

О ЗАГАДКАХ ПОСЛЕДНЕЙ СИМФОНИИ Д. Д. ШОСТАКОВИЧА

Творчество Дмитрия Дмитриевича Шостаковича видится нам во многом загадочным, настраивающим и исследователей, и слушателей на самые разные, часто противоположные интерпретации его произведений. Что хотел он сказать в том или ином случае, какова концепция того или иного его сочинения. Тот факт, что композитор «словно нарочно зашифровал свою музыку», был засвидетельствован еще в 1936 г. в печально известной статье «Сумбур вместо музыки» [1]. Действительно, не существует единого взгляда на трактовку произведений великого мастера, причем, самых разных жанров. Так, например, удивительно, что в основу инструментального вступления к «Бессмертию» — главной, концепционной части «Сюиты на стихи Микеланджело Буонаротти» положена фортепианная пьеса одиннадцатилетнего Шостаковича. Что заложено в этой бесхитростной теме? Наивная вера в бессмертие ребенка или, наоборот, убежденность в том, что ребенок ближе к истине (что есть смерть), чем человек, стоящий на ее пороге.

До сих пор идут споры в отношении его классической Пятой симфонии, ее концепции. О чем говорит ее финал, точнее, кода финала? В советское время ее мажорное торжественное шествие рассматривалось как «формирование личности советского интеллигента», прошедшей через сомнения и рефлексии, победив зло и несправедливость. В 90-е годы появилась другая, противоположная трактовка этого шествия, олицетворяющего, по мнению, например, М. Ростроповича, вакханалию зла и его победу. Не сложилось еще и единого мнения на содержание и концепцию самой трагической, написанной в годы войны (1943) Восьмой симфонии композитора. Но особенно загадочной представляется его последняя Пятнадцатая симфония.

Проблемы жизни смерти проходят через все творчество Шостаковича, но особенно остро они ставятся в его поздних, «прощальных» сочинениях, которые носят особый, *исповедальный* характер. Несомненно исповедальна и Пятнадцатая симфония. Она появляется после трагических Тринадцатой (пятичастной) и Четырнадцатой (одиннадцатичастной). В Четырнадцатой симфонии главная «героиня» — смерть, которая присутствует во всех ее частях; ее можно назвать «песнями и плясками смерти» (*Danse macabre*), а последняя часть так и называется — «Всевластная смерть». Эта симфония составляет с Пятнадцатой как бы дуологию, наподобие Седьмой и Восьмой: такое же соотношение более конкретного и более обобщенного, в то же время, более личного, «зашифрованного» решения темы.

Поэтому в симфонии особое значение приобретают многочисленные цитаты, имеющие различное происхождение и семантический смысл. Прежде всего, это мотив судьбы из «Кольца нибелунгов» Вагнера и тема увертюры из «Вильгельма Телля» Россини. Мотив судьбы — это не столько грозное предупреждение Рока, сколько печальное и даже лирически окрашенное предчувствие Смерти.

У Шостаковича эта тема несколько переосмыслена — ее одинокое звучание, открывающее финал, придает ей смысл эпиграфа. В контексте симфонии Шостаковича эта тема как бы подчеркивает личный, почти интимный аспект конца человеческой жизни.

Заметим, что тема «последнего пути» и связанного с ним жанра похоронного марша близка Шостаковичу, начиная с его детского Марша памяти жертв революции. Это также третья и четвертая части Первой симфонии, финал Четвертой, «Вечная память» из Одинадцатой, последняя часть из Пятнадцатого квартета и др. Также и первая тема второй части последней симфонии напоминает траурное хоровое звучание, а соло тромбона в ней — надгробное слово.

Совсем по другому трактуется в симфонии россиниевская тема — она функционирует здесь как элемент бытовой музыки. Впрочем, тема появляется в симфонии не в своем подлинном, а в деформированном виде. Не случайно она оркестрована медью вместо струнных — возможно потому, что увертюра к «Теллю» была частой в репертуаре садовых духовых оркестров. Таким образом, «снижая» духовный уровень цитаты, Шостакович противопоставляет ее лирической теме Судьбы. Две эти темы фиксируют крайние точки концепции замысла, обозначают его границы. А между этими полюсами действует главный «тематический персонаж» симфонии — основная тема первой части и всего цикла в целом.

Ее семантика достаточно сложна, но главное в ней — интонация городского быта (использование Шостаковичем «низких» городских жанров, как правило, несет на себе печать отрицания, обличения), с другой стороны, ритмическая формула темы вообще характерна для стиля композитора, и, наконец, структура темы характеризует ее как кадансовую формулу. Как и тема судьбы, она относится к числу скрытых символов, ее развитие и расшифровка происходит в процессе развития формы благодаря другим темам.

Т. Левая высказывает интересную мысль о том, что «эксцентричность, лицедейство, стремительные образные превращения — все это стало чертой его (Шостаковича — Л. С.) инструментального стиля, подчас определяя и самый характер музыкальных концепций. О том, насколько верен оставался Шостакович этой своей черте, говорит хотя бы 1-я часть Пятнадцатой симфонии. Как бы ни определять эту музыку — калейдоскоп масок или «игрушечный магазин» — перед нами чисто карнавальный прием травестирования, к которому композитор прибегал неоднократно... Этот прием служит иносказательному воплощению драмы жизни, вплоть до неизбежно являющегося в хороводе образов лика смерти» [2, с. 205–206]. Далее музыковед отмечает, что речь идет не просто о стилизации карнавальной культуры, а о «немыслимом карнавале советского бытия, который завертелся с середины 30-х годов и вылился в бешенную вакханалию массовых репрессий» [2, с. 206].

Любопытную точку зрения высказывает Эдвард Мёрфи. Он не склонен видеть в Пятнадцатой симфонии столь сложный подтекст. В своих «Заметках о Пятнадцатой» он представляет гипотезу о том, что содержанием программы симфонии возможно считать дискуссию о четырех музыкальных стилях: «Цитаты из Россини представляют простую диатоническую тональную музыку в «беседе»

и споре с тональным стилем самого Шостаковича (лейттема первой части — его портрет!), двенадцатитоновой музыкой и, наконец, искусственным (не относится ни к одной составляющей) музыкальным языком» [3, с. 196].

Подобное толкование симфонии представляется нам несколько формальным и малоубедительным. Оно не может отразить сложнейшую палитру эмоциональных состояний, ассоциаций и идей, находящихся в толще звукового пространства Пятнадцатой симфонии.

По словам самого Шостаковича, он хотел написать «веселенькую симфонию», но не получилось. «Он представлял ее рассказом — конспектом всей человеческой жизни. Не горячей драмой борьбы и конфликтов, а рассказом старого человека сложной судьбы. Первая часть — детство... Следующие части симфонии — это жизнь, ее бури и радости, страдания и находки. Жизнь, прожитая от начала и до конца» [4, с. 530–531].

Для Кшиштофа Мейера, более позднего исследователя творчества Шостаковича, ключевым словом в отношении Пятнадцатой симфонии стало определение «загадочная», с чем трудно не согласиться. Он отмечает, что «Пятнадцатую симфонию отличает исключительная экономия средств, порой граничащая со столь необычайным упрощением языка, что это уже становится загадочным» [5, с. 430]. И далее: «Впрочем, таких загадочных черт в произведении немало. Прежде всего, это общая формально-стилистическая (вспомним Э. Мёрфи! — Л. С.) концепция... Загадочны в этой музыке и цитаты, ведь прием коллажа прежде не применялся Шостаковичем... Еще более таинственна в симфонии разнородность звукового материала. Двенадцатитоновые темы соседствуют с чистой тональностью; рафинированная колористика и полиритмия первой части соединяются с причудливой карикатурой на банальную атмосферу Двенадцатой симфонии; тональный хорал во второй части вообще лишен индивидуальных черт, в то время, как например, многие фрагменты финала являются как бы квинтэссенцией шостаковического стиля» [5, с. 430–431].

Действительно, Пятнадцатая симфония скорее задает вопросы, нежели дает ответы на них. Обратимся к мнению практика-исполнителя. Дирижер Кирилл Кондрашин в своей книге «Мир дирижера» так говорит о своем опыте общения с этим произведением: первая часть «жизнерадостна и моторна, мелодика короткого строения, и поэтому доходчива. Но все далеко не так просто... Когда флейта играет свою тему, гармонии в пиццикато очень сложны. Да и сама тема, начинающаяся на полтона ниже основной тональности. И, тем не менее, музыка воспринимается как доходчивая. В этом и есть великое новаторство: сложное кажется простым — «Ересь неслыханной простоты», по выражению Бориса Пастернака» [6, с. 161].

Интересно говорит Кондрашин о технике коллажей Шостаковича, сравнивая ее с другими композиторами: «...Тема из Россини не носит характера обычного коллажа. Вот, например, у Бориса Чайковского во Второй симфонии внесены темы классиков, совершенно оторванные от контекста всей симфонии. А у Щедрина в “Анне Карениной” совершенно по другому принципу разработаны коллажные темы, то есть тема П. И. Чайковского так разработана Щедриным, как Чайковский сам не мог бы разработать (и мелодически, и гармонически). У Шостаковича же

наоборот: он *подготовил* (курсив мой — Л. С.) rossiniievскую тему лейтритмом, и ее появление психологически ничего не меняет» [6, с.149–150].

Нетрудно догадаться, что значение Пятнадцатой симфонии, исходя из вышесказанного, для различных исследователей представляется различным. К. Мейер считает ее не самой удачной у Шостаковича и объясняет ее меньшую, нежели Первой, Пятой, Восьмой, Девятой и Десятой симфоний популярность у исполнителей и слушателей нагромождением загадочных черт. В то же время, он с удивлением отмечает просто «магическую силу» воздействия Пятнадцатой симфонии.

К. Кондрашин же, напротив, утверждает, что это великое произведение, одна из вершин в творчестве Шостаковича. Дирижер уверен, что так же, как и Концерт для оркестра Б. Бартока и «Симфонические танцы» С. Рахманинова, она, в определенной степени, подводит итог прожитому и тоже автобиографична. «Это мудрый, немного усталый взгляд человека, который прошел долгий жизненный путь, многое испытал, утвердился в своей позиции как художник и спокойно смотрит в будущее» [6, с.147].

Нельзя не вспомнить высказывание самого композитора, сделанного в 1972 г. после написания своей последней симфонии: «О музыке трудно говорить, слова бедны и бедны по сравнению с нею. Мы живем в сложном, бурном, стремительно меняющемся мире. Этот мир сотрясают социальные катаклизмы... <...> Говоря о задачах нашего искусства, позволю себе высказать одно частное соображение. Современная медицина ныне часто оперирует термином “положительные эмоции”. Я не хочу прямых аналогий, но все же спросим себя: нет ли в нашем искусстве некоего “перекоса” по части отрицательных эмоций, преобладающих над положительными? Пожалуй, есть такой грех. И от него стоит избавляться. Нам очень нужна в искусстве радость, нужен свет, солнечность!». [7, с. 336–337]

Заметим, что эти слова принадлежат художнику, которого называли «самым трагическим» поэтом XX в. (И. Соллертинский), в произведениях которого частой «гостьей» являлась смерть, в которой он, в отличие многих русских и западноевропейских классиков, не видел ничего «успокоительного и утешительного». Об этом Шостакович говорит в своем вступительном слове перед генеральной репетицией своей Четырнадцатой симфонии. «Он сказал, в частности, что его новая симфония представляет собой полемику с другими композиторами, которые тоже изображали смерть в своей музыке. Вспомнил о «Борисе Годунове» Мусоргского, об «Отелло» и «Аиде» Верди, о «Смерти и просветлении» Рихарда Штрауса — произведениях, в которых после смерти наступает успокоение, утешение, новая жизнь. Для него же смерть — это конец всего, после нее уже ничего нет» [5, с. 423].

Тут естественно возникает вопрос: что это — слова человека, лояльного к власти и желающий угодить советской культурной доктрине или слова мудрого художника, имеющего богатый и трудный жизненный опыт? Думается, у Шостаковича была огромная внутренняя потребность в солнечности, в позитивных эмоциях. Это, во-первых, связано с его смертельной болезнью, а во-вторых, в его жизни было достаточно поводов для пессимизма. А сейчас, в конце пути, осталась усталость и время, все ускоряющее свой бег и приближающее час ухода.

В то же время можно утверждать, что в поздних опусах происходит изменение трагического мироощущения композитора, и последняя его симфония является образцом его иного, чем в более ранних произведениях, отношения к смерти. Вспомним, как многолика и страшна она в предшествующих симфониях — Пятой, Седьмой, Восьмой, Десятой, Тринадцатой. Всевластна и конкретна она и в предпоследней — Четырнадцатой. «Самая загадочная» симфония непосредственно корреспондируется, на наш взгляд, с другими последними сочинениями Шостаковича — Пятнадцатым квартетом, Альтовой сонатой, вокальной «Сюитой на стихи Микеланджело Буонаротти» — эстетическим *credo* композитора «периода прощания», по определению Т. Левого. В них тоже ставится проблема жизни и смерти, но решается она совсем по другому, чем ранее. Здесь авторское отношение к смерти как будто меняется, возможно потому, что появилась альтернатива в лице микеланджеловского «Бессмертия» — бессмертия гениев, создавших свои «обреченные на вечность» полотна:

«Я словно б мёртв, но миру в утешенье
Я тысячами душ живу в сердцах всех любящих,
И значит я не прах, и смертное меня не тронет тленье».

Шостакович не религиозен, он боится смерти, но в «прощальных» произведениях у него появляется «философски мудрое отношение к смерти как к неизбежности, близкое пониманию героев рассказов Л. Толстого — простых русских мужиков» [8, с.127].

Язык музыки последней симфонии Шостаковича стал для него универсальным средством самовыражения. Для такого языка не существует границ эпох, стилей, авторства. Мы же можем воспринять его как непонятный, загадочный, а можем, прислушиваясь к своему жизненному и музыкальному опыту, попытаться проникнуть в потаенные глубины творческого духа великого художника и прикоснуться к тайным и явным истинам, сокрытых в его сочинениях, таких, как Пятнадцатая симфония.

ЛИТЕРАТУРА

1. Б. а. Сумбур вместо музыки // Правда. № 27 (6633). 28 янв. 1936. С. 3.
2. Левая Т. Шостакович: поэтика иносказаний // Искусство XX века: уходящая эпоха? / Ред. В. Валькова, В. Гецелев. Т. 1. Ниж. Новгород: Изд.НГК, 1997. С. 200–212.
3. Мёрфи Э. Диспут о четырех стилях музыки (заметки о Пятнадцатой) // Музыкальная академия. 1997. № 4. С. 195–202.
4. Хентова С. Шостакович. Жизнь и творчество. Т. 2. М.: Композитор, 1996. 535 с.
5. Мейер К. Шостакович. Жизнь, творчество, время. СПб.: DSCN и Композитор, 1998. 551с.
6. Кондрашин К. Шостакович. Пятнадцатая симфония // Кондрашин К. Мир дирижера. Л.: Музыка, 1976. С.147–164.
7. Шостакович Д. О времени и о себе. М.: Советский композитор, 1980. 375 с.
8. Скафтымова Л. Период «прощания» Шостаковича: эволюция трагического // Музыка изменяющейся России / гл. ред. М. Космовская. Курск: КГУ, 2007. С.122–127