

ISSN 2658-4824 (Print)
УДК 78.071.1
DOI: 10.33779/2658-4824.2020.2.050-059

Классики отечественной музыки XX века
Авторский цикл лекций

The Classics of 20th Century Russian Music
Authorial Cycle of Lectures

А.И. ДЕМЧЕНКО

*Центр комплексных
художественных исследований
Саратовская государственная
консерватория имени Л.В. Собинова
г. Саратов, Россия*

*ORCID: 0000-0003-4544-4791
alexdem43@mail.ru*

ALEXANDER I. DEMCHENKO

*Center for Comprehensive
Art Studies
Saratov State
L.V. Sobinov Conservatoire
Saratov, Russia*

*ORCID: 0000-0003-4544-4791
alexdem43@mail.ru*

**Творчество
Д.Д. Шостаковича**

В первом номере журнала «ИКОНИ» за нынешний год была опубликована первая часть этой лекции, посвящённая эволюции творчества композитора (раннее творчество, центральный период, позднее творчество). Публикуемая в этом выпуске журнала завершающая часть лекции обращена к определяющим философским «сквозным» магистралям наследия Шостаковича (проблеме гуманизма, художественным константам).

Ключевые слова:

творчество Дмитрия Шостаковича, этапы эволюции, проблема гуманизма, художественные константы.

**The Musical Oeuvres
of Dmitri Shostakovich**

The first part of this lecture, dedicated to the evolution of the composer's creative development (early music, the middle period, the late music) was published in the first issue of the journal "ICONI" for this year. The conclusive part of the lecture, published in this issue, is focused on the determining philosophical "through" thoroughfares of Shostakovich's legacy (the issues of humanism and artistic constants).

Keywords:

Dmitri Shostakovich's oeuvres, stages of evolution in music, the issue of humanism in music, artistic constants.

Для цитирования/For citation:

Демченко А.И. Творчество Д.Д. Шостаковича // ИКОНИ / ICONI. 2020. № 2. С. 050–059
DOI: 10.33779/2658-4824.2020.2.050-059

Проблема гуманизма

В эволюции творчества Дмитрия Дмитриевича Шостаковича важно сосредоточить внимание на тех сторонах его художественного наследия, которые остава-

лись неизменными на всём протяжении его творчества. Важнейшая из этих сторон была связана с ключевой для XX века *проблемой гуманизма*. Художественная концепция композитора острим своим оказалась нацелена именно на эту про-

блему — центральную и самую больную для прошлого столетия.

По предшествующему изложению можно судить, насколько значимым для идейно-образной системы Шостаковича был *социум*, то есть общественное бытие отдельно взятой нации и человечества в целом, сам уклад жизни, её движущие силы и устремления. В историю искусства Шостакович вошёл прежде всего как художник-исследователь социума XX века, но исследовал он его не как некую абстрактную, самодовлеющую данность, а в соотношении с человеком. И в конечном счёте именно человек поставлен во главу угла музыки Шостаковича. И для него это был человек, на долю которого выпало множество испытаний: он постоянно ощущал на себе давление окружающего мира. Судя по произведениям композитора, он испытывал горячее сочувствие к этому человеку и умел передать сострадание к нему в самых проникновенных тонах.

Вот как воплощено это в одной из **Десяти хоровых поэм**, где, в частности, выразительно подчёркнуты слова «*Терпи, терпи, дорогая... Мужайся, родная, мужайся и жди*». Да, именно терпение и мужество помогали человеку выдержать всё, что выпадало на его долю. И примечательно, что глубоко сочувственный тон передан в данном случае посредством хорового пения *a cappella*.

Десять поэм для хора
№ 4 «При встрече во время
пересылки»
Г. Сандлер (1.44)

Своё сострадание к человеку Шостакович раскрывал и в весьма специфических ракурсах — через фигуры так называемого «маленького человека» и человека-паяца. Традиция изображения «маленького человека», идущая в русском искусстве от гоголевского Акакия Акакиевича Башмачкина (повесть «Шинель»), обнаружилась у Шостаковича к

середине 1940-х годов, в условиях тяжких невзгод «горячей» Великой Отечественной войны и «холодной войны» первых послевоенных лет.

Своё законченное выражение эта тенденция получила в вокальном цикле «**Из еврейской народной поэзии**», где обрисован мир «*униженных и оскорблённых*» — слабых, попираемых людей. Здесь, как и в ряде других произведений, композитор обращается к специфической выразительности еврейской интонационности, ещё в дореволюционные времена сложившейся в среде обитателей еврейских гетто и резерваций (так называемая черта оседлости, существовавшая в Российской империи).

Аналогичный интонационный фонд Шостакович нередко вводил и для обрисовки другого персонажа — человека-паяца с его заведомой смысловой двойственностью. Внешне перед нами — подчёркнутая «жизненная активность», нарочитая бодрость и чуть ли не веселье. Но под этой маской скрываются жгучая неудовлетворённость, тоска, душевное страдание. И подобный «*смех сквозь слёзы*» зачастую выплёскивается в формы горького, стонущего выплясывания в судорожно-залихватских ритмах трепака — традиция, идущая от соответствующего номера из «Песен и плясок смерти» Мусоргского.

Человек-паяц — частный случай того художественного явления, которое, можно сказать, преследовало творчество Шостаковича с 1930-х годов и почти до самого конца. Явление это можно обозначить метафорой «*колесо жизни*». Человека затягивает в воронку мельтешащей, пустопорожней суеты мира. Он, как белка в колесе, кружится в этом «*коловращении*» (опять гоголевское слово) — задёрганый, замотанный, мчащийся сломя голову, потому что мчится, подхлёстывая его, окружение. По обманчивым очертаниям то могли быть *quasi*-весёлые скерцо, но сутью оказывалась горькая маета бессмысленного жизненного бега.

Этому зряшному потоку жизни композитор всегда противопоставлял лирически-сокровенное, искреннее (внутренний мир человека), уже без всяких *quasi*. И тогда музыка становилась диалогом о мнимых и подлинных ценностях жизни.

Вслушаемся в это подлинное, как оно представлено в лирических страницах **Первого скрипичного концерта**, где так хорошо ощутимо свойственное Шостаковичу искусство проникновенных, поистине «говорящих» интонаций — искусство, унаследованное от Чайковского, другого великого русского композитора.

Концерт для скрипки с оркестром № 1
III часть
Д. Ойстрах (1.29)

Контакты человека с окружающим его миром обрисованы в музыке Шостаковича во всей шкале градаций: от полного единения или хотя бы «мирного сосуществования» до явного разноречия (несовпадения интересов) и коллизий различной степени остроты. В любом случае его всегда отличало ясное понимание того, что в жизни человека очень многое зависит от внешних обстоятельств.

Это понимание созрело у композитора уже к началу 1930-х годов и впервые во всей рельефности предстало в опере **«Катерина Измайлова»**. Шостакович несомненно симпатизирует своей героине, наделяя её силой характера и нежностью души. Он с глубоким сочувствием следит за её попытками построить своё счастье в преодолении тех установлений, условностей и запретов, которыми живёт окружение. Но это окружение вскоре заявляет о себе, диктуя свою волю, поднимаясь над индивидуальной судьбой фатальной глыбой неодолимой, давящей силы.

Для Катерины положение осложняется муками совести, запятнанной убийствами. Её последний монолог, обнажающий глубины души перед зияющей бездной трагического крушения, — это беспощадная исповедь самой себе (*«В лесу, в самой*

чаще есть озеро... И вода в нём чёрная, как моя совесть чёрная»).

Обратим внимание на краткое оркестровое вступление, которое звучит как знак неминуемой катастрофы, словно карающий меч неотвратимой судьбы (передано через типичный для Шостаковича образ бушующей надличной стихии).

«Катерина Измайлова»
Последний монолог Катерины
Э. Андреева (2.00)

Сознавая всю зависимость от окружающего мира и признавая неизбежность компромиссов ради выживания, герой музыки Шостаковича тем не менее пытается в меру сил сопротивляться экспансии негативных воздействий, стремится хотя бы внутренне выстоять и сберечь своё духовное «я».

Это противостояние зримо воссоздано в кульминации I части **Пятой симфонии**. Представленный здесь блестящий, воинственно-наступательный марш кованого «сапога власти» — как бы фасад тоталитаризма, по-своему импозантный, но с отчётливо выраженным хищным, «кроважидным» оттенком, перерастающий затем (в конце приводимого фрагмента) в олицетворение железной «пяты» силового режима, нависающей мрачной тенью над всем и вся.

Но заявлено здесь и то, что с колоссальным внутренним напряжением стремится противостоять натиску зла благородством помыслов, возвышенным строем чувств (патетические унисоны струнных).

Симфония № 5
I часть
К. Кондрашин (2.17)

Проблема взаимоотношений человека с окружающим его миром приобрела для творчества Шостаковича наибольшую остроту в 1960-е годы, вырастая в конфликт резко поляризованных сущностей.



Портретизация человека из более общего плана (человек вообще) перемещается теперь в сугубо личностную плоскость. Акцентирование индивидуального начала нередко осуществляется посредством яркого выделения партии солиста (певца в вокально-симфонических произведениях или инструменталиста в концертах).

Благородству и одухотворённости сольной партии противопоставляется агрессивность *tutti* (звучание большой оркестровой массы), олицетворяющего внешний мир — жестокий и безусловно негативный. Его агрессивность композитор часто передавал на данном этапе через «аккорды битья» — режущие, отсекающие удары оркестра *fortissimo* и с предельно жёсткой, резкой артикуляцией.

Кроме того, в характеристике окружающего мира неоднократно подчёркивалось нечто заведомо низменное, вульгарное, и временами в его обличье отчётливо высвечивалось идущее от обывательской среды (то, что находим в тексте Е. Евтушенко, использованном в Тринадцатой симфонии: «*Мещанство — мой доносчик и судья*»).

Как уже говорилось выше, всё это, пожалуй, высшего своего накала достигло во **Втором виолончельном концерте**. Есть здесь и то самое «битье», исходящее от грохочущего *tutti*, в том числе хлещущие удары соответствующих этому ударных инструментов. И есть здесь разнузданная оргия осатанелого мещанства, личина которого воссоздаётся посредством цитирования песенки «Бублики», которая понадобилась композитору и по тексту, где ключевой фразой является «*Купите бублики*» как олицетворение циничного конформизма.

Солирующая виолончель пытается противостоять этому беснованию, но её судорожно-страдальческие тирады тонут в пучине торжествующего зла, а сникающе-оппадающие звучания в конце кульминационного эпизода говорят о явном поражении в слишком неравной схватке.

Концерт для виолончели с оркестром № 2 III часть В. Фейгин (2.03)

Художественные константы

Рассмотренная выше проблема гуманизма, определявшая одну из магистралей творчества Шостаковича, была в числе постоянных составляющих его художественного мира. Отталкиваясь от неё и переходя к другим константам музыки великого композитора, обратимся к претворённой в его наследии *мыслительной материи*. Шостакович вошёл в анналы мирового искусства как крупнейший художник-мыслитель. В этом среди композиторов он сравним, пожалуй, только с Бахом.

Многие его произведения отличаются исключительной насыщенностью мыслью, она пульсирует интенсивно и многообразно, во всеобъемлющем спектре оттенков — от сосредоточенной медитации философского склада до непритязательного размышления о насущном в обычной человеческой жизни.

Но в любом своём проявлении мысль у Шостаковича всегда наполнена живым чувством, и взаимосвязь этих двух сущностей порождает примечательную диалектику: «умная эмоция» и «эмоционально наполненная мысль». Один из исследователей творчества Шостаковича сказал об этом очень точно и ярко: «*Чувство интеллектуализировано и утончено, а мысль накаляется до такой степени, что становится острым переживанием*» (Л. Мазель).

Эта эмоциональная напряжённость медитативного потока будет для нас самоочевидной, когда прозвучит начало **Восьмой симфонии**. Её первая тема исполнена страстной патетики («накалённая мысль»), она взывает к человеческому разуму, и ей присуща столь характерная для подобных высказываний у



Шостаковича *диалогичность* — активное взаимодействие двух звуковых линий (то, что мы называем контрастной полифонией), усиливающее напряжение мысли и определяющее её объёмность.

Адресованность этой мысли становится ясной с вступлением второй темы: преобразованный контур «темы нашествия» из предыдущей, Седьмой симфонии говорит о том, что раздумья автора соотносены с трагическими событиями войны.

Симфония № 8 I часть К. Кондрашин (2.28)

То, что мы слышали сейчас, открывает в Восьмой симфонии одно из огромных звуковых пространств, посвящённых напряжённым осмыслениям происходящего с миром и человеком. В крупных концепционных полотнах Шостаковича (прежде всего в его симфониях) обычно всякому действию или событию отвечает мыслительная реакция. И в этой закономерности, и в том, как композитор диалектично выстраивает процесс развёртывания мысли, и в глубине этой мысли как раз и состоит философская сущность его искусства.

Прикасаясь к философской материи музыки Шостаковича, осознаёшь нелепость того, что нередко приходится слышать в последнее время о некой бездуховности наших соотечественников в недавнем прошлом. Они чаще всего не были причастны к духовности религиозного плана, но ведь духовность человеческая отнюдь не сводится к набожности.

И возникает сомнение: повернув на пороге XXI столетия к религиозности, стало ли наше Отечество более духовным в целом? Если судить по искусству, то в прежние, «коммунистические», времена внутренняя духовность была на порядок выше, чем ныне, — речь идёт не об официальной идеологии, хотя и она во многом провозглашала лучшее в человеке (см. принятый в начале 1960-х годов

«Моральный кодекс строителя коммунизма» как модернизированный вариант библейских заповедей), а имеется в виду то, что жило в душах людей.

Мы говорим «в душах людей», поскольку понятно, что воплощённое Шостаковичем царство мысли, царство высокого духа с соответствующим благородством художественного высказывания вовсе не было только его личным достоянием. Художник на то и художник, дабы уметь в яркой образной форме выразить то, что реально присутствует в жизни его современников — в их деяниях, чувствах, умонастроениях.

И совсем другое дело, что духовность, о которой идёт речь, часто была обременена раздумьями о тяготах и потрясениях прошлого века. Когда мы сталкиваемся с сумрачной и даже скорбной окрашенностью раздумий, претворённых в музыке Шостаковича, это напоминает нам о почти неизбежном следствии, сопровождающем глубокие осмысления и зафиксированном в библейском изречении: «*Во многой мудрости много печали*». То есть подразумевается следующее: когда мыслящий человек глубоко познаёт мир, он приходит к пониманию того, как мало в нём подлинно светлого и доброго, как неустроен он для человеческого счастья.

Пусть напоминанием об этом послужит музыка **Тринадцатого квартета**.

Квартет № 13 Квартет имени Бородина (1.43)

При том, что в музыке Шостаковича нередко господствует сумрачный тон и многое в ней обращено к драматическим и даже трагическим сторонам бытия, есть все основания говорить, что её по преимуществу отличает жизнеутверждающий характер (в том числе в варианте того, что с 1930-х годов получило в советском искусстве обозначение «*оптимистическая трагедия*»). Такова ещё одна грань свойственной творчеству композитора гуманистической направленности.

Разумеется, возникали и отклонения от этой магистрали. Можно назвать ряд произведений, которые завершаются своего рода вопросом или многоточием, что передавало непрояснённую историческую перспективу или психологическое состояние на пороге неведомых событий.

Пиком подобных отклонений можно считать **Четырнадцатую симфонию**. Она целиком обращена к ситуациям жизненного исхода и подводит к фаталистическому выводу, зафиксированному в использованной в конце поэтической строфе Р.М. Рильке.

*Всевластна смерть.
Она на страже
и в счастья час.
В миг высшей жизни она в нас страждет,
живёт и жаждет —
и плачет в нас.*

(Перевод Т. Сильман)

Однако в подавляющем числе произведений Шостаковича неизменно торжествует вера в жизнь — при всех противоречиях и конфликтах реальной действительности. И в художественном наследии композитора сколько угодно страниц открыто светлой музыки, наполненной живой, непосредственной радостью, добродушным юмором, весельем.

Только что звучали напряжённо-скорбные медитации Тринадцатого квартета, и тот же исполнительский состав композитор мог использовать в совершенно противоположном образном ключе — например, в **Первом квартете**. Он был написан в конце 1930-х годов и передаёт атмосферу благоденствия, словно бы вне характерных для этого десятилетия социальных потрясений и конфликтов.

Квартет № 1

III часть

Квартет имени Танеева (0.58)

Это восхитительное в своей лёгкости и незамутнённости радужное скерцо без

всяких сомнений соотносится с тем, что мы именуем светлой романтикой. Романтические настроения время от времени посещали творчество Шостаковича. Причём порой в их весьма заострённом варианте, что наиболее «экстремальное» выражение получало в музыкальной поэтике раннего, а затем позднего периодов (достаточно вспомнить его первую оперу «Нос»).

Тем не менее в основе своей он был художником реалистического склада — насколько это вообще приложимо к музыкальному искусству. Его отличал трезвый, объективный взгляд на мир, для него характерно стремление к сбалансированной, уравновешенной системе образов. И главным предметом его творчества всегда оставался реальный человек в реальных жизненных обстоятельствах.

Точно так же временами музыка Шостаковича могла быть намеренно аклассической (опять-таки главным образом на ранней фазе творчества), но по сути своей он всегда оставался классиком. И не только по уровню своего творческого потенциала, не только потому, что его художественное наследие давно уже воспринимается как безусловная классика, но и потому, что его искусство изначально было пронизано духом и принципами того художественного мира, который мы именуем высокой классикой.

При этом примечательна такая деталь. Шостакович как колоссальный мастер искусства звука умел в музыке всё, в том числе воспроизводить классические манеры прежних эпох — воспроизводить органично и творчески, то есть согласуя модели прошлого с современностью и со своей индивидуальностью.

Обратимся к одному из образцов так называемой популярной классики — это будет Романс из музыки к фильму «Овод». Перед нами великолепное инструментальное *bel canto*. Красота и пластичность мелоса самого широкого дыхания дополнена роскошью звуковых красок, что так отвечает ауре итальянской летней ночи.

«Овод»

Романс

Э. Хачатурян (1.06)

Классическая основа служила утверждению ещё одного важного качества творчества Шостаковича — имеется в виду его преобладающе демократический характер.

Только изредка композитор воссоздавал подчёркнуто эстетизированные состояния, никогда не был склонен к изощрённым изыскам в музыке, отнюдь не увлекался технологией авангарда, хотя с успехом мог продуцировать в любом из этих направлений (отдельные примеры разного рода «недемократичного» искусства: Речитатив из Второго квартета, Фуга *Des-dur* из 24 прелюдий и фуг, Серенада из Пятнадцатого квартета).

Следовательно, он практически не апеллировал к интеллектуальной элите — адресатом его музыки была широкая слушательская аудитория. Не случайно по статистике это самый исполняемый композитор XX века, причём с большим отрывом от любого из своих коллег.

При всей многомерности и глубине творчества этот демократизм, может быть, как ничто другое, явственно отмечал принадлежность Шостаковича тому образу жизни, который был характерен для нашей страны тех десятилетий. А одним из краеугольных оснований тогдашней государственной идеологии было категорически выраженное требование, чтобы искусство служило не избранным, а широкому кругу людей, и Шостакович в целом поддерживал эту этику.

Так что и в отношении демократизма, и по многим другим измерениям «советское» в разных его ипостасях нередко являлось ощутимой приметой музыки Шостаковича. И если в начале лекции говорилось о том, что он был сыном своей страны, то теперь мы можем сказать в отношении многих его произведений, что они могли быть соз-

даны только на нашей земле и именно в советские времена.

В качестве превосходного образца демократизма и «советского» стиля можно напомнить один из «хитов» наследия Шостаковича — его **Праздничную увертюру**. Здесь в безусловно позитивном наклонении подаются типичные черты соответствующего жизнеощущения: бодрость и созидательный энтузиазм «строителя светлого будущего». Делается это в прямой опоре на классические традиции (особенно ощутимы связи с музыкой Чайковского), но с привлечением звуковых реалий середины XX века (громогласие и парадные черты послевоенного ампира).

Праздничная увертюра

М. Плетнёв (1.34)

«Советское» в творчестве Шостаковича, как бы мы ни воспринимали подобную категорию, это было и то, что выводило Шостаковича на уровень магистральной проблематики XX века, поскольку, как об этом уже говорилось, в прошлом столетии Советский Союз находился на самом острие глобальных исторических процессов. Отсюда общечеловеческий масштаб его творчества и та «всемирность», которую в своё время Достоевский отмечал в отношении Пушкина. Вот что делало Шостаковича одной из ключевых фигур мирового искусства.

Давид Ойстрах писал о музыке композитора: «Она рождает такой же горячий отклик в моей душе, как музыка Баха, Бетховена, Чайковского». Присоединяясь к подобной оценке и учитывая, что названы имена подлинно великих композиторов, можно утверждать, что Шостакович не просто выдающийся композитор — это единственный великий композитор XX века, на протяжении полустолетия творивший по самому большому счёту.

Величие Шостаковича состоит и в том, что, с максимальной глубиной исследуя противоречия и конфликты своего време-

ни, передавая его исключительный драматизм и катастрофичность, он испытывал неостывающий интерес к жизни и неустанно напоминал о её неуничтожимости.

Множественно в своей музыке композитор раскрывал особое ощущение притягательной прелести бытия, его неувядаемой свежести. Отчётливее всего это предстало в образах детства. Для примера можно назвать **Прелюдию и фугу A dur** из знаменитого полифонического цикла, где показателен уже сам по себе выбор светоносной, лучезарной тональности.

24 прелюдии и фуги

Прелюдия и фуга № 7

В. Ашкенази

(Прелюдия — 0.28, Фуга — 0.30)

На протяжении всей своей жизни композитор вновь и вновь обращался к образам детства. Возвращался и потому, что в них с наибольшей естественностью удавалось передать преклонение перед чудом жизни. Говоря об этом, обратимся к последней, Пятнадцатой симфонии Шостаковича, которая подвела итог его философским раздумьям о самом трудном вопросе бытия: жизнь и смерть, их противостояние и взаимосвязь. Эта симфония не имеет авторской программы, но суть выраженного в ней ввиду предельной зримости образов прочитывается легко и однозначно.

В I части, словно бы возвращаясь к своему раннему творчеству, композитор рисует весёлую, беспечную «оперетку» бездумного, легковесного существования. Рисует с добродушным юмором, как бы констатируя, что и такое имеет право быть, и оно имеет свой вкус, свою привлекательность. Хотя здесь прослушивается и та ирония, с которой когда-то взирал на жизнь человеческую Омар Хайям.

*Кто мы? — Куклы на нитках,
а кукольщик наш — небосвод.
Он в большом балагане
своё представленье ведёт.*

*Он сейчас на ковре бытия
нас попрыгать заставит,
А потом в свой сундук
одного за другим уберёт.*

(Перевод В. Державина)

И сюжет симфонии разворачивается очень созвучно изречённому в этом знаменитом рубаи (четверостишии).

После исходного «*Он сейчас на ковре бытия нас попрыгать заставит*» следует II часть («*А потом в свой сундук одного за другим уберёт*»): на пороге смерти и сама смерть.

Вначале даётся чередование эпизодов сурово-внеличного хора духовых и предсмертной исповеди виолончели *solo*, а затем во всех деталях раскрывается процесс неотвратимого жизненного исхода с «отлётом души» (данный мистический момент Шостакович воссоздавал в своих последних произведениях неоднократно).

И к этому присоединяется III часть — также не раз возникавший в музыке позднего Шостаковича *danse macabre* (пляска смерти), «потустороннее» скерцо.

Но в широко развёрнутом финале симфонии композитор идёт значительно дальше того, о чём говорил Омар Хайям. Он возвращает повествование в русло жизни. Ведь она не прекращается с кончиной кого-либо одного, её поток длится бесконечно. Однако теперь (в отличие от I части) это жизнь осмысленная, умдрённая опытом и знающая, что в любое мгновение её ждут превратности и возможность крушения.

Для явственного раскрытия этой идеи композитор вводит особого рода «опознавательные знаки», рассчитанные на определённую осведомлённость слушателя. Здесь следует заметить, что Шостакович широко прибегал к «посредничеству» таких знаков.

Выше упоминалось о тематизме бетховенской «Лунной» сонаты в последнем произведении Шостаковича — его Альтерной сонате, что знаменовало уход в «ночь жизни». До этого тот же бетховенский те-

матизм использовался в заведомо военно-агрессивной метаморфозе в Седьмой симфонии (средний раздел II части), что призвано было подчеркнуть мысль: немецкая культура, перед которой мы преклоняемся, служила в годы Великой Отечественной орде варваров-завоевателей.

В Восьмом квартете Шостакович ввёл мелодию песни «Замучен тяжёлой неволей» и ему нужна была не эта революционная песня как таковая, а начальная строка её текста — «Замучен тяжёлой неволей». Так оповещалось о личной судьбе композитора и судьбе многих других в условиях сталинского режима.

Возвращаясь к Пятнадцатой симфонии, находим в её I части цитату из оперы Россини «Вильгельм Телль», вводимую как яркая примета лёгкого, беззаботного и нарядного маскарада жизни.

И, наконец, в финале этой симфонии используются ещё два подобных «опознавательных знака»: «лейтмотив судьбы» из «Кольца нибелунгов» Вагнера — как то мрачно-роковое, что довлеет над человеческой жизнью, и «тема нашествия» из Седьмой симфонии самого Шостаковича, которая вырастает здесь в символ катастрофичности бытия.

Но высокая мудрость автора состоит в том, что он настойчиво напоминает нам об извечной истине бытия. При всех

испытаниях, угрозах и бедствиях жизнь неустанно движется вперёд, спасительно огибая разного рода препятствия и превратности. Её незамирающее течение передано в основной теме финала, звучащей как светлая элегия с чертами серенады.

В изящной пластике и удивительной обаятельности этой темы запечатлена манящая притягательность существования. И совершенно особый ракурс того же даётся в коде симфонии, где хрустально-звонкий перестук ударных инструментов напоминает о младенческой поре, рождая непередаваемое очарование чудесной сказки жизни.

Сейчас мы услышим завершение последней симфонии Дмитрия Дмитриевича Шостаковича, и перед нами проследуют «мотив судьбы», элегия-серенада жизни, встающие на её пути мертвяще-холодные аккорды оцепенения (встающий над жизнью призрак смерти), а в глухих басах отголоски «темы нашествия», и затем — волшебная звончатость коды.

Симфония № 15

IV часть

М. Шостакович (3.32)

ЛИТЕРАТУРА

1. Акопян Л.О. Дмитрий Шостакович. Опыт феноменологии творчества. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. 474 с.
2. Бобровский В.П. Мудрость человека // Советская музыка. 1966. № 9. С. 49–54.
3. Васина-Гроссман В.А. Камерно-вокальное творчество Шостаковича // Советская музыкальная культура. М.: Музыка, 1980. С. 15–43.
4. Демченко А.И. Военная тетралогия Дмитрия Шостаковича // Музыка и время. 2015. № 7. С. 38–43.
5. Демченко А.И. Ранний русский музыкальный авангард и «Нос» Д. Шостаковича // Авангард и театр 1910–1920-х годов. М.: Наука, 2008. С. 374–391.
6. Демченко А.И. Ровесник и очевидец эпохального слома времён // Искусство и образование. 2017. № 2. С. 7–30.
7. Курьшева Т.А. Блоковский цикл Д. Шостаковича // Блок и музыка. Л.: М.: Советский композитор, 1972. С. 214–228.
8. Левая Т.Н. Тайна великого искусства (О поздних камерно-вокальных циклах Д.Д. Шостаковича) // Музыка России. Вып. 2. М., 1978. С. 291–328.



9. Письма к другу. Дмитрий Шостакович — Исааку Гликману. М.; СПб.: ДСЧ–Композитор, 1993. 363 с.
10. Роузберри Э. Шостакович. Челябинск: УралЛТД, 1999. 211 с.
11. Хентова С.М. Молодые годы Шостаковича. Кн. 2. Л.: Советский композитор, 1980. 320 с.
12. Шостакович Д.Д. О времени и о себе. М.: Советский композитор, 1980. 375 с.
13. Щедрин Р.К. Д. Шостакович — глазами современников // Музыкальная жизнь. 1981. № 17. С. 1.

Об авторе:

Демченко Александр Иванович, доктор искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник Центра комплексных художественных исследований, Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова (410012, г. Саратов, Россия),
ORCID: 0000-0003-4544-4791, alexdem43@mail.ru

REFERENCES

1. Akopyan L.O. *Dmitriy Shostakovich. Opyt fenomenologii tvorchestva* [Dmitri Shostakovich. The Phenomenology of Creativity]. St. Petersburg: Dmitriy Bulanin, 2004. 474 p.
2. Bobrovskiy V.P. Mudrost' cheloveka [Human Wisdom]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1966. No. 9, pp. 49–54.
3. Vasina-Grossman V.A. Kamerno-vokal'noe tvorchestvo Shostakovicha [Chamber-vocal Work of Shostakovich]. *Sovetskaya muzykal'naya kul'tura* [Soviet Musical Culture]. Moscow: Muzyka, 1980, pp. 15–43.
4. Demchenko A.I. Voennaya tetralogiya Dmitriya Shostakovicha [Military Tetralogy of Dmitri Shostakovich]. *Muzyka i vremya* [Music and Time]. 2015. No. 7, pp. 38–43.
5. Demchenko A.I. Ranniy russkiy muzykal'nyy avangard i «Nos» D. Shostakovicha [The Early Russian Musical Avant-garde and the “Nose” of D. Shostakovich]. *Avangard i teatr 1910–1920-kh godov* [Avant-garde and Theater of the 1910–1920s]. Moscow: Nauka, 2008, pp. 374–391.
6. Demchenko A.I. Rovesnik i ochevidets epokhal'nogo sloma vremen [A Coeval and an Eyewitness of the Epochal Breakdown of Times]. *Iskusstvo i obrazovanie* [Art and Education]. 2017. No. 2, pp. 7–30.
7. Kuryshva T.A. Blokovskiy tsikl D. Shostakovicha [Blokovsky Cycle of D. Shostakovich]. *Blok i muzyka* [Block and Music]. Leningrad; Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1972, pp. 214–228.
8. Levaya T.N. Tayna velikogo iskusstva (O pozdnykh kamerno-vokal'nykh tsiklakh D.D. Shostakovicha) [The Mystery of Great Art (On the Late Chamber Vocal Cycles of D.D. Shostakovich)]. *Muzyka Rossii* [Music of Russia]. Issue 2. Moscow, 1978, pp. 291–328.
9. *Pis'ma k drugu. Dmitriy Shostakovich – Isaaku Glikmanu* [Letters to a Friend. Dmitri Shostakovich — Isaac Glikman]. Moscow; St. Petersburg: ДСЧ–Композитор, 1993. 363 p.
10. Rouzberri E. *Shostakovich* [Shostakovich]. Chelyabinsk: UralLTD, 1999. 211 p.
11. Khentova S.M. *Molodye gody Shostakovicha. Kn. 2* [Young Years of Shostakovich. Book 2]. Leningrad: Sovetskiy kompozitor, 1980. 320 p.
12. Shostakovich D.D. *O vremeni i o sebe* [About Time and about Myself]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1980. 375 p.
13. Shchedrin R.K. D. Shostakovich — glazami sovremennikov [D. Shostakovich — through the Eyes of Contemporaries]. *Muzykal'naya zhizn'* [Musical Life]. 1981. No. 17. P. 1.

About the author:

Alexander I. Demchenko, Dr.Sci. (Arts), Professor, Chief Research Associate of the Center for Comprehensive Art Studies, Saratov State L.V. Sobinov Conservatoire (410012, Saratov, Russia),
ORCID: 0000-0003-4544-4791, alexdem43@mail.ru
