



MUSICUS

ВЕСТНИК
САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОЙ
ГОСУДАРСТВЕННОЙ КОНСЕРВАТОРИИ
ИМЕНИ Н.А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

Подписной индекс в каталоге Почты России П6982

№ 1 (69) • январь • февраль • март • 2022

Учредитель и издатель:

Санкт-Петербургская
государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова

Журнал зарегистрирован
в Федеральной службе по надзору
в сфере массовых коммуникаций, связи
и охраны культурного наследия
Свидетельство о регистрации средства
массовой информации ПИ № ФС77-30963

Главный редактор

Марина Владимировна МИХЕЕВА

Редакционный совет

Наталья Александровна БРАГИНСКАЯ
Андрей Владимирович ДЕНИСОВ
Ирина Степановна ПОПОВА

Отдел распространения, разработка логотипа, редактор

Л. П. МАХОВА

Дизайн и верстка

Ю. Л. НОГАРЕВА

Фотограф

В. Ю. КОНОВАЛОВ

Адрес редакции

190068, Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2, литер А.
Тел.: +7 (812) 644-99-88
E-mail: edition@conservatory.ru
<http://www.conservatory.ru>

Подписано в печать 30.03.2022 г.
Формат 60 × 84 1/8. Бумага кн.-журн. Печать
офсетная. Зак. № 79

Оригинал-макет, электронная верстка выполнены
в Санкт-Петербургской государственной
консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова.

Отпечатано в ИП Копыльцов П. И. 394052,
Воронежская область, город Воронеж, улица
Маршала Неделина, д. 27, кв. 56. Тираж 120 экз.

Статьи, поступающие в редакцию, рецензируются.
Мнение редакции не всегда совпадает
с мнением авторов материалов. За публикацию
предоставленных в редакцию материалов го-
норары не выплачиваются.

Материалы, опубликованные в настоящем жур-
нале, не могут быть полностью или частично
воспроизведены, тиражированы и распростра-
нены без письменного разрешения редакции.

Содержание

Alma mater

А. Р у б е ц. Воспоминания о первых годах Петербургской консерватории.
Подготовили А. Б. Павлов-Арбенин, М. В. Рудко 3

Studia

И. Р а й с к и н. Шостакович: текст, подтекст, сверхтекст 11

Научные конференции

М. С е р е б р е н н и к о в. «Нельзя не любить сольфеджио...» 17

Теория и практика

П. Л а у л. Некоторые проблемы исполнения Концерта для фортепиано
с оркестром А. Н. Скрябина 30

Фестивали, концерты

А. Б о л д ы р е в. 150 лет со Скрябиным. *Беседовала М. Михеева* 38
Е. П е т р о в. «Монастыри Русского Севера» — древность
в современности. *Беседовала А. Кириллова* 40

In memoriam

Г. К и с е л ь е в а, М. Л ю д ь к о. «Золотой голос России» 45
М. М и х е е в а. Памяти Бориса Ильича Васильева 50

Наши авторы 52



MUSICUS

QUARTERLY
OF THE SAINT PETERSBURG
RIMSKY-KORSAKOV
STATE CONSERVATORY

Subscription index in the *Russian Post's* catalog: П6982

№ 1 (69) • January • February • March • 2022

Founder/publisher:

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov
State Conservatory

The magazine is registered by the Federal Service
on Supervision in the Sphere of Mass Media,
Communication and Cultural Heritage Protection.
Registration certifiat of mass information
medium ПИ № ФС77-30963

Editor-in-Chief

Marina MIKHEEVA

Editorial Council

Natalia BRAGINSKAYA
Andrey DENISOV
Irina POPOVA

Distribution Department, development Logo, editor

L. MAKHOVA

Design and imposition

Y. NOGAREVA

Photographer

V. KONOVALOV

Editorial Board address:

2 liter A Glinki St., St. Petersburg 190068, Russia
Tel.: +7 (812) 644-99-88
E-mail: edition@conservatory.ru
<http://www.conservatory.ru>

Signed to print 30.03.2022

Size (format): 60×84 1/8. Book/magazine paper.
Offset print.

Print model and electronic imposition
accomplished at the Saint Petersburg
Rimsky-Korsakov State Conservatory.

Printed in the Freelance Park LLC, 5th V. O. line,
house 70, letter A, room 52N, St. Petersburg,
199178, Russia.

Circulation: 120 copies.

*Articles submitted to the magazine undergo peer
reviewing. The Editorial Board's opinion may not
coincide with the author's. No royalties are paid
for publication of the materials.*

*Materials published in this magazine may not be
reproduced, circulated or distributed, completely or
partially, without Editorial Board's permission given
in written form.*

Contents

Alma mater

- A. R u b e t s. Memories of the first years of the St. Petersburg Conservatory.
Prepared by A. Pavlov-Arbenin and M. Rudko 3

Studia

- I. R a i s k i n. Shostakovich: text, implication, supertext 11

Research conferences

- M. S e r e b r e n n i k o v. "One can's but love solfège..." 17

Theory and Practice

- P. L a u l. Alexander Scriabin. Concerto for piano and orchestra.
Some performance's problems 30

Festivals, concerts

- A. B o l d y r e v. 150 years with Scriabin. *An interview by M. Mikheeva* 38
E. P e t r o v. "Monasteries of the Russian North" — antiquity in modernity.
An interview by A. Kirillova 40

In memoriam

- G. K i s e l e v a, M. L y u d k o. "Golden voice of Russia" 45
M. M i k h e e v a. In memory of Boris Il'ich Vasilyev 50

- Our authors 52

Iosif RAISKIN Shostakovich: text, implication, supertext

The article is devoted to the problem of understanding of music by Shostakovich as a pure („absolute“) music on the one hand, and as a form of art comprising historic realities on the other hand, emphasizing the role of the listener in perceiving and interpreting the music text. Along with such generally accepted terms as text and implication, the author introduces the concept of supertext implying interpretation of an artefact „cleansed“ by Time from the specific signs (circumstances) of the era that generated it.

Keywords: text, implication, supertext, Music and Time, Shostakovich's music antinomy.

Иосиф РАЙСКИН Шостакович: текст, подтекст, свертхтекст

Статья посвящена проблеме рецепции музыки Шостаковича, с одной стороны, как чистой («абсолютной») музыки, а с другой стороны, как ангажированного искусства, нагруженного историческими реалиями. Подчеркивается решающая роль слушательского восприятия-интерпретации музыкального текста. Наряду с общепринятыми терминами: *текст* и *подтекст*, вводится понятие *свертхтекста* как интерпретации артефакта, «очищенной» Временем от конкретных примет (обстоятельств) эпохи, его породившей.

Ключевые слова: текст, подтекст, свертхтекст, Музыка и Время, антиномичность творчества Шостаковича.

*«Попробуйте меня от века оторвать —
Ручаюсь вам, себе свернете шею».*

Осип Мандельштам

Меня всегда занимало и волновало отношение к музыке Шостаковича: с одной стороны, как к чистой музыке, а с другой — как к политически ангажированному искусству, нагруженному историческими реалиями, то есть, громко говоря, как к летописи XX века. Имеет ли каждая из этих точек зрения право на существование отдельно, в чистом виде? Можно ли примирить эти весьма противоречивые, да просто — противоположные взгляды? А сам Шостакович разве не ярко выраженная антиномия? Я бы даже сказал — человек-соната! Иногда ведь даже страшно делается, если заглянуть

поглубже в его оперных персонажей, если вспомнить «темы-оборотни» из симфоний! Именно о таком художнике, о себе сказал Ф. М. Достоевский: «добро и зло борются не на мировой арене, а в сердце человеческом!» Сказал, словно знал, что будут за ним Чайковский, Малер, Шостакович, чье мирочувствование, чье даже жизнеповедение (термин Ю. Лотмана) можно будет описать в сонатной форме.

Автор «Феноменологии творчества Шостаковича» (2-е издание «Феномен Дмитрия Шостаковича»)¹ Левон Акопян — сторонник чисто музыкальной рецепции творчества композитора. Его блистательные книги привлекают убедительной и яркой профессиональной аргументацией. Отваживаюсь выйти за границы феноменологического подхода к музыке любимого композитора,

¹ Упоминаются издания: Акопян Л. О. Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества / Рос. акад. наук, Гос. ин-т искусствознания. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. 578 с.; Акопян Л. О. Феномен Дмитрия Шостаковича. СПб.: Изд-во Русской христианской гуманитарной академии, 2018. 754 с. (Прим. ред.)

несмотря на все разумные предостережения автора монографии. Отваживаюсь, несмотря на то, что чрезмерно и бездумно политизированные интерпретации Шостаковича — спор о том был ли Шостакович диссидентом или сикофантом (сиречь, прислужником режима) — выглядят примитивно и ущербно. Это совершенно бесплодный спор, когда он удален от музыки, когда обсуждаются не музыка, не музыкальные произведения, а слова о музыке (кем бы они ни были сказаны, хотя бы и самим автором). Будем же говорить о музыке, только о ней. Слово Шостаковича — это его музыка, а не интервью или апокрифические мемуары.

Условимся для начала о терминах:

- *текст* создает автор. Разумеется, воспринимающий субъект — читатель, зритель, слушатель — всегда соавтор творца.
- *подтекст* — в известном смысле часть текста, поскольку имплицитно может содержаться в авторском тексте, а может привноситься извне реципиентом (воспринимающим субъектом-соавтором) при чтении, слушании; при несомненной общности читательских, слушательских интерпретаций у каждого воспринимающего свой подтекст.
- *сверхтекст* (предлагаю именно такой термин). Не *гипер*, *мега*-текст — нет, именно *сверхтекст*, как в известном тезисе Станиславского о сверхзадаче актера. Сверхтекст создает время и только время, это то, что доходит до нас из глубин времен в максимально «отжатом» виде («сухой остаток» как модно нынче говорить).

Яркие примеры сверхтекста — Библия, Четвероевангелие... И вот тут (обращаю внимание сторонников чисто музыкальной рецепции!) время оказалось дальновиднее рафинированных критиков, время сохранило не только Декалог (десять заповедей Моисея), не только Псалмы Давида, но и историю (пусть и вперемешку с мифами; а что, в нашей современной истории, той же советской, не было, не осталось мифов?!) библейских персонажей, правителей древней Иудеи, Израильского царства... Время сохранило не одну Нагорную проповедь, но и Понтия Пилата, и первосвященника Каифу, захватив вместе с моральными проповедями в вечность заодно и исторических персонажей, историческую эпоху. «Героическая» симфония Бетховена тоже сверхтекст: даже если не знать о посвящении Наполеону, разорванном Бетховеном. Мы слышим ауру Великой Французской революции в музыке (ее позже услышат в финале Пятой симфонии французские гвардейцы, отсалютовавшие саблями при звуках финала). Наполеон (скажу ересь) тоже сверхтекст: битва при Арколе, египетская экспедиция (Шамполион, разгадавший иероглифы), разрушитель феодальной Европы, автор Гражданского кодекса, неудачник бежавший из Кремля, триумфатор Ста дней, узник Святой Елены, автор

мемуаров и афоризмов, герой, покоящийся в Париже во Дворце Инвалидов... Кто он, Наполеон? — сверхтекст, включающий вместе с известной исторической правдой и отполированный временем миф. Китайцы и монголы, кажде на свой лад, создают сверхтекст из фигуры Чингиз-хана. Мы, с меньшим основанием, из Ивана Грозного и Сталина. Не надо только на них молиться, Богородица не велит!

Забегая вперед скажем: время делает (впрочем, кому-то кажется, что уже сделало!) сверхтекст из музыки Шостаковича, как из «Эроики» Бетховена. Те, кто хотят «очистить» Шостаковича от музыки, будто бы «обслуживавшей» режим, от музыки к «Падению Берлина», от оратории «Песнь о лесах» или кантаты «Над Родиной нашей солнце сияет», от Одиннадцатой и Двенадцатой симфоний, не понимают, насколько неотделим композитор и его музыка от века их породившего. Кантатно-ораториальные опусы, не случайно были любимы в советское время — это по природе своей одический, славильный, заказной жанр и Шостакович просто следовал его законам. В симфонии же, в исповедальном жанре, композитор не славословил власть никогда!

Когда требуют отделить музыку Шостаковича от действительно не лучшего времени, от страшного века, от нечеловеческих обстоятельств, наконец, даже от самого Шостаковича, не всегда поступавшего, как им кажется, наилучшим образом, забывают, что эта музыка и есть *Время* — запечатленная на века эпоха. Кстати, неужели адепты *чистой* музыки, среди которых немало любителей *Early music* и, следовательно, аутентизма, забывают, что аутентизм историчен? Насквозь историчен, в противовес романтической интерпретации старинной музыки, которой рьяно придерживался XIX век. То есть музыка, оторванная от контекста эпохи, теряет многое, утрачивает аромат времени, едва ли не мертвеет. Посмотрите, как ожила эта музыка сегодня, шагнув со страниц хрестоматий и учебников, с библиотечных полок в концертный зал! Не доказывает ли это, что нельзя отрывать музыку от эпохи ее создания под весьма благовидным предлогом смотреть на нее, слушать ее, как говорили древние, *sub specie aeterni* (с точки зрения вечности). *Время* оттачивает, шлифует, гранит, наконец, просто выдерживает в своих подвалах искусство («...моим стихам, как драгоценным винам, придет черед!» — пророчила Марина Цветаева) не в отрыве от того *конкретного времени*, когда это искусство родилось.

Теперь для того, чтобы кому-то не показалось, что во мне говорит то самое чрезмерно политизированное восприятие музыки, против которого я же и выступаю, обратимся к научной терминологии, она, оказывается, не противоречит здравому смыслу.

Текст — связанная и полная последовательность знаков, один из центральных философских концептов в современном структуралистском анализе. Распространены две основных его трактовки: 1) широкая, философски

нагруженная и 2) частная, феноменологическая (музыка как таковая, только музыка). Существуют соответственно два типа интерпретации²:

- интерпретация, направленная вглубь смысла, то есть с привлечением контекста (эпохи): чтение-вчитывание, слушание-вслушивание;
- текстовое чтение или слушание по цепочке последовательных знаков: такая интерпретация ближе к трактовке собственно музыки без привлечения истории и философии.

Все это касается не только текстов вербальных или музыкальных, но и живописи, кино, театра. Основа понимания текста — актуализация различных моделей (т. е. прежде слышанной музыки) и сравнение с ними. Иными словами в основе слушательской интерпретации лежит личный опыт каждого реципиента (*воспринимающего*).

Нельзя не сказать о весьма актуальной сегодня *дихотомии*³ музыкального искусства. В постмодернистской текстологии (Ролан Барт, Жак Деррида) различают *текст-удовольствие* и *текст-наслаждение*. Применительно к музыке текст-удовольствие чаще всего рассчитан на однозначное толкование даже большой аудиторией. И это не обязательно популярная эстрада, шлягерами могут быть и «Времена года» Вивальди, и фрагменты «Лебединого озера». Восприятие музыки толпой, «стадионной» публикой не дает пищи для сильных эмоций или размышлений. Текст-удовольствие — это текст, приносящий удовлетворение, вызывающий эйфорию, он идет от культуры, не порывает с ней и связан с практикой «комфортабельного чтения» [3, с. 471]. А это для большинства публики попросту классические тексты, классическая музыка. Текст-наслаждение, напротив, по сути принципиально амбивалентен, предполагает множественность толкований и различных интерпретаций. Удовольствие — понятие чисто гедонистическое. Наслаждение, в терминологии Р. Барта, прежде всего эстетическое, духовное переживание, получаемое при активном слушательском *сотворчестве*. Текст-наслаждение может приносить боль, страдание, чувства потрясения и даже ужаса, испытываемые зрителями трагедий Софокла или Шекспира, (добавлю, слушателями симфоний Шостаковича — *И. Р.*). И даже дискомфорт при первом слушании «непонятной» авангардной музыки способен стимулировать высокое эстетическое переживание. Альбер Камю называл это «ожогом нестерпимого наслаждения» [4, с. 123]. Впрочем, как диффузна и размыта граница между «высокими» и «низкими» жанрами, так порою условна грань между наслаждением и удовольствием. Музыка может развлекать и одновременно отвечать высоким эстетическим критериям, подчас в одном и том же произведении. И это не пустое отвлеченное теоретизирование.

Уже с XIX века, по словам Теодора Адорно, индустрия культуры коммерциализирует все виды музыки: от народной песни и академической классики до современного авангарда. Он же печально констатировал, что в XX веке любое культурное явление (пусть в разной степени) обречено быть *потребительским продуктом*. Интересно, что бы он сказал о веке XXI, о сегодняшнем филармоническом менеджменте, следующем законам шоу-бизнеса? О превращении, выражаясь *высоким стилем*, Храма музыки в прокатную концертную площадку — если бы от Баха до Оффенбаха, а то ведь от Баха до плохо замаскированной «попсы»⁴. Хуже всего то, что взят курс на откровенное (и примитивное!) превращение текста-наслаждения в текст-удовольствие. Это вам не *tafel musik* Телемана, не серенады Гайдна или Моцарта, сопровождавшие обеды или свадьбы. Отсюда же все так называемые ремейки и ремиксы: высокое наслаждение низводится до бездумного потребительства. Какой уж там сверхтекст! Такой препарированный Бах или Шостакович — это скорее *субтекст*, элемент субкультуры, причем не народной и даже не части народа, это попросту *стадикультура* (еще один предлагаемый мною термин — *стадионная культура*, но не от греческого *стадия*, а от русского *стадо*). Еще раз повторю: эстетическое наслаждение процессуально (не худо бы вспомнить асафьевское: «музыкальная форма как процесс») и, главное, *индивидуально*. Каждый слушатель — соавтор! А толпа получает удовольствие от тиражированной банальности, одной на всех! И вот уже на филармоническую эстраду все чаще выходят музыканты, угождающие вкусам новой аудитории, вкусам еще только формирующимся. Сколь же велика должна быть ответственность тех, кто их воспитывает! А на поверку выходит легче привлечь внимание неискушенной публики эффектными «интерпретациями», обязательно несхожими с общеизвестными прочтениями классики, проще завоевать зал визуальными эскападами, нежели продуманной концепцией исполняемого произведения.

Мы живем в эпоху больших скоростей, клиповое сознание молодой аудитории (да уже, пожалуй, не только молодой) не выдерживает длинных и тем более статичных планов в кино. Читатель романов, торопясь за фабулой, склонен пролистнуть описания природы, подробные психологические портреты, глубокомысленные философские отступления; зритель перед экраном домашнего видео щелкает пультом управления, выбирая ключевые кадры и пропуская нудную, как ему кажется, «мутотень»... Пора открывать школы *медленного чтения*, хотя бы в гуманитарных гимназиях. Дирижеры, убыстряющие темпы, потакают вкусам новой торопящейся, нетерпеливой публики. Напомню фразу Наташа Перельмана о том, что «фуга Баха может выдержать

² Рассматривать художественный текст вне интерпретации бессмысленно — это не математическая формула, не теорема, не силлогизм.

³ От греческого *διχότης* — раздвоенность функций любого из искусств и вместе с тем их внутренняя неразделимость.

⁴ В музыкальный рацион молодежи И. С. Бах чаще входит не в подлинном виде, а во всевозможных обработках наподобие «Bach the best».

десятибальную интерпретацию», напротив, Стравинский считал, что ничто не может так сильно повредить его музыке как неверный темп. Свою лепту вносят и критики: раньше говорили о «божественных длиннотах» Шуберта и Брукнера, а теперь читаем в рецензиях о «скучных» адажио.

Кстати, о критиках, которые руководят чтением-слушанием, критиках, объясняющих текст. Ролан Барт остроумно замечает: «В наши дни произведение исполняет один лишь критик — как палач исполняет приговор» [3, с. 422]. Действительно, критика перестала учить пониманию, она навязывает свои «объяснения». Где тот ее внимательный к читателю, слушателю добрый «учительный» тон? Это не значит, что я против «партийной» (не в советском смысле этого слова!) критики Стасова или Серова, Лароша или Кюи. Я даже не против снобистской критики Сабанеева или Вольфинга, но согласитесь, всякий критик должен хорошо представлять себе адресата — сообщество коллег-профессионалов или широкую публику. Особое, конечно, мастерство быть «равно докладным» и тем, и другим доступно немногим. А читатель (слушатель) текстов всегда предпочитал комфортабельное чтение-понимание. Если ему что-либо непонятно, не напоминает прежде виденное, слышанное, он испытывает дискомфорт. Об этих слушательских ожиданиях (сбывающихся или несбывающихся) много сказано и написано, в частности, П. Хиндемитом, И. Стравинским, Г. Абендротом. Прежде, читая рецензии, музыкальные обозрения, журнальные эссе, вы могли вполне доверять аттестациям критиков (или спорить с ними, если ваши вкусы не сходились). Репутации выдающихся (великих) музыкантов, сложившиеся в былые годы, и сегодня неколебимы. Нынче же пагубная инфляция критериев музыкальной критики (скорее уж журналистики!) ведет к *двомирию*. К *двомирию* реальных художественных ценностей и навязанных ангажированными (приглашенными) журналистами «звездных» рейтингов. Рейтингов композиторов и дирижеров, режиссеров и оперных «див» (вот еще словечко, бессмысленно употребляемое направо и налево пишущей братией!). Неслышанный прежде культурный слом многократно усилен нынешними глобальными средствами информации и коммуникации.

Еще о критике: Ролан Барт, глава элитарной университетской школы структуралистики, считает серьезнейшей ошибкой «профессорской» критики ее чисто инструментальный характер, потому что при этом упускается такой важнейший момент творчества как его исторический фон. Тем, кому хочется рассматривать «музыку как таковую» вне политики и прочих «посторонних» немзыкальных примет эпохи, Барт задает убийственный вопрос: «Разве Расин писал из тех же побуждений, что и Пруст?» [3, с. 263–264]. Спрошу и я: «Разве Шостакович писал из тех же побуждений, что и Шуберт, Брамс?» Разумеется, я говорю не о чисто му-

зыкантических импульсах к творчеству. Назовите вместо Шуберта с Брамсом, к примеру, Бетховена или Берлиоза, Малера или Чайковского — упомянутая разность побуждений все равно останется. Романтические герои гибнут в битве или на эшафоте, в борьбе с косной филистерской средой или на баррикадах, в мучительных поединках Добра и Зла в собственном сердце...

Герои симфоний Шостаковича — жертвы апокалипсиса XX века, жертвы механизированного уничтожения человека, человечности (вспомните хотя бы дьявольскую токкату из Восьмой симфонии). Забыты ритуалы публичного «приведения приговора в исполнение»: герой получает 9 граммов в затылок на краю им же вырытой могилы. Недаром же Теодор Адорно сказал, что после Освенцима (добавлю, после ГУЛАГа: Магдана, Беломорканала...) нельзя писать стихи (музыку)! Вот и попробуйте теперь воспринимать музыку Шостаковича в отрыве от этих жестоких реалий! Говорить о Добре и Зле, о Роке и Небе, как в симфониях Чайковского; рассуждать о тени Люциферова крыла, о Боге и ангелах, о Сатане...? У Шостаковича зло имеет точный адрес, точные имена — фашизм, вожди, фюреры, Дахау, Бухенвальд, Катюнь... Когда звучит стальной марш в кульминации разработки Пятой симфонии, буквально вдавливающий вас в кресло⁵, когда вы слышите токкату из Восьмой или финал Трио памяти Соллертинского, разве не чувствуете, что это про нас, про наш век? Когда вы видите этот чудовищный оскал лица только что притворившегося будто бы человеческим (снова о темах-оборотнях у Шостаковича), разве не ощущаете, что это о нас, о нашей общей судьбе? Сколько еще должно пройти лет, чтобы на смену нынешним реалиям пришли образы обобщенные, вневременные? Для того чтобы так понимать музыку Шостаковича, надо было жить рядом с ним, в одно время с ним, а сегодняшним молодым людям чутко прислушаться к нам, помнящим то время.

На более благополучном Западе не всегда адекватно оценивали музыку Шостаковича и слишком много уделяли внимания словам о музыке, будто сказанным композитором в официальной советской прессе. Английский музыкальный критик Мартин Купер назвал подобные заявления Шостаковича «пенной на губах человека, которого заставили есть мыло» [5, с. 374]. Обратимся же к симфониям композитора, к их тексту и подтексту, к *музыке*, единственно верному *слову Шостаковича*.

Траурный марш памяти жертв Революции 12-летний Шостакович посвятил не памяти похороненных на Марсовом поле, а памяти депутатов Шингарева и Кокошкина, убитых в больнице революционными матросами (как и Мясковский свою Шестую симфонию — памяти отца, инженер-генерала, растерзанного подстрекательской агитаторами крестьянской толпой). Казалось бы, какая разница для музыки-то? Но давайте вспомним

⁵ Однажды я был свидетелем, как впечатлительная девушка забила в истерике при этих звуках.

финал Шестой Мясковского: звучат песни-знаки Французской революции «Карманьола» и «Ça ira», и вдруг на обрыве, на обвале карнавального торжества возникают рыдающие интонации оркестра, хор запекает русский духовный стих «О расставании души с телом»... Разве смысл музыки, слитой, сопряженной *со временем* не делается иным, не становится яснее. Разве, опасаясь этого неугодного для советской власти смысла, не играли Шестую Мясковского без хора? (Хотя такая возможность предусмотрена в партитуре самим автором, не верится, что сделано это не под давлением *внемузыкальных* обстоятельств.)

Первая симфония Шостаковича прежде казалась в ряду других симфоний едва ли не единственным исключением — музыкой, не вызывающей прямых аллюзий. Это пролог к еще только маячившей впереди симфонической летописи века. Одна, наверное, самая важная деталь предвещала скорое явление великого симфониста: умение так развивать и до неузнаваемости преобразовать музыкальные образы, что «темы-оборотни» лучше любых слов свидетельствовали о несовершенстве мира, об извечной антиномии Добра и Зла. Но вот наблюдение современника: «Мы бы назвали тему из Первой симфонии, звучащую у литавр, темой „эшафота“. После эпизода „Казнь героя“ в оркестре разливается сияние, символизирующее бессмертие» [5, с. 370]. Удивительным образом Шостакович напрогнозировал свою судьбу летописца, словно наперед знал, что случится с его московским другом, композитором Михаилом Квадри, которому посвятил Первую симфонию. Через три года после премьеры симфонии, 12 июля 1929 года его расстреляют только потому, что он жил в одной квартире с братом террориста, убившего видного командира Красной армии, члена Реввоенсовета Р. А. Шапошникова. После расстрела Михаила Квадри был издан приказ об уничтожении любых упоминаний имени «врага народа»; вычеркнуто и посвящение на партитуре Первой симфонии Шостаковича [8].

Вторая и Третья — симфонии-плакаты. Это не приговор, роняющий их музыкальное достоинство, а всего лишь обозначение жанра, знак «попутничества» юного Шостаковича. Во Второй симфонии Пролеткульт («пролетарская культура»), противостоящий «загнивающей», по мнению партийных идеологов, буржуазной культуре, неожиданно смыкался с авангардными поисками выразительных средств, с урбанистическими тенденциями в современной музыке. В этом смысле симфония Шостаковича становится в один ряд с такими хрестоматийными опусами, как «Завод» Александра Мосолова, «Пасифик-231» Артюра Онеггера, балет Сергея Прокофьева «Стальной скок» и «Симфония гудков» Арсения Аврамова. В первое послереволюционное десятилетие коммунистическая власть заигрывала с русским художественным авангардом, явно надеялась привлечь

его на свою сторону. Авангард, в свою очередь, брал на вооружение левую и даже левацкую фразу, видел в режиме союзника: большевики, как и русские футуристы, «сбрасывали с парохода современности» старую Россию с ее великой многовековой культурой. Это было, по словам Константина Паустовского, «время больших ожиданий». Но вскоре оказалось, что коммунистической России с авангардом не по пути. Вторая («Посвящение Октябрю») и последовавшая за ней Третья («Первомайская») симфонии воплотили те, вполне искренние ожидания Шостаковича, которые власть обманула. Вторая симфония, удостоенная премии на юбилейном конкурсе, после статьи «Сумбур вместо музыки» об опере «Леди Макбет Мценского уезда» надолго попала в список «формалистических» произведений и всячески критиковалась за усложненность музыкального языка.

Третья симфония, если и плакат, то только в том смысле, что в ней Шостакович ярко и броско (как того требует жанр) воплотил музыкальный быт, музыку улиц и площадей: марши, галопы, танцы, массовые песни; инструментальными средствами отобразил речь оратора перед народным собранием.

Четвертая симфония — *литургия обреченных* (предлагаю сей термин по аналогии с канонами литургии оглашенных и литургии посвященных) [7]. Однажды Валерий Гергиев продирижировал ею в одной программе с Первой симфонией Галины Уствольской на стихи Дж. Родари (для двух мальчиков-солистов, детского хора и оркестра) — литургии детей, обреченных жить в этом страшном мире. Думаю, если бы в декабре 1936 года Шостакович не отменил премьеру Четвертой и она прозвучала бы, она грозила Шостаковичу новыми гонениями: не услышать финал, написанный по горячим следам «Сумбура вместо музыки», невозможно⁶. Запечатлевшая всероссийский апокалипсис в различных его измерениях — от коллективизации до «Большого террора» — Четвертая, прежде всего, глубоко «личная» симфония. В ней Шостакович отрыдал, отпел себя самого — творца. Но вряд ли она, с ее малеровской разорванностью и «вздыбленностью», вызвала бы такую единодушную реакцию зала, как год спустя Пятая!

Пятая симфония гораздо более классически соизмерена. Это ведь тоже важно — чтобы стать симфонией нашей общей судьбы, чтобы сидящая в зале ленинградская интеллигенция ощутила ее своей симфонией! И начиная с Пятой Шостакович будет писать именно такую музыку. Кто осмелится сказать, что этот подтекст музыки Шостаковича притянут, что можно воспринимать его симфонии лишь в категориях «абстрактного гуманизма», все тех же символов Добра и Зла? От упреков в субъективизме и интеллигентском самокопании симфонию спасли рецензии видных деятелей культуры. Слова Алексея Толстого о том, что тема

⁶ Напомним, что сочинявшуюся одновременно и близкую по содержанию Первую симфонию Гавриила Попова в марте 1935 года Ленрепертком запретил на следующий день после премьеры в Ленинградской филармонии. См.: [6, с. 148].

Пятой симфонии—это «становление личности» [9], композитор повторил в статье «Мой творческий ответ» [10]. «Очевидна несоизмеримость смысла его музыки и авторского комментария к ней. Последний был призван „запутать след“, защитить музыку»,—указывает, однако, Инна Барсова [2, с. 123]. Спасительная многозначность музыки позволила Шостаковичу сохранить тайную свободу; финал Пятой за внешним торжеством таит подлинную трагедию: за пресловутым «становлением личности»—смертельное *противостояние* личности жестокому веку.

Шостакович и далее не раз «запутывал след», обещая, например, посвятить **Шестую симфонию** памяти В. И. Ленина. В симфонии с участием хора и певцов-солистов предполагалось использовать тексты поэмы Маяковского и народных песен и сказов о Ленине. Под прикрытием разговоров о будущей «ленинской» симфонии состоялась премьера Первого струнного квартета, а большую часть 1939 года Шостакович занят сочинением Шестой симфонии, никак не связанной с образом вождя.

Как и в Пятой симфонии, в Шестой несомненен трагедийный замысел. В первой части *Largo* многие слышали реквием: сталинский «Большой террор» затронул едва ли не каждую семью. Шостакович оплакивал своих друзей: расстрелянных поэта Бориса Корнилова,

маршала Михаила Тухачевского, режиссера Всеволода Мейерхольда, оплакивал миллионы лучших крестьян, погибших во время насильственной коллективизации... Хотя, повторим еще не раз, музыка шире подобных ассоциаций и потому неподвластна цензуре. Но как опростоволосились горе-критики, считавшие Шестую «симфонией без головы» только потому, что в ней отсутствует стандартное сонатное *allegro!* Заметьте—это об одной из самых глубоких, философских страниц у Шостаковича.

Впрочем, начавшись с трагедийной ноты, симфония завершается... балаганом: «Финал полон движения, натиска, напора <...> звучит так лихо, так взхлеб. <...> Но странное дело: чем больше слушаешь эту музыку, тем сильнее ощущаешь ее внутреннюю пустоту. <...> за броской внешностью зияет бездна бездуховности, все поглощается инстинктом толпы, охваченной единым порывом» [1, с. 26–27]. Полагаю, современники тотчас узнавали в музыке финала сталинское «жить стало лучше, жить стало веселее». Толпа ли, вышагивающая на майской или ноябрьской демонстрациях, молодежь на танцплощадках или просто «веселящаяся единица» (И. Ильф и Е. Петров)—все они жили в стране, «где так вольно дышит человек», жили словно «с широко закрытыми глазами».

(продолжение следует)

Литература

1. Арановский М. Вызов времени и ответ художника // Музыкальная академия. 1997. № 4. С. 15–27.
2. Барсова И. А. Между «социальным заказом» и «музыкой больших страстей»: 1934–1937 годы в жизни Дмитрия Шостаковича // Д. Д. Шостакович: сборник статей к 90-летию со дня рождения / [сост. Л. Ковнацкая]; Российский институт истории искусств, Союз композиторов Санкт-Петербурга, Санкт-Петербургская государственная академическая филармония имени Д. Д. Шостаковича. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 1996. С. 121–140.
3. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. Перевод с французского / сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М.: Прогресс, 1994. 615 с.
4. Камю А. Бунтующий человек: Философия. Политика. Искусство. Перевод с французского / общ. ред., сост. и предисл. А. М. Руткевича. М.: Политиздат, 1990. 414 с.
5. Лебединский Л. О некоторых музыкальных цитатах в произведениях Д. Шостаковича // Д. Д. Шостакович: pro et contra: Д. Д. Шостакович в оценках современников, композиторов, публицистов, исследователей, писателей: антология / сост., вступ. статья, коммент. Л. О. Акопяна; отв. ред. Д. К. Богатырев. СПб.: Издательство РХГА, 2016. С. 367–377.
6. Мартынов Н. О Первой симфонии Гавриила Попова (к первой публикации партитуры) // Opera musicologica. 2021. Т. 13. № 4. С. 147–170.
7. Райскин И. Литургия обреченных? // Мариинский театр. 1993. Апрель (№ 7–8). С. 2.
8. Серебрякова Н. История одного произведения. Первая симфония Шостаковича: люди и судьбы // Санкт-Петербургский Музыкальный вестник. 2020. № 9. С. 4–5.
9. Толстой А. Пятая симфония Шостаковича // Известия. 1937. 28 декабря (№ 302). С. 3.
10. Шостакович Д. Мой творческий отчет. Пятая симфония // Вечерняя Москва. 1938. 25 января (№ 19). С. 3.

- БОЛДЫРЕВ Антон Александрович** — пианист, лауреат международного конкурса «И. С. Бах» в Саарбрюккене (Германия, 1995), доцент кафедры общего курса и методики преподавания фортепиано, член Правления Союза концертных деятелей Санкт-Петербурга. E-mail: bolanton@yandex.ru
- КИРИЛЛОВА Анна Игоревна** — филолог, выпускница Санкт-Петербургского государственного университета, редактор в образовательном проекте «Правое полушарие Интроверта». E-mail: annaingvar@yandex.ru
- КИСЕЛЁВА Галина Ивановна** — Заслуженная артистка России, профессор кафедры сольного пения Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. E-mail: galivkis@mail.ru
- ЛАУЛ Петр Рейнович** — пианист, доцент кафедры специального фортепиано Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. E-mail: laul@mail.ru
- ЛЮДЬКО Мария Германовна** — Заслуженная артистка России, профессор, декан вокально-режиссерского факультета Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, кандидат искусствоведения. E-mail: lyudko.maria@gmail.com
- МИХЕЕВА Марина Владимировна** — ведущий специалист по издательской деятельности Редакционно-издательского отдела Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, главный редактор журнала «Musicus», член Союза композиторов Санкт-Петербурга, кандидат искусствоведения. E-mail: edition@conservatory.ru
- ПАВЛОВ-АРБЕНИН Андрей Борисович** — научный сотрудник и артист Государственной академической капеллы Санкт-Петербурга.
- ПЕТРОВ Евгений Викторович** — композитор, доцент кафедры оркестровки и общего курса композиции Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, член Правления Союза композиторов Санкт-Петербурга, художественный руководитель Международного музыкального фестиваля «Земля детей», лауреат всероссийских конкурсов. E-mail: petrov.mus@mail.ru
- РАЙСКИН Иосиф Генрихович** — главный редактор газеты «Мариинский театр», председатель секции критики и музыкознания Союза композиторов Санкт-Петербурга. E-mail: eiraiskin@mail.ru
- РУДКО Мария Владимировна** — кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры истории зарубежной музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. E-mail: marybell@yandex.ru
- СЕРЕБРЕННИКОВ Максим Анатольевич** — музыковед, кандидат искусствоведения, главный редактор Редакционно-издательского отдела Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, преподаватель музыкально-теоретических дисциплин Санкт-Петербургского музыкального училища им. Н. А. Римского-Корсакова. E-mail: max.sereb@mail.ru
- BOLDYREV Anton** — pianist, Laureate of I. S. Bach International competition in Saarbrücken (Germany, 1995), Associate professor at the Department of Teaching methods and General piano course of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, member of the Board of the St. Petersburg Union of Concert Performers. E-mail: bolanton@yandex.ru
- KIRILLOVA Anna** — philologist, postgraduate of St. Petersburg State University, editor in Art For Introvert. E-mail: annaingvar@yandex.ru
- KISELEVA Galina** — Honored Artist of the Russian Federation, professor of Academic Solo Singing Department of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: galivkis@mail.ru
- LAUL Peter** — pianist, Associate professor at the Piano Department of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: laul@mail.ru
- LYUDKO Maria** — PhD, Honored Artist of the Russian Federation, professor, Dean of Vocal Department of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: lyudko.maria@gmail.com
- MIKHEEVA Marina** — PhD, Leading Specialist in Publishing of the Editorial and Publishing Department of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Editor-in-Chief of the Musicus journal, member of the St. Petersburg Composers' Union. E-mail: edition@conservatory.ru
- PAVLOV-ARBENIN Andrey** — Researcher and Artist of the Saint Petersburg State Academic Capella.
- PETROV Evgeny** — composer, Associate professor of the Department of Orchestration and General Course of Composition of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, member of the Board of the St. Petersburg Composers' Union, artistic director of the International Music Festival «Earth of Children» and laureate of laureate of all-Russian competitions. E-mail: petrov.mus@mail.ru
- RAISKIN Iosif** — Editor-in-Chief of the newspaper «Mariinsky Theatre», chairman of the section of criticism and musicology of the St. Petersburg Composers' Union. E-mail: eiraiskin@mail.ru
- RUDKO Maria** — PhD, Senior Lecturer of the Department of History of Foreign Music of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: marybell@yandex.ru
- SEREBRENNIKOV Maxim** — PhD, musicologist, Chief editor of the Editorial and Publishing Department of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Lecturer of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov College of Music. E-mail: max.sereb@mail.ru