на октаву, то на нону — есть черты как некоего «бесовского» посвиста, так и сходства с окончаниями причетов («домового ли хоронят, ведьму ль замуж выдают»). Так же, как и предыдущие темы, она, не обладая большим мелодическим разнообразием, во главу угла ставит прежде всего принципы метрической организа-

ции тактов. Конечно, удельный вес темы-клича в выставлении акцентов между соотношениями сильных и слабых тактов гораздо менее значителен, чем темы-удара, но все же свою долю в метрику тактовых объединений она, безусловно, вносит.

Будучи составлена из двух схожих элементов, эта тема практически с момента своего первого появления сталкивает двухтактовые и трехтактовые структуры. Первый элемент появляется на сильном (хореическом) времени, однако второй ее элемент прямо противоречит как хорею, вступая на слабый (шестой) такт, так и строению темы-токкаты, попадая на повторяющийся такт, то есть на середину третьего двутакта темы-токкаты. Кроме того, это единственный раз, когда оба элемента темы-клича равны по протяженности. К тому же следует добавить, что двутакт второго элемента, как и следующий за ним двутакт от окончания этой темы до появления темы-удара, также способствует превращению слабого такта в сильный в ц. 78 (помимо усилий по предотвращению деформации модуса вращения, о чем говорилось выше в связи с анализом темы-удара). В дальнейшем тема-клич приобретает несколько другой вид: первый элемент — двутакт, заканчивающийся пуантой в третьем от начала темы такте, и второй элемент, который, начинаясь в шестом (слабом) такте, тем не менее, оканчивается в сильном девятом. Этот вариант будет основным, и все отклонения от него будут продиктованы исключительными драматургическими обстоятельствами.

Прежде чем перейти к дальнейшему анализу, можно сделать промежуточные выводы, касающиеся объединения тактовых структур:

1. Все тематические планы содержат двух- и трех-тактовые построения. Таким образом, борьба между доминированием той или иной тактовой структуры наблюдается в каждой теме.
2. Логика сочетания тематических планов между собой предельно откровенна и содержит несколько очевидных этапов²:
 - 1) абсолютное совпадение метрической организации: тема-токката и тема удар в их первом сочетании (ц. 76), то же в ц. 80, 81;
 - 2) относительное совпадение: предсказуемо совмещены только какие-то участки тактовых структур: первое (ц. 77) и второе (ц. 79) вступление первого элемента темы-клича; вступление удара в ц. 84;
 - 3) несовпадение, противоречие при совмещении двух тематических планов: тема-удар в ц. 78, в т. 11 ц. 79, слабо предсказуемое (практически непредсказуемое) вступление темы-клича в ц. 85;
 - 4) полная рассогласованность тактовых метрических объединений при одновременном сочетании всех трех тем (ц. 85).

Очевидным становится наличие двух драматургических «волн»: первая от начала части — до ц. 80 и вторая — от ц. 81 до ц. 86. Каждая из них движется от согласованности между тематическими планами к неполной их согласованности и, наконец, в ц. 85 к полной метрической «неразберихе». Пришедшая к кризисному состоянию драматургия сочетания тем между собой определенно требует решительных действий, и следующий раздел формы полностью подчинен медным звучаниям. Собственно, это и есть солирование медной группы, так как звучание низкого дерева (английский рожок, бас-кларнет и три фагота) полностью поглощается в миксте с тяжелой медью (три тромбона и туба); их роль в данном случае заключается в некотором смягчении резкой атаки звука у медных и придании совместному звучанию значительно более угрюмой тембровой окраски.

Медь солирует на протяжении двадцати пяти тактов, пытаясь вновь установить согласованность — как внутри тематических планов, так и между ними. Поначалу возникает впечатление, что ей это удастся: возвращается тема-токката с очевидной бинарной пульсацией. Более того, в соло медных даже нисходящую гамму токкаты удастся поместить на метрически правильный такт: середина гаммы приходится теперь, как и должно быть, на слабый 12-й такт (в ц. 86), а не на сильный 13-й (NB), как это было в начальном проведении. Однако вступление первого элемента темы-клича (ц. 87) в тринадцатом (NB), а не в семнадцатом такте от начала темы несколько нарушает иллюзию восстановленного порядка. Кроме того, хочется обратить внимание на обретение этой темой гармонической «плоти»: впервые появляется вертикальное созвучие — аккорд, содержащий более двух различных звуков. Ля-мажорное трезвучие в исполнении трех солирующих труб звучит ярко, даже, можно сказать, яростно обжигая.

Двутактные объединения поддерживаются вплоть до появления второго элемента (в первый, впрочем, и в последний, раз удастся даже расстояние между этими элементами удастся превратить из трехтакта в два двутакта). Именно в союзе с ним разрушается восстановленная было бинарность — появляется трехтакт. Но разрушен не только принцип объединения тактовых структур; «омрачилось» и трезвучие, превратившись в свой однотерцовый антипод — си-бемоль минор. Следующий за этим, дважды повторенный, «растерянно топчущийся» двутакт приводит к новому этапу в становлении драматургии первого раздела.

Сохраняя непрерывное движение четвертями, тема-токката уничтожается как непрерывно интонируемая мелодия. Гул струнных *pizzicato*, отрывистые реплики-восклицания дерева (без флейт) и валторн, раздробленные на полутакты, создают впечатление полной дезориентации. Тем не менее, в этих хаотически мечущихся сполохах можно разглядеть знакомые черты

² Так как тема-токката не прерывает своего движения на протяжении всего материала крайних разделов формы, то понятно, что все сочетания тематических планов будут в обязательном порядке включать данный план.

тактовых объединений. Сначала следует серия из шести трехтактов, затем два двутакта и заключительный пятитакт (3+2 такта). В этом последнем пятитакте, декларирующем сочетание трехтакта и двутакта, вступают две большие флейты и две (!) флейты-пикколо, завершая экспонирование всего инструментария классического, большого симфонического оркестра.

Тематический тупик, в который попадает драматургия формообразования первого раздела Токкаты, требует выхода. В ц. 90 начинается его мучительный поиск. Струнные (без контрабасов) то упрямо топчутся (вовратно-поступательный модус) на месте, то «ввинчиваются» в звуковую ткань (модус вращения), то, преодолевая сопротивление, буквально «карабкаются» вверх по полутонам. Все это время ее «подгоняют» мерные удары медных (без труб) и контрабасов *divisi*. Это своеобразный разработочный раздел, в котором шаг за шагом (четыре динамические волны) нарастает напряжение — как за счет постепенного повышения тесситуры, так и в результате последовательного сжатия метрических объединений.

Особенно любопытно в этом отношении последнее, четвертое построение (ц. 93). При возможных различных трактовках его членения (их множество связано с чрезвычайной цепкостью попевок, буквально, вращением одной в другую) наиболее предпочтительным кажется следующее: первая состоит из пяти нот, две следующие из четырех, затем идет три секвентных звена по три ноты и замыкают построение уже два аналогичных трехнотных построения. Это метрическое сжатие дополняется интонационным: начиная со второй четырехнотной попевки, мелодия движется исключительно по полутонам. Напряжение, невероятно возросшее в результате длительного интенсивного развития, прорывается в первое *tutti* всего оркестра (ц. 94), точнее сказать, всего оркестра, который был показан до того, с добавлением малого барабана. Его дробь — это первый вестник конца. Совмещение темы-токкаты и темы-клича неполное: метрически совпадают начала элементов и окончание второго. Расстояние между вступлениями — пятитакт: трехтакт (1+2) и двутакт. Заметим, что с этого момента совершенно исчезает тема-удар в своей начальной модификации. События, которые будут развиваться до Трио и в репризном разделе всей Токкаты, полностью освобождаются от попыток их насильственного регулирования (впрочем, как мы могли убедиться, довольно безуспешных).

Постепенно, хотя и довольно быстро (за восемнадцать тактов), все стихает. Все напоминает затихающий театр: медленно, хотя и не слишком, гаснет свет — сейчас начнется представление. И действительно, начинающееся Трио — это самый настоящий балетный номер. «Ритм токкаты оборачивается вульгарным плясовым

аккомпанементом. Мерные удары большого барабана и приглушенный лязг тарелок придают ему зловещий фантастический оттенок... солирующая труба... цинично вывизгивает воинственную, насмешливо гарцующую мелодию. Трудно назвать другое, столь же потрясающе яркое и лаконичное воплощение образа смерти, пляшущий свой головокружительный танец...» [4, с. 207].

К этой удивительно верной характеристике можно добавить следующее. Во-первых, жанр галопа здесь совмещен с быстрым маршем, на что ясно указывают реплики малого барабана³. Во-вторых, и это очень существенно, структуры всех трех мотивов, составляющих мелодию, до боли напоминают знакомые три модуса, которые лежат в основании интонационной системы темы-токкаты. Правда, они несколько перетасованы: первым следует модус прямолинейного движения, гамма, вторым — модус вращения и третьим — возвратно-поступательный, заканчивает всю фразу модус замыкания. Однако как они преобразились интонационно! Вместо нисходящей гаммы или кратких восходящих движений, стиснутых уменьшенной интерваликой, теперь гордый взлет (тт. 3–4, см. *Пример 2*) или полный достоинства спуск (тт. 19–20), вместо угрюмо вращающегося, монотонного минорного трезвучия — мажорный сектаккорд (тт. 7–8) или квартсектаккорд (тт. 22–23), вместо бестолково топчущегося возвратно-поступательного движения, грациозно спускающиеся терции. Модусу замыкания теперь соответствует ликующая фанфара, неудержимо летящая к тонике вверх или указующая на тонику вниз⁴.

Пример 2

Д. Шостакович. Восьмая симфония. III часть, тема среднего раздела

Trumpet in B
1 sola

7 *f*

12 *ff* *f*

18

23 *f*

Восхищение вызывает и трансформация реплики деревянных духовых: вместо падающей октавы в тематическом кличе — лихой взлет той же октавы вверх, стреттно повторяя первый пассаж солиста (некто вроде: «Во дает!» или «Э-эх!»). Струнная группа вначале как бы наблюдает

³ Точное совпадение метронома с третьей частью Шестой симфонии Чайковского вряд ли случайно. Правда, там лихорадочный марш в конце переходит в галоп, напоминая канкан из оперетты «Орфей в аду» Ж. Оффенбаха. Здесь же перепляс постоянно перемежается с маршевыми вставками.

⁴ Так и вспоминается: «Верной дорогой идете, товарищи!»

за происходящим со стороны, но по окончании первого периода тоже пускается в пляс с притопами (прозрачная аллюзия на «Танец с саблями») и гиканьем (октавное глissандо вверх, которое доводит гаммообразное движение до абсурда). И вот уже начинается «дуэт согласия», где партнеры по танцу подхватывают реплики друг друга. Дикость ситуации заключается прежде всего в том, что в оркестровой драматургии Шостаковича группы струнных и медных являются абсолютными антиподами, более того — антагонистами. В первой части Восьмой симфонии это было чрезвычайно наглядно продемонстрировано в очередной раз⁵. После решительного противоборства такой дуэт напоминает сцену «братания на фронте» и отражает картину в духе социалистического реализма. Андрей Синявский в статье «Что такое социалистический реализм» метко (точнее, едко) заметил, что это «полуклассическое полуискусство, не совсем социалистического совсем не реализма». Как мы могли убедиться, в театре абсурда возможны и не такие парадоксы.

Помимо интонационных аналогий между Трио и первым разделом Токкаты нельзя не отметить и новое в драматургии объединения тактовых структур. Прежде всего заметно укрупнение двутактов до квадратных (четырёхтактных) построений. Это, конечно же, способствует большему дыханию фраз и исчезновению ощущения деловитой и, может поэтому — агрессивной бестолковости. Появление трёхтактных структур в соло трубы носит сугубо эпизодический характер и ни в коем случае не пытается соперничать с квадратностью. Трёхтакт в данном случае выступает как сокращённый четырёхтакт и способствует скорее гипертрофии в создании образа чрезмерно восторженного ликования, где радость не позволяет дожидаться окончания слишком уж длинной, правильно выдержанной, ноты (тт. 21–23, *Пример 2*). Немного менее рафинированным выглядит сочетание двутакта (все-таки) и трёхтакта у струнных. Можно сказать, что, если труба немного торопится, то струнные (I–II скрипки и альты) никак не могут вовремя остановиться, превращая квадратную структуру в, безусловно, более громоздкий, пятитакт. Вообще в Трио эта группа, если так можно выразиться, несколько «толчется под ногами», мешая солисту вступить вовремя. Последовательно и аккуратно затихая, заканчивается Трио: начиная от ц. 101, следуют два квадратных построения, затем трёхтакт, потом двутакт и далее постепенно замирающее мерное погромыживание аккомпанемента — театр опустел, представление кончилось. Вновь с темой-токкатой вступают альты — начинается реприза (реальная жизнь?).

Литература

1. Асафьев Б. Восьмая симфония Шостаковича // Асафьев Б. Избранные труды. Т. 5. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1957. С. 132–135.
2. Друскин М. Восьмая симфония Шостаковича // Дмитрий Шостакович: Статьи и материалы. М.: Сов. композитор, 1976. С. 208–210.
3. Михеева Л. И. И. Соллертинский: Жизнь и наследие. Л.: Сов. композитор, 1988. 256 с.
4. Орлов Г. Симфонии Шостаковича. Л.: Музгиз, 1961. 324 с.

⁵ Противопоставление образов, представленных этими двумя группами, специфично для всех симфоний (а, возможно, и для всего творчества композитора) зрелого периода, начиная с Пятой.

После парадного Трио оркестровка репризы, лишенная высокого дерева, заметно мрачнее. Всё приобретает какой-то нереальный оттенок: струнная и медная группы, хотя и играют в нюансе форте и фортиссимо, используют при этом сурдины. Звук получается натужный: «хочется рапортовать, но сил нет...», как говорил М. Жванецкий. Тема-клич в исполнении скрипок глissандо вниз (а не вверх, как в Трио) звучит весьма жидко и заканчивается мертвым щелчком ксилофона. Очень неуместно звучит эта тема в исполнении тромбонистов — как некий «глас вопиющего в пустыне». Странен перехват темы-токкаты у альтов виолончелями и контрабасами. В репризе сжимаются все участки формы при сохранении их последовательности: по сравнению с экспозиционным разделом она ровно (!) в два раза меньше — от начала части до Трио 275 тактов, а от начала репризного отдела до начала IV части — 137. Также сжимается и интонация, прессуясь в хроматические цепочки модусов. Очевидное доминирование струнного тембра в репризе, казалось бы, должно давать положительный результат, ведь струнная группа в оркестровой драматургии Шостаковича — это носитель жизни. Но струнная группа, играющая с сурдинами, — это не жизнь, а лишь ее призрак. Всё как будто в страхе ожидает чего-то ужасного, и Оно не преминуло явиться: как мощная вспышка, врывается тема-клич. В оркестровом *tutti* звучание засурдиненных медных и струнных инструментов все также искажено, струнные, к тому же, играют тремоло. Появившиеся в высоком регистре деревянные инструменты звучат пронзительно, создавая ощущение ослепляющего света. Литавры *ostinato* вколачивают тему-токкату — открывается преисподняя. Все дочитывают последнюю страницу Бытия: в последний раз проходят двутактное и трёхтактное объединение метрических структур, а далее следует приступ сильнейших, все сокращающихся пароксизмов агонии. В нижнем регистре звучит, пожалуй, самый семантически роковой аккорд: тристан-аккорд, септима которого расщеплена в верхних регистрах, от чего на этот аккорд как бы накладывается «тьма» уменьшенного септаккорда. Как последний призыв, крик о помощи, о спасении наших душ звучат заключительные четыре форте сфорцандо у всего оркестра. Вступившая дробь малого барабана обрывает общее звучание, и после четырех тактов этого соло *fff attacca* начинается четвертая часть (138 такт репризы). Удар там-тама и большого барабана означает гибель — всё кончено.

Подготовлено А. Денисовым, Д. Шутко