

МЕТАМОРФОЗЫ СМЕРТИ В СЮИТНЫХ ЦИКЛАХ Д. Д. ШОСТАКОВИЧА

Шеломенцева А. В.

ФГБОУ ВПО «Саратовская государственная консерватория (академия) им. Л. В. Собинова», Саратов, Россия (410012, Саратов, пр. Кирова, 1), аспирант кафедры теории музыки и композиции, e-mail: nikhplus@yandex.ru

Осуществлён сравнительный анализ «Афоризмов» op. 13 и Пятнадцатого квартета Д. Д. Шостаковича с точки зрения воплощения в этих сочинениях танатологической тематики. Методологической базой исследования стали работы А. Демичева, Т. Артемьевой, Р. Красильникова, посвящённые осмыслению процесса умирания, а также философские труды Н. Бердяева, П. Флоренского, С. Франка. В ходе музыковедческого анализа произведений обнаруживается существенное различие в плане эстетического модуса Танатоса, авторской позиции и стилистической составляющей. При этом «Афоризмы» рассматриваются как сочинение, в котором заложены генерирующие принципы произведений Шостаковича, обращённых к теме Смерти. Это двуплановость драматургии, основанной на разделении сфер Живого и Мёртвого, подробное описание момента умирания, музыкальное воплощение идеи неразрывной связи Любви и Смерти.

Ключевые слова: Шостакович, сюита, Смерть, Умирание, возвышенное, низменное, гностицизм, Любовь.

DEATH METAMORPHOSES IN D. D. SHOSTAKOVICH'S SUITS

Shelomentseva A. V.

FGBOU VPO "The Saratov state conservatory (academy) of L. V. Sobinova", Saratov, Russia (410012, Saratov, ave. of Kirov, 1), graduate student of chair of the theory of music and composition, e-mail: nikhplus@yandex.ru

The article presents analysis of "Aphorisms" op. 13 and Fifteenth quartet of D. D. Shostakovich from the point of view of an embodiment in these compositions of tanatological subject is carried out. Methodological base of research is works of A. Demichev, T. Artemyeva, R. Krasilnikov devoted to judgment of process of dying and also philosophical works of N. Berdyaev, P. Florensky, S. Frank. During the musicological analysis of works we found essential distinction in Thanatos's esthetic mode, an author's position and a stylistic component. Thus "Aphorisms" are considered as the composition in which there are generating principles of Shostakovich's works devoted to a subject of Death. It is two-planned character of the composition based on division of spheres of Live and Dead, the detailed description of the moment of dying, a musical embodiment of idea of indissoluble communication of Love and Death.

Keywords: Shostakovich, suite, Death, Dying, sublime, low, gnosticism, Love.

Человеческая жизнь с биологической точки зрения есть не что иное, как постепенное умирание. С определённого возраста каждый из нас ощущает свою конечность и начинает задумываться над тем, что ждёт его в момент смерти и после неё. Поэтому в некотором смысле жизнь можно назвать школой умирания, осуществляющей подготовку к Смерти. Наиболее рельефно эта мысль высказана русскими философами: «...смысл нравственного опыта человека на протяжении всей его жизни заключается в том, чтобы поставить человека на высоту в восприятии смерти, привести его к должному отношению к смерти» [4, 217]. О важности осмысления проблемы умирания неоднократно говорил Д. Д. Шостакович, в творчестве которого Смерть становится едва ли не магистральной темой. Вслушиваясь в сочинения, посвящённые этому поистине магнетическому образу, можно проследить эволюцию восприятия смерти композитором по мере приближения Неотвратимого.

Интереснейшими примерами воплощения танатологической символики являются «Афоризмы» ор. 13 и Пятнадцатый квартет, которые объединяются жанровыми заголовками пьес и особенностями претворения сюитной модели. Разделённые десятилетиями жизни, знаменующие Юность и Старость, эти произведения, тем не менее, образуют поле взаимного притяжения, словно ведут диалог друг с другом.

Период, предшествующий написанию Сюиты ор. 13, стал первым близким столкновением Шостаковича со Смертью. В 1922 году скоропостижно скончался его отец, а затем последовали тяжёлая болезнь самого композитора и неудача на конкурсе в Варшаве, которая, судя по письмам Шостаковича, заставила его серьёзно усомниться в своём пианистическом даровании. Чрезвычайно ярко характеризует психологическое состояние молодого композитора собственная реплика относительно предстоящего дня рождения: «В субботу 25 сентября я приближаюсь ещё на один год к смерти» [10, 41].

Если сравнивать «Афоризмы» с сочинениями последних десятилетий жизни Шостаковича, можно заметить разницу в эстетическом модусе образа Смерти. В докторской диссертации, посвящённой танатологическим мотивам в литературе, Р. Красильников выделяет важнейшую для их классификации оппозицию «возвышенное – низменное» [7, 332], справедливо отмечая приоритет возвышенных изображений в истории искусства [7,339]. Высокий эстетический пафос Смерти характерен для сочинений Шостаковича позднего периода творчества, таких как Четырнадцатая симфония, Пятнадцатый квартет, Сюита на стихи Микеланджело. В этих произведениях Танатос предстаёт в трагедийном облике, сущностными чертами которого Красильников называет противоречие между личностью и обществом (иррациональной силой и рациональным мышлением) и неразрешимость конфликта [7, 370-371]. В Сюите на стихи Микеланджело подобная двуплановость в виде оппозиции Творца и «озлобленной толпы» выражена через контраст псалмодии и антипсалмодии (терминология В. Медушевского), а также с помощью тембровой драматургии (сопоставление мягких пастельных тонов струнных и деревянных духовых в первой половине сочинения и тяжёлой меди и ударных во второй). В традициях античной трагедии в Пятнадцатом квартете подчёркивается иррациональная, внеличная природа Смерти (мистика возникновения звука из небытия и запредельное его нарастание, квазидвенадцатитоновая «безликая» тема у виолончели в начале Серенады). Символическая неопределимость Танатоса во второй части квартета имеет прототип в Сюите ор.13. Речь идёт о Восьмом номере, Каноне. Механистический вихрь пляски нежити, достигнув своей кульминации в Седьмой пьесе, оборачивается в Восьмой части потусторонним мерцанием россыпи звуков. Пуантилистическая паузирванная тема Канона (разорванный вид которой превращает пьесу в «канон без темы») в сочетании с отсутствием закреплённого за жанром

определённого типа образности актуализируют понимание Смерти как распада, «апофеоза частиц» (И. Бродский).

В целом, Танатос в «Афоризмах» принадлежит низменному полюсу и подчас предстаёт в комическом обличье. По мнению философов, комическое есть «результат контраста... между безобразным и прекрасным..., ничтожным и возвышенным...» [7, 406]. Постоянная смена этих образных сфер в Сюите производится через очуждение и актуализацию жанров (термины Л. Березовчук). При этом жанры, непосредственно связанные со Смертью, неизменно профанируются. Похоронный марш вызывает ассоциации с шествиями советских детских организаций из-за интонационных отсылок к звучанию пионерских горнов. В Пляске смерти «главная героиня» (тема *dies irae*) неуклюже топчется на месте в механическом вальсе, а в финале пьесы, будто запыхавшись и окончательно выбившись из сил, отстаёт от аккомпанемента.

Более соответствующее ей серьёзное звучание Смерть приобретает в лирических жанрах. Вполне «безобидная» лексема Серенады, вопрошающая вникуда в конце номера, в Ноктюрне оборачивается жутким символом насилия и разрушения. Ночь, наполненная дыханием Любви в романтических ноктюрнах, превращается в бессонную ночь предчувствий и галлюцинаций современной действительности. В Элегии и Колыбельной процесс умирания эстетизируется, барочная стилистика пьес заставляет вспомнить слова Ф. Арьеса о преклонении перед Смертью в эпоху барокко и романтизма: «Она прекрасна, и сам умерший красив» [7, 436]. Нескрываемое восхищение Танатосом характерно и для русского менталитета. Один из основоположников отечественной танатологии А. Демичев в своей статье «Deathнейленд» приводит слова В. Розанова: «По мысли русских (Православия) – жизнь есть грех, а умершее тело... есть “святое”, икона» [6, 56]. Но наиболее радикально высказалась о некроцентристских тенденциях отечественной культуры Т. Артемьева: «Если бы русскому человеку предложили бы никогда не умирать, он непременно бы отказался» [2, 66].

Чередование пьес-масок в «Афоризмах» восходит к феномену карнавала, с лёгкостью переставляющего местами возвышенное и низменное, сакральное и профанное. В мифологическом плане карнавал воспроизводит вечный круговорот жизни и смерти в природе. Однако в композиции Сюиты данная модель заменяется линейным развёртыванием евангелического мифа, причем фаза восстановления гармонии (воскресения) в финале «Афоризмов» отсутствует. Вместо неё появляется ещё одна амбивалентная пьеса – Колыбельная.

В упомянутой ранее диссертации Красильникова приводится мнение современных учёных о связи карнавальной культуры с «жестокостью, а массового смеха с насилием» [7, 410]. Особенности фактурной и ритмической организации Пятого, Шестого и Седьмого номеров (гипертрофия ритмической остинатности, ударный характер звукоизвлечения) позволяют говорить о предвосхищении столь распространённых в дальнейшем творчестве Шостаковича образов толпы, готовой «предать, уничтожить, растоптать и распять» [5, 214]. Кроме того, в «Афоризмах» прослеживаются смысловые переключки с оперой «Нос», в которой, по мысли Л. Акопяна, сюжетом второго плана становится «преследование – унижение – истязание жертвы» [1, 91]. Исследователь выделяет единый принцип построения сцен подобной тематики: все они заканчиваются выдалбливанием элементарной остинатной фигуры, «аналогичной регулярным “ударам по морде” из... миниатюры про Григорьева и Семёнова» Хармса [1, 91]. Похожий приём встречается и в «Афоризмах». В Третьем номере Сюиты, Ноктюрне, мотив из «Шагов на снегу» К. Дебюсси трансформируется в неотступные жёсткие удары, которые чередуются со вздымающимися вверх квазискрипичными пассажами, символизирующими смятение жертвы. Таким образом, содержательные аспекты «Афоризмов» представляют собой шаг по направлению к шостаковической «трагедии-сатире» [5, 217], литературным ориентиром в создании которой явилось творчество Гоголя, Чехова, Хармса.

В плане воплощения танатологического процесса в Сюите ор. 13 отражаются генерирующие принципы сочинений, обращённых к теме Смерти. Базисом драматургии «Афоризмов» становится разделение сфер Живого и Мёртвого. Первая из них апеллирует к многообразию и изменчивости жизни через ритмическую и мелодическую свободу, тогда как вторая опирается на регулярную ритмику танцевальных и маршевых жанров. Эта двуплановость в дальнейшем становится устойчивой чертой многих произведений Шостаковича. По мнению Л. Акопяна, ко времени написания Пятой симфонии в творчестве композитора формируется фундаментальная оппозиция, «один полюс которой ориентирован в сторону великой европейской... традиции со множеством присущих ей сложных форм организации звукового материала, тогда как на другом полюсе доминируют гомофония с простейшими, механически повторяющимися фигурами аккомпанемента, подчёркнуто регулярная расчленённость тематизма» [1,206]. Расщеплённое мировосприятие, воплощённое в музыке Шостаковича, отрицает единство телесной и духовной субстанций и является выразителем феномена русского гностицизма, сущность которого описывает в своей монографии о Шостаковиче Акопян. Характерное для этого направления признание множественности миров «добра и зла, света и тьмы» [1, 15] и т. д. переключается с

содержательными аспектами поздних сочинений танатологической тематики – Четырнадцатой симфонии и Сюиты на стихи Микеланджело.

Другой особенностью «Афоризмов», актуализированной в творчестве Шостаковича, является подробное прорисовывание момента умирания, несмотря на то, что «для культуры важно не столько мгновение смерти, мимолётное и неуловимое, сколько... подготовка к кончине, танатологическая рефлексия» [7, 325]. Нисколько не приуменьшая важности для композитора темы психологического переживания надвигающейся смерти, следует признать, что вопрос о том, «как всё произойдёт» не меньше волновал Шостаковича. При этом в большинстве произведений автор останавливается на стадии разделения души и тела, не заглядывая за последнюю черту, и лишь в Сюите на стихи Микеланджело он обращается к проблеме «жизни после жизни», являя возможность творческого бессмертия. Но и в том и другом случаях в противоположность атеистическим высказываниям самого Шостаковича о том, что после смерти ничего нет, умирание воспринимается не как тупик, а как порог в иную, неведомую и неизобразимую, реальность, что свойственно религиозному сознанию.

Тонко и будто невзначай в «Афоризмах» проводится мысль о неразрывной связи Любви (как сущностного признака Жизни) и Смерти. Присутствие танатологической символики со временем становится устойчивой чертой хрупкой и отстранённой лирики Шостаковича. Так, в части Утро Сюиты на стихи Микеланджело после каждого катрена и терцета в сопровождении появляется сумрачный мотив у контрабаса, который выдержан более тяжёлыми длительностями в сравнении с вокальной партией, а также опирается на стонущие малосекундовые интонации. Резко контрастируя общему светлому и воздушному облику номера, эта лексема словно констатирует: «И никогда и нигде любовь не находит себе успокоения, не ведёт к радости соединения» [3, 453].

В Сюите op.13 знаки Смерти надёжно сокрыты в фактуре пьес. Например, нисходящий мотив в ритме похоронного марша в Серенаде трудно уловить на слух в общем потоке изломанных мелодических линий. В Пятнадцатом квартете одноимённая часть написана в духе «забытых вальсов» и, казалось бы, должна относиться к семантическому полюсу, противоположному Умиранию. Угрозу смерти здесь заставляет почувствовать «колючий», с внезапными динамическими нарастаниями аккомпанемент, на фоне которого проводит свою чарующую тему первая скрипка. Таким образом, композитор протягивает ассоциативные нити к Серенаде из «Песен и плясок Смерти» Мусоргского и далее к средневековой Смерти, играющей на скрипке. В Ноктюрне танатологические оттенки семантики высвечиваются через включение в основной тематический материал секвенции *diesirae*, а также использование малоупотребительной тональности ми – дубль – бемоль мажор. Подобный тональный колорит символизирует восприятие мира умирающим, для

которого наполненная физической мукой реальность будто «выцветает» и отдаляется. В целом, подчёркивая постоянное присутствие смертоносного начала во всем живом, композитор мыслит в одном направлении с русскими философами конца XIX – начала XX века, которые утверждают: «Сама жизнь в недрах своих таит неумолимо растущее ядро смерти» [8, 530].

Важнейшей с точки зрения характеристики танатологических сюжетов является позиция нарратора. В этом смысле обнаруживается существенная разница «Афоризмов» и Пятнадцатого квартета. В Сюите ор. 13 явственно ощущается направленность на публику, театральность. Не случайно в первые годы после издания «Афоризмы» пользовались успехом в качестве музыкального сопровождения пародийных стихов, которые читал со сцены популярный чтец В. Максимов. В противоположность ярким, игровым пьесам Сюиты, Пятнадцатый квартет по своему музыкальному языку близок определениям Смерти, данным ей в книгах пророков и псалмах: «тишина», «страна забвения», «бездна» [7, 138]. Чрезвычайно медленный темп, «гиперминорная» тональность ми-бемоль минор, медитативный настрой отсекают всё внешнее, оставляя умирающего наедине с самим собой, чтобы он мог достойно предстать перед Божьим судом. Стремление к одиночеству в момент встречи с Вечностью в квартете перекликается с описанием М. Бахтина авторской позиции Л. Толстого в танатологических сочинениях: «Его интересуется смерть для себя, то есть для самого умирающего, а не для других, для тех, которые остаются. Он, в сущности, глубоко равнодушен к своей смерти для других» [7, 187].

Не растрчивая сил на внешние эффекты, композитор погружается в сложный и болезненный процесс самоосмысления. Смерть для него предстаёт как момент «снятия социальной маски», «перехода от Персоны к Самости» [7, 153]. Материалом музыкальной саморефлексии становятся цитаты и аллюзии на собственные произведения, а также различные варианты монограммы. Музыкальное имя композитора зачастую приобретает «разорванный», «распятый» (конец Интермеццо, Эпилог) или же коленопреклонённый (Элегия) облик, восходящий к предсмертному покаянию.

В интонационно-фактурном плане Пятнадцатый квартет опирается на национальные истоки в противоположность преимущественно западноевропейскому стилю «Афоризмов». Например, в Элегии это проявляется в претворении мелодических особенностей протяжных песен. В Первом и Пятом номерах Шостакович воспроизводит схему церковной службы с чередованием речитации священника и хоровых ответов. Музыкальная ткань квартета насыщена крестными интонациями, символизирующими предсмертные муки. Здесь особенно остро ощущается отмеченное многими музыковедами стремление композитора принять на себя всю боль и скорбь мира, нести за неё ответственность. Жертвенный,

искупительный характер Смерти в Пятнадцатом квартете говорит о внутренней, возможно, неосознанной религиозности его творца, провозглашающего своей музыкой незыблемую христианскую истину: «...нельзя спасти своей души, не потеряв её... нельзя обрести царство небесное иначе, чем несением своего креста» [9, 176].

Список литературы

1. Акопян Л. Дмитрий Шостакович: Опыт феноменологии творчества. – С.-Петербург, 2004. – 474 с.
2. Артемьева Т. Загадка русской души, или нужна ли нам вечная игла для примуса?// Фигуры Танатоса: Искусство умирания: Сб. статей / Под ред. А. В. Демичева, М. С. Уварова. – СПб.: Изд-во С.-Петербургского ун-та, 1998. – С.66-76.
3. Бердяев Н. Миросозерцание Достоевского // Бердяев Н. А. Смысл творчества: Опыт оправдания человека. – М.: АСТ: Астрель, 2011. – 668 с.
4. Бердяев Н. О назначении человека. – М.: Республика, 1993. – 383 с.
5. Бекетова Н. Рахманинов – Шостакович: этапы национального самосознания // Шостаковичу посвящается. К 100-летию со дня рождения композитора. – М.: Композитор, 2007. – С. 208-235.
6. Демичев А. Deathнейленд // Фигуры Танатоса: Искусство умирания: Сб. статей / Под ред. А. В. Демичева, М. С. Уварова. – СПб.: Изд-во С.-Петербургского ун-та, 1998. – С.51-57.
7. Красильников Р. Танатологические мотивы в художественной литературе: дисс... доктора филологических наук. – М., 2011. – 544 с.
8. Флоренский П. Столп и утверждение истины. – М.: Изд-во «Правда», 1990. – 839 с.
9. Франк С. Непостижимое // Франк С. Сочинения. – М., 1990. – 607 с.
10. Шостакович Д. Письма к Б. Л. Яворскому // Д. Шостакович в письмах и документах. – М., 2000. – 570 с.

Рецензенты:

Волкова П. С., доктор искусствоведения, доктор философских наук, кандидат филологических наук, профессор кафедры социологии и культурологии Кубанского аграрного университета и кафедры истории музыки Ростовской государственной консерватории, г. Краснодар.

Шишкина Е. М., доктор искусствоведения, доцент Государственного фольклорного центра «Астраханская песня», г. Астрахань.