

К 110-летию со дня рождения композитора

**К ПРОБЛЕМЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ЛИЧНОСТИ И СРЕДЫ
В ПОСЛЕДНИХ ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ КОНЦЕРТАХ Д. Д. ШОСТАКОВИЧА**

ажнейшей стороной в развитии отечественной музыки с середины 1950-х годов явилась исключительная активизация внимания к индивидуально-личностной проблематике, повышенный интерес к изучению сложного и многомерного духовного мира современника. Существенной гранью, непосредственно связанной с этой тематикой, стало художественное исследование взаимоотношений индивида и окружающей его среды.

Поиск конкретно-индивидуализированных форм воплощения подобной проблематики приводил композиторов чаще всего к жанру инструментального концерта, где уже сам по себе фактурный принцип организации материала давал естественные возможности для отчётливой дифференциации личностного начала и образа внешней действительности.

Шостаковича вопросы взаимодействия личности и среды интересовали с наибольшей силой примерно на протяжении десятилетия (1957–1967). Именно тогда в его творчестве, как и во всей отечественной музыке данного периода, жанр инструментального концерта получил особенно интенсивное развитие (Второй фортепианный, Первый и Второй виолончельные, Второй скрипичный).

Опыт Шостаковича в воплощении интересующей нас проблемы был вполне характерным по направленности и наиболее значительным по художественному эффекту. Следовательно, анализируя его, мы тем самым определяем магистральную линию в развитии сознания на том историческом этапе – линию, обобщённо запечатлённую средствами музыкального искусства.

Отправным пунктом в разработке вопросов взаимодействия личности и среды стал в позднем творчестве Шостаковича *Второй фортепианный концерт* (1957). Здесь представлена

модель единства их устремлений, полной согласованности побуждений и действий.

Такая гармоничность определяется группой факторов. Основной из них – склад и дух ведущей образной сферы. Исключительно бодрая жизнедеятельность, радостное возбуждение, бурный энтузиазм энергичных созидательных усилий и их предельная целеустремлённость – всё это заложено в тематизме главной партии I части с его открытой активно-наступательной маршевой поступью. Финал подхватывает эту настроенность, поднимая определяющие качества I части на новую высоту, усиливая в своих маршево-танцевальных ритмах как состояние бурной активности, так и атмосферу праздничного бурления энергии.

Гармоничность концепции обеспечивается чрезвычайной монолитностью образной структуры, где ведущая сфера бурной и радостной жизнедеятельности оттеняется мягким контрастом мечтательной лирики. Экспозиция этой сферы в побочной партии I части ведётся, почти незаметно «прорастая» из безостановочного, полётного движения облачком лёгкой грусти (с т. 49).

То, что здесь было «мимолётным видением», получает законченное раскрытие в средней части. Поэтичное воспарение в мир светлой мечтательности приобретает благодаря флёру задумчивой грусти характер задушевного лирического излияния.

После недолгого созерцательного отдохновения в *Andante* герой словно бы стряхивает сладостное забытие и безо всяких усилий над собой вновь погружается в гущу бурных созидательных ритмов (см. безупречно естественный переход *attacca* от т. 100 II части к основной теме финала).

Конкретно-индивидуализированный облик Второго фортепианного концерта определяется тем, что его герой – совсем юный человек (нелишне напомнить, что это произведение было

написано для сына композитора, тогда занимавшегося в музыкальной школе). От юношеского мироощущения идёт непосредственность, открытость, свежесть и простодушие высказывания, шумная и задорная радость бурного жизненного проявления, оттенок неугомонной и задиристой скерцозности, праздничной карнавальности, наконец – смелый и решительный тон, обаятельная мальчишеская экспансивность.

Миропредставлению такого героя присуща совершенная ясность. Отсюда в частности максимальная чёткость и простота средств выразительности. К примеру, ритмическая структура базируется на лапидарно-упругих, размашисто-рубленых формулах. Гармонический язык почти элементарен в своей функциональной определённости, но обильно освежается яркими и сочными ладотональными сопоставлениями. Наконец, по форме, объёму и направленности музыка эта принадлежит, скорее, жанру концертино. Дополнительный «запас прочности» столь ясной и простой стилистике придают подчеркнутые классические симпатии, сопровождаемые лёгкой и ненавязчивой модернизацией. Эта лексическая ориентация особенно отчётливо проявляется в медленной части, связанной с духом юношеских лирических кантилен Шопена и Рахманинова. В данном случае аналогии с классикой понадобились композитору ещё и для того, чтобы акцентировать идеальную возвышенность мечтательного монолога.

Итак, во Втором фортепианном концерте представлена модель полного контакта личности с окружающей средой, что для творчества Шостаковича является весьма большой редкостью. Как и следовало ожидать, уже в самые ближайшие годы композитор начинает моделировать взаимоотношения индивида с действительностью совсем иначе. И здесь необходимо пояснение, касающееся ситуации самого конца 1950-х и самого начала 1960-х годов.

Как это зафиксировано в отечественном искусстве, на данном историческом этапе личность в своём развитии пришла в столкновение с консервативными тенденциями, унаследованными от сталинской эпохи. Стремление вырваться из стесняющих рамок приводило порой к попыткам исключения даже естественных ограничений, к абсолютизации свободы индивида, к его самоутверждению во что бы то ни стало, что нарушало определённый паритет объективных и субъективных начал.

Кроме того, подчас не столько отделялись друг от друга личность и среда, сколько в ходе имманентного саморазвития антиномически расслаивался сам мир личности. И, как нередко бывает, внутреннюю неудовлетворённость этой противоречивостью субъект проецировал вовне. Тогда окружающей действительности порой не всегда справедливо вменялось в вину несовершенство, неустроенность и даже негуманность.

Вдобавок, моделируемые в музыкальных концепциях с помощью художественного воображения, подобные ситуации приобретали преувеличенные очертания, вырастали нередко в весьма драматичные коллизии. Но, с другой стороны, благодаря такой гиперболизации нынешний наблюдатель получает возможность острее почувствовать и глубже понять те сложные и неоднозначные, однако совершенно неизбежные на том историческом этапе коренные перемены во взаимоотношениях личности с окружающим миром.

Шостакович одним из первых ощутил и исследовал в своём творчестве сдвиги в эволюции индивидуального сознания на рубеже 1950–1960-х годов. Важной вехой в этом отображении стал его *Первый виолончельный концерт* (1959). Здесь противоречивость начинает складываться, прорастая из предшествующей гармонии, уже заметно разрушая её. Личность и среда оказываются как бы на перепутье: былая цельность и ясность утрачивается, а обрести новую пока что не дано.

Завязка процесса расщепления на антитезы содержится в I части. Внешне перед нами – выражение бодрой, активно-напористой, «правильной» жизнедеятельности. Но из её воплощения уходит безусловная позитивность, присущая, к примеру, музыке Второго фортепианного концерта.

Стремительность энергичного жизненного потока оборачивается суетливо-взбудораженным, по временам почти судорожным бегом. Субъект словно поневоле оказывается вовлечённым в водоворот окружающей жизни, несущейся без ясного смысла и твёрдой цели, по какой-то механической и раздражающей инерции.

И ещё одной важной гранью процесс расщепления захватывает образность I части. В главенствующем обороте (*ges – fes – es – b*) заложена сильная рефлексующая тенденция (его интонационная суть состоит в однотерцовом сопряжении *e – Es*), и многократное повторение данного мотива создаёт характер страстного

внутреннего вопрошания. Иногда в этой вопрошательности проскальзывает оттенок иронии. Но чаще всего сквозь внешнюю бодрость чрезмерно энергичного бега слышится в ней глубоко запрятанная даже страдальческая нота, что особенно заметно в звучании темы побочной партии (с ц. 9).

Развязку весьма серьёзной социально-психологической драмы автор попытался осуществить во втором разделе III части (начиная с *Allegretto*) и в следующем за ней финале. Внешне между крайними частями немало общего по типу образности и характеру движения. Но уже с самого начала по своему внутреннему духу музыка финала несомненно серьёзней, глубже, суровой и драматичней.

Ясно ощутимые черты активного, мужественного преодоления с большой силой акцентируются в среднем разделе (с ц. 69). В его маршево-наступательном движении чувствуются даже героические элементы, которые были просто немислимы в I части. В устанавливающийся здесь пусть несколько наивный и прямолинейный, но бесспорно позитивный настрой вовлекается реприза основного тематизма (с ц. 77), к которому присоединяется ведущий мотив главной партии I части, интонируемый теперь с максимальной утвердительностью и призывностью.

Если в финале делается попытка преодоления сомнительных качеств родственной ему I части, то лирический мир средних частей, напротив, углубляет внутреннее противоречие концепции. Происходит это ввиду уже самого по себе факта резкого контраста их духа и строя по отношению к предшествующей образности. Никакого подтекста и двусмысленности, поэзия и проникновенность, благородство и глубина – так миру внешнему противопоставлен духовный поиск индивида, его чувствования и осмысления. Во II части медитативность соединена с повествовательностью – трогательной, личной, едва ли не исповедальной. Эта просветлённо-топскливая жизненная повесть сопровождается оттенком щемящей и чуть заунывной жалостливости, чем она особенно созвучна русской протяжной песенности, от которой ведёт свою родословную.

Другое дело – медитации III части. Им присущ мужественный, сосредоточенно-напряжённый характер с оттенком горделивой приподнятости. Этому интеллектуальному анализу изначально присуща действенная потенция. И

вполне естественно, что на определённом этапе (опять-таки с *Allegretto*) мысль постепенно переходит в действие. От раздумий через растущую решимость к действиям, воинственным и героическим – такова траектория этой части. И кажется, что теперь, после духовного катарсиса личность войдёт в окружающий мир облагороженной, цельной и сильной.

Так, в виде своеобразного обобщённого сюжета складываются очертания концепции Первого виолончельного концерта. От сомнительного в своей механической бездумности и настораживающего суетливой самоцельностью жизненного бега – через проникновенный, глубоко человеческий лиризм и высокий интеллектуальный поиск – к стремлению обрести и утвердить одухотворённость, разумность и осмысленность жизненного существования.

К сожалению, завершающее утверждение в коде остаётся недоведённым «до точки» – музыкальный поток словно бы обрывается, утверждение повисает в воздухе. Во всём этом своеобразно отразились определённые неустойчивость и невыверенность общей позиции, противоречивость мироощущения человека рубежа 1950–1960-х годов в его нарушившихся связях с окружающим миром.

Как известно, в 1960-е годы отечественная музыка вступила в фазу бурных художественных исканий, по своей интенсивности не уступавших тому, что когда-то происходило в начале XX века. Инициаторами кардинального обновления музыкального языка стали молодые композиторы того времени, плеяду которых позже стали именовать «шестидесятниками».

Одна из самых ярких творческих идей, принадлежавших им, состояла в выдвигании на передний план тематики, связанной с конфликтными взаимоотношениями личности и окружающего её мира. И именно на данном этапе эту проблему впервые удалось решить средствами собственно музыкального искусства, без опоры на литературный текст и театральные атрибуты.

Осуществлено это было в жанре инструментального концерта, который, как уже говорилось, по самой своей природе наиболее приспособлен для воплощения подобной проблематики в силу изначально данного фактурного расслоения (*solo* и оркестровое *tutti*).

Исходным законченным опытом такого рода стал Первый виолончельный концерт Б. Тищенко (1963), где конфронтация фактурных пластов

в сильнейшей степени подчёркнута тем, что от оркестра отсечена струнная группа и, таким образом, солирующей виолончели противопоставлен массив духовых и ударных.

Автор этой композиции был последним и любимым учеником Д. Д. Шостаковича, но маститый наставник не сразу понял всей смелости замысла своего тогдашнего аспиранта. Желая дать ему наглядный урок, он переинструментировал его партитуру на полный оркестр, что снижало остроту заявленного конфликта, и вполне естественно, что данная редакция не прижилась в концертной практике.

Этот факт свидетельствует о том, что представители старшего композиторского поколения, по сравнению со своими молодыми коллегами, некоторое время ещё находились в плену инерции, идущей из предыдущего исторического периода. Персонально для Шостаковича доказательством несколько затянувшейся традиционности может служить появление в 1961 году Двенадцатой симфонии, целиком принадлежавшей прошлому.

Но уже в 1962 году он пишет следующую симфонию, которая знаменовала резкий поворот к иной тематике и стилистике, а в 1964-м заканчивает две партитуры, где разрабатывается интересующая нас проблема. Музыка к фильму «Гамлет» и вокально-симфоническая поэма «Казнь Степана Разина» подавали её на основе определённой сюжетной канвы и в историческом ракурсе. Однако вскоре композитор реализует её уже на современном материале и в обобщённо-инструментальных формах, что произошло во *Втором виолончельном концерте* (1966).

Образный мир Концерта чрезвычайно многосложен. Генеральный конфликт проходит по линии столкновения категорий высокого и низкого, прекрасного и безобразного, духовного и примитивного, человеческого и антигуманистического. Внутри столь кардинального размежевания возникают побочные антитезы, например – сказочное и реальное, беззаботное существование и ожесточённая жизненная борьба.

В роли сил действия выступают пять образных линий: сфера мечтательно-идеального, сказочность, лиризм, медитативность и публицистическое начало. Этот идейно-смысловой комплекс главенствует по объёму, он фокусирует в себе основные ценности концепции, и его носителем предстаёт, как правило, личность, персонифицированная солирующим инструмен-

том. Так определяются гуманистическая направленность произведения в целом и существенная роль индивида.

Сфера *мечтательно-идеального* вырастает из «мотива мечты» (с ц. 11) как воспарение над действительностью в мир иллюзий, как упования на счастье, покой, красоту. Неизъяснимо чарующий, манящий нежностью и теплотой, этот мотив покоится на ласково-покачивающихся колыбельных линиях фигурированного органного пункта тонической квинты, что становится неизменным фактурным признаком данной образной сферы.

Всё лучшее, что заложено в «мотиве мечты», находит окончательное выражение в «неоклассической фразе» (с ц. 73). Мечтательность переходит здесь в воплощение идеального, олицетворение самого высокого и благородного в человеческой натуре. Есть в этой музыке нечто чрезвычайно знакомое, близкое для слуха, определяющее её классицистский контур (особенно – трель на верхнем вводном тоне) и вместе с тем весьма оригинальное, сугубо шостаковическое (скажем, выход к терции *G dur* через интонационную раскачку на *as* и *b*, мерцание *d* и *des* на гармонии *b moll*).

Рассмотренная сфера воплощает прекрасное внутреннего мира, а примыкающая к ней *сказочность* рисует волшебное и удивительное мира внешнего. Эта линия развивается на основе «темы чудес» (с ц. 16) и «ориенталии» (с ц. 74). В отличие от подчёркнутой простоты «мотива мечты» и «неоклассической фразы» им присуща изысканность, причудливость и уникальный для музыки Шостаковича сказочно-ориентальный колорит.

Несколько завуалированная ориентальность «темы чудес» в её ассоциациях с фигурой Звездочёта из «Золотого петушка» Римского-Корсакова, и проявляется она более всего в капельно-звончатой оркестровке хрустально-прозрачных трезвучных последований. «Ориенталия» также вызывает отдалённые аналогии с корсаковскими образами, напоминая о знойной роскоши «Песни индийского гостя».

Сказочное начало примыкает к сфере мечтательно-идеального не только вследствие своей ирреальной характерности. В «мотиве мечты» заложено ощущение манящего, притягивающего, чудесного видения, сладостного миража, завораживающего пения сирен. Это ощущение подчёркнуто исходящим отсюда и в различных

вариациях присущим обеим сказочным темам баюкающим колыбельным ритмом.

С мечтательно-сказочными образами сопоставлены образы жизненно-реального наполнения. *Лирическая линия* имеет локальное значение. На основе «элегий» (с ц. 91) она развивается только во второй половине финала. Этот задумчиво-трогательный напев выписан просто, почти в духе народных протяжных. Он передаёт грустную жизненную повесть отнюдь не героя, а обыкновенного человека, которого соответствующие обстоятельства могут повергнуть даже в отчаяние – см. последнюю модификацию «элегий» (ц. 103): поникшая, разорванная мелодическая линия, «опавшая» в нижний регистр.

Более широкие, в том числе «обрамляющие» полномочия возложены на линию *медитативности*. Зоны осмыслений размещены по краям конструкции. Это относится к произведению в целом, и к I части, в частности. В I части сосредоточенно-углублённое, сумрачно-напряжённое раздумье составляет основу содержания начального (до ц. 16) и заключительного (с ц. 29) разделов. Типичный для творчества Шостаковича образ ищущего разума ещё раз напоминает о себе в коде концерта (с ц. 109), приобретая в соответствии с ситуацией нежные и «тихие» проникновенно-лирические очертания.

Сквозную нагрузку несёт третья линия жизненно-реальных образов, связанная с *публицистическим началом*. Оно зарождается на кульминации I части (ц. 26): стонущие-кричащие зовы виолончели с опорой на резко звучащий тритон и малосекундную попевку – это и выражение боли, и сигнал бедствия, но прежде всего, призыв к состраданию и человечности.

Именно в таком значении данная интонационность становится исходным зерном для «фанфар», которые заключают главный публицистический заряд концепции. Характерно вторжение этого тематизма в повествование на стыке II и III частей. Будучи обнажённым семантическим знаком громогласного провозглашения (фанфарность сконденсирована и в типизированных мотивах, и в опоре двухголосия на квартность, и в обилии различных триольных ритмов), он трактован в экспрессионистском ключе (высшая точка заострённости – в «кричащей» большой септимере завершающих фраз).

Эти символы ещё трижды возникают в финале: как предостережения – вначале тихо и затаённо (ц. 83), затем грозно и заклинаяще (ц. 99)

и, наконец, как воплощение последней попытки воспротивиться натиску зла (ц. 101).

В роли сил контрдействия выступает всё, что противостоит категориям высокого, прекрасного, духовного и человеческого. Стихия *негативного* экспонирована в кульминационной зоне I части (с ц. 26). Символом жестокости, насилия и подавления звучит серия ударов большого барабана – оглушающих, тупых, вызывающе агрессивных. Нарочито изолированный от звучания других инструментов, резко противопоставленный мятущейся, страдальческой экспрессии виолончели, этот приём в своей «антимузыкальности» для данного контекста создаёт ощущение полной противоестественности.

На пути к кульминации I части были намечены элементы гротескно-скоморошьего пляса-трепака с недобро-глумливыми тонами (с ц. 20). Во II части этот эскиз превращается в оргиастическую картину выплясывания бездуховности. Цитирование пошловатого одесского мотива «Бублики» ведётся с нарочитой вульгарностью и натуралистичностью. «Бублики» – это ещё и «*Купите бублики*» – необходимое в данном случае слово «*купите*» становится символом самопродажи, конформизма, духовного предательства.

Подобно отмеченной выше «антимузыкальности» ударов большого барабана, здесь возникает ощущение непристойности разнузданного пляса с привкусом кабацкого угара. Въедливая многоповторность трёхзвучного мотива, механические ритмы трепака, топчущая примитивность аккордики обнажают гротескный оскал этого зловеще-разбитного измывания, постепенно превращая его в разгул куражающегося цинизма, в устрашающее бушевание слепой стихии.

Открыто негативный смысл «Бубликов» целиком раскрывается в кульминационной зоне финала (ц. 100), где этот образ окончательно становится олицетворением жестоких сторон действительности, неистового в своей беспощадности фатального начала, катастрофой обрушивающегося на человека.

В ходе сопряжения и противоборства отмеченных идейно-смысловых пластов вырастает одна из сложнейших философских концепций Шостаковича. Она целиком посвящена проблеме выявления возможных типов взаимоотношений индивида с окружающим миром. И после широкого круга жизненных проб главной нотой Второго виолончельного концерта определяется

неудовлетворённость сущим, неуверенность в силах индивида и сомнение в возможности наведения естественных, взаимоудовлетворяющих контактов между личностью и средой. Однако в этой глубокой драме ищущего сознания нет и намёка на пессимизм. От неё веет суровой силой, высоким мужеством. И автор отнюдь не считает выводы своей концепции окончательными.

Залогом этому выступает заключительный тон квинты *G dur*, повисающий у виолончели *solo* и обрывающийся повествование незавершённой, вопросом. И действительно, в самое ближайшее время во Втором скрипичном концерте Шостакович предложит качественно иную модель мироощущения. Кроме того, в завершение концерта выдвигается нечто, не зависящее от субъективных суждений. Вначале (ц. 112) разрежёнными штрихами, а затем (ц. 113) сплошной зоной возникают на колорировании трезвучия *G dur* диковинно-красочные, цокающе-перестукивающие звучности.

Это сказочно-фантастическое видение, постепенно растворяющееся в дымке времени, не только символ Бытия, всегда остающегося для разума таинственным чудом, никогда не разгаданным до конца, но и образ вечно манящей, независимо ни от чего неизменно притягивающей к себе Жизни. Такой вывод, заключающий высший объективный смысл, композитор повторит в сходной ситуации кодетты Пятнадцатой симфонии.

Второй виолончельный концерт стал центральным, узловым пунктом в разработке Шостаковичем вопросов взаимодействия личности и среды. Множество противоречий, способных возникнуть в ходе развития данной проблематики, оказались здесь стянутыми в тугую и трудноразрешимый клубок. И, будучи по характеру содержания самой дисгармоничной, эта концепция стала самой глубокой и значительной в художественном отношении.

Являясь весьма труднодоступной и многозначной по идейно-философскому наполнению, она вместе с тем необычайно привлекательна богатством и разнообразием тематического рельефа, законченным совершенством инструментального письма, безупречной логикой музыкальной драматургии. Всё это делает Второй виолончельный концерт высшим созданием композитора в данном жанре и одним из самых примечательных явлений в мировой концертной литературе.

Итак, во Втором виолончельном концерте Шостакович довёл воплощение внутреннего противоречия, а также противоречия между внутренним и внешним, желаемым и действительным, до предела, мыслимого в его этике и эстетике позднего периода. Вслед за столь критической кульминацией противоречивость начала быстро спадать. Свидетельством этого процесса стал *Второй скрипичный концерт* (1967), где во многом преодолеваются коллизии, казавшиеся годом раньше почти безвыходными.

Последний концерт Шостаковича тесно связан с предшествующим, продолжая его концепцию на иной ступени развития сознания личности в её отношениях с окружающей средой. Непосредственно эта близость обнаруживается в трёх существенных для Второго скрипичного концерта образных сферах: медитативность, лиризм и сказочность. В сравнении с предшествующей трактовкой они приобретают теперь неизмеримо более «земные» и реальные контуры.

Состояние напряжённого духовного поиска I части покидают тона углублённой сосредоточенности философского раздумья, приближаясь скорее к складу жизненного повествования, чуть жалобного и тоскливого. Словно бы отталкиваясь от характера кодетты Второго виолончельного концерта, медитации здесь отличаются неустойчивостью, зыбкостью и вопросительностью, которая подчёркнута в длительной и настойчивой фиксации очень важной для всего концерта лейтинтонации кварты (ц. 3).

Проявляется в медитативности Второго скрипичного ещё одна важная грань – сильная лирическая окрашенность. Очень личное, трогательно-исповедальное уже в экспозиции, это раздумье в репризе буквально тянется к теплу, ласке и проникновенной человечности. Столь ярко выраженная тенденция к лиризации находит законченное выражение в музыке II части.

Так, на смену мечтательно-идеальным миражам предшествующей концепции приходит искреннее, глубокое стремление к реальному человеческому теплу, выстраданной задушевности – в этом суть лиризма Второго скрипичного концерта.

В первоначальном изложении побочной партии (ц. 10) возникают аналогии с представлением о сказочно-фантастическом восприятии действительности, характерном для одного из ракурсов Второго виолончельного концерта. Тот же светлый, игрушечно-волшебный коло-

рит, мягкое танцевальное движение, «звёздная» капле оркестровки. Но в сравнении с широко развёрнутой «темой чудес» теперь это краткий пятизвучный мотив-осколок, начисто лишённый шарма ориентальности.

Его неизменно сопровождает томительно-грустный контрапункт с типично шостаковической иронично-рефлексирующей попевкой *eis – e – d – c*. После него звучит тоскливый канонический дуэт ламентозных реплик скрипки и флейты на щемящих параллелизмах септим и нон – во всём тона прощания с безвозвратно уходящим, ощущение несбывшейся сказки. Мало того, что от прежних представлений остаётся только слабый отблеск, но и он в ходе развития быстро теряет свои волшебные очертания, наполняясь жизненно-реальным содержанием, приобретая энергично-волевой темперамент.

Ещё большие сдвиги обнаруживаются в сфере деятельных процессов, которая во Втором виолончельном была воплощена под знаком открытого разлада личности и среды. Происходящее в I части внешне напоминает действенно-драматическую ситуацию крайних частей Второго виолончельного концерта, но отмеченные в нём две волны развития – малая в I части («разведка боем») и большая в финале (собственно «бой») – сосредоточены теперь во Втором скрипичном рамках единого звукового пространства I части. Тем более, при этом внешнем совпадении драматургической схемы заметно коренное отличие. Состоит оно в установлении атмосферы позитивности и контакта.

На подъёме первой волны действенного развития (ц. 5–8) постепенно растёт стремление вырваться из плена сумрачно-томительных настроений к гордому и свободному выявлению человеческих сил, к вольной и нестеснённой жизнедеятельности. Настойчивая активизация призывных интонаций, заострённых ритмов и созвучий воплощает нарастающую устремлённость к состоянию радостной и волнующей жизненной борьбы.

В полную силу она разворачивается на протяжении второй волны развития действенных состояний (с ц. 14 до начала каденции-репризы). Процессы бурного, возбуждённого преодоления происходят в атмосфере весьма жёсткой и напряжённой (предельно простым, но очень выразительным символом этой напряжённости композитор избирает малосекундовое созвучие

e – f, многократно фиксированное и звуковысотное неизменное). Однако, чем ближе к кульминации, тем сильнее растёт ощущение бодрости и внутренней радости жизненного противоборства. В эту активную оптимизацию втягивается и начальный медитативный тематизм (с ц. 19) – он утрачивает сумрачную насторожённость, развивается на мажорной основе.

Следующая попытка состоит в стремлении вырваться к действительности из тенёв интимно-лирического забытья медленной части. Публицистический порыв второй каденции основан на обнажённо-речевых, «разорванных» интонациях-жестах, призывная декламация звучит требовательно, во всеуслышание, с обнажённой экспрессией страстной ораторской речи. Но и этот эпизод остаётся только вспышкой, которая вскоре гаснет, смягчается и переходит в репризу с её раздумчивым лиризмом.

Движение к позитивному контакту личности со средой, представленному в действенном аспекте, завершается в финале. Настроение праздничной жизнедеятельности намечено во вступительном эпизоде – вначале шаловливыми фразами скрипки (из редких случаев «игривой» трактовки двенадцатитонового ряда), а затем весёлой, задиристой перепалкой *solo* с голосами оркестра на коротких репликах, подготавливающих появление основной темы. Музыка рефренов полна задора, неподдельной весёлости, радостной энергии, выплёскивающейся в стремительно-полётном движении.

Эта шумная, танцевально-скерцозная стихия оттеняется драматическими наплывами развивающихся эпизодов. Во втором эпизоде, с его развёрнутой каденцией, в активнейшую разработку вовлекается основной тематический материал I части, и в результате энергичной трансформации с него удаётся почти целиком снять черты противоречивости.

Лейтинтонация кварты, которая являлась важнейшим импульсом призывно-наступательной активизации в I части, окончательно преодолевает свою исходную вопросительность мощными «вколачиваниями» в рефрене-коде финала. Так всеми средствами утверждается простодушное веселье, светлый и бодрый жизненный взгляд.

В числе важнейших завоеваний Второго скрипичного концерта – утверждение образа активной личности. По сравнению с представлением о личностной активности во Втором

виолончельном здесь совершается поворот почти на «180 градусов». Индивид обретает смелость, уверенность, инициативность в связях с окружающим миром. Он не уходит от насущных проблем в заоблачные выси мечтательного уединения, не замыкается в своём внутреннем богатстве, а стремится разрешать большие вопросы на «грешной земле».

После создания Второго скрипичного концерта Шостакович, очевидно, посчитал для себя тему «личность и среда» исчерпанной. В своём творчестве он поворачивает в том направлении, которое наметил в последнем концерте – в сферу широко понимаемого лиризма, мир богатств человеческого духа. Отталкиваясь от Второго скрипичного, композитор сохраняет идею главенства личностного начала, но от конкретно-индивидуализированной его интерпретации переходит к воплощению лирически-общезначимого.

Эта направленность стала определяющей для его последующего творчества. Под знаком подобным образом трактованного лиризма созданы две последние симфонии и ещё в большей мере – многочисленные камерные произведения, которые составляли главную заботу Шостаковича последних лет.

Выдающийся мастер выдвинул в своих поздних концертах все основные модели, характеризующие эволюцию сознания современника с середины 1950-х до конца 1960-х годов. Эти концепции были несомненно созвучны своему времени и потому стали вполне типичными для тех лет:

– модель полной гармонии в лучезарно-активном жизненном движении (Второй фортепианный концерт) запечатлена, к примеру, в Третьем фортепианном Д. Кабалевского, Первом фортепианном Р. Щедрина, Первом скрипичном Т. Хренникова (в качестве параллелей называются только отдельные произведения);

– модель нарастающей противоречивости (Первый виолончельный концерт) отразилась в Фортепианном концерте Б. Тищенко, Втором виолончельном Д. Кабалевского, Втором фортепианном Г. Галынина;

– модель конфликтных столкновений (Второй виолончельный концерт) воссоздана в Первом виолончельном Б. Тищенко, Виолончельном концерте Б. Чайковского, Втором фортепианном Р. Щедрина;

– модель преодоления противоречивости (Второй скрипичный концерт) находим в Скрипичном и Фортепианном концертах Б. Чайковского, Третьем фортепианном Р. Щедрина, Флейтовом концерте Б. Тищенко.

При всей типичности поисков и решений в разработке вопросов взаимодействия личности и среды Д. Шостаковичу более чем кому-либо был присущ интерес к особенно сложным и глубинным граням исследуемой проблематики. Поэтому слова Р. Щедрина, адресованные всему творческому наследию композитора: «Музыка Шостаковича – это исповедь великого художника, сильная своей откровенностью, беспощадной правдивостью» [5, с. 1], – с полным основанием могут быть отнесены к его последним концертам.

ЛИТЕРАТУРА

1. Волков С. М. Шостакович и Сталин: художник и царь. М.: Эксмо, 2004. 640 с.
2. Демченко А. И. Об одном из смысловых ракурсов в позднем творчестве Д. Шостаковича // Творчество Д. Шостаковича в контексте мирового художественного пространства: сб. ст. междунар. науч. конф. Астрахань, ОПОУ, 2007. С. 306–322.
3. Изучая мир Дмитрия Шостаковича: сб. ст. / сост. Г. П. Овсянкина. СПб.: Союз художников, 2011. 240 с.
4. Островская Г. И. Последние квартеты Д. Шостаковича // Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство / отв. ред. И. Н. Вановская. Тамбов, 2013. С. 104–118.
5. Щедрин Р. К. Д. Шостакович – глазами современников // Музыкальная жизнь. 1981. № 17. С. 1.
6. Fay L. E. Shostakovich: A Life. Oxford University Press, 2000. 492 p.
7. Matthew-Walker R. Shostakovich's Sixteenth Symphony // Musical Opinion. Volume 129. No. 1451. March/April 2006, pp. 118–138.
8. Norris C. Music and the Politics of Culture. Lawrence & Wishart, 1989. 364 p.
9. Steinberg M. The Symphony: A Listener's Guide. Oxford University Press, 1998. 678 p.
10. Wilson E. Interpreting Shostakovich's Eclectic Second Cello Concerto // Miranda Strings. Volume 26. No. 5, December 2011, pp. 73–92.

REFERENCES

1. Volkov S. M. *Shostakovich i Stalin: khudozhnik i tsar'* [Shostakovich and Stalin: the Artist and the Tsar]. Moscow: Eksmo, 2004. 640 p.
2. Demchenko A. I. Ob odnom iz smyslovykh rakursov v pozdnem tvorchestve D. Shostakovicha [About one of the Semantic Angles in the Late Works of Shostakovich]. *Tvorchestvo D. Shostakovicha v kontekste mirovogo khudozhestvennogo prostranstva: sb. st. mezhdunar. nauch. konf.* [The Oeuvres of Dmitri Shostakovich in the Context of the Global Artistic Domain: Compilation of Articles of the International Scholarly Conference]. Astrakhan, 2007, pp. 306–322.
3. *Izuchaya mir Dmitriya Shostakovicha: sb. st.* [Studying the World of Dmitri Shostakovich: a Compilation of Articles]. Ed. G. P. Ovsyankina. St. Petersburg: Soyuz khudozhnikov, 2011. 240 p.
4. Ostrovskaya G. I. Poslednie kvartety D. Shostakovicha [The Last Quartets of Shostakovich]. *Muzyka v sovremennom mire: nauka, pedagogika, ispolnitel'stvo* [Music in the Modern World: Science, Pedagogy, Performance]. Ed. I. N. Vanovskaya. Tambov, 2013, pp. 104–118.
5. Shchedrin R. K. D. Shostakovich – glazami sovremennikov [Dmitry Shostakovich – Through the Eyes of his Contemporaries]. *Muzykal'naya zhizn'* [Musical Life]. 1981, No. 17, p. 1.
6. Fay L. E. *Shostakovich: A Life*. Oxford University Press, 2000. 492 p.
7. Matthew-Walker R. Shostakovich's Sixteenth Symphony. *Musical Opinion*. Volume 129. No. 1451. March/April 2006, pp. 118–138.
8. Norris C. *Music and the Politics of Culture*. Lawrence & Wishart, 1989. 364 p.
9. Steinberg M. *The Symphony: A Listener's Guide*. Oxford University Press, 1998. 678 p.
10. Wilson E. Interpreting Shostakovich's Eclectic Second Cello Concerto. *Miranda Strings*. Volume 26. No. 5, December 2011, pp. 73–92.

К проблеме взаимодействия личности и среды в последних инструментальных концертах Д. Д. Шостаковича

Важнейшей стороной в развитии музыки России с середины 1950-х годов стало художественное исследование взаимоотношений индивида и окружающей его среды. Поиск конкретно-индивидуализированных форм воплощения подобной проблематики приводил композиторов чаще всего к жанру инструментального концерта, где фактурный принцип организации материала даёт естественные возможности для отчётливой дифференциации личностного начала и образа внешней действительности. Шостаковича вопросы взаимодействия личности и среды интересовали с наибольшей силой примерно на протяжении десятилетия (1957–1967). Именно в это время в его творчестве жанр инструментального концерта получил особенно интенсивное развитие. Отправным пунктом в разработке вопросов взаимодействия личности и среды стал в позднем творчестве Шостаковича Второй фортепианный концерт (1957), где представлена модель полного контакта личности с окружающей средой, что для творчества Шостаковича является весьма большой редкостью. И уже в самые ближайшие годы композитор начинает моделировать взаимоотношения индивида с действительностью совсем иначе. Важной вехой на этом пути стал его Первый виолончельный концерт (1959), отразивший ситуацию нарастающей противоречивости мироощущения человека рубежа 1950–1960-х годов в его нарушившихся связях с окружающим миром. Центральным произведением рассматриваемой тематики является Второй виолончельный концерт (1966). Генеральный конфликт проходит здесь по линии столкновения категорий высокого и низкого, прекрасного и безобразного, духовного и примитивного, человеческого и антигуманного. В ходе сопряжения и противоборства этих идейно-смысловых пластов вырастает одна из сложнейших философских концепций Шостаковича, целиком посвященная проблеме выявления всевозможных типов взаимоотношений индивида с окружающим миром. Множество противоречий, способных возникнуть в ходе развития данной проблематики, оказались здесь стянутыми в трудноразрешимый клубок. Вслед за столь критической кульминацией противоречивость начала быстро спадать, свидетельством чему стал Второй скрипичный концерт (1967), где во многом преодолеваются коллизии, прежде казавшиеся почти безвыходными. Таким образом, выдающийся мастер выдвинул в своих поздних концертах все основные модели возможных взаимоотношений личности и среды – от гармонии (Второй фортепианный концерт) через нарастающую противоречивость (Первый виолончельный концерт) и открытый конфликт (Второй виолончельный концерт) к преодолению противоречивости (Второй скрипичный концерт).

Ключевые слова: инструментальные концерты Шостаковича, проблема взаимодействия личности и среды, основные модели.

Concerning the Issue of Interaction between Personality and the Environment in Shostakovich's Late Instrumental Concertos

An important side in the development of music in Russia starting from the mid-1950s was the artistic research of the interrelations of the individual with the surrounding environment. The search for concrete individualized forms of manifestation of this type of problematics attracted composers most frequently to the genre of the instrumental concerto, where the textural principle of organization of the material provides natural possibilities for the differentiation of the personal principle and the image of outward reality. The questions of the interaction of personality with the surrounding environment were of greatest interest to Shostakovich during the course of one decade (1957–1967). It was particularly at that time that in his music the genre of the instrumental concerto received specially intensive development. The point of departure in the development of the questions of interaction of personality and environment was fixated in Shostakovich's late music in his Second Piano Concerto (1957), which presents the model of a full contact of the personality with the surrounding environment, which is extremely rare for his music. Only a few years after that the composer begins modeling the interrelation between the individual and reality in a totally different manner. An important landmark on this path was his First Cello Concerto (1959), which reflected the situation of the increasing contrariety of the world perception of a person living on the verge of the 1950s–1960s in his broken connections with the surrounding world. The most important composition pertaining to the examined subject matter is the Second Cello Concerto (1966). The general conflict passes here along the line of confrontation between the categories of high and low, the beautiful and the ugly, the spiritual and the primitive, the human and the anti-humanistic. During the course of the conjugacy and confrontation of these notional-semantic strata arises one of Shostakovich's most complex philosophical conceptions, entirely devoted to the issue of exposure of all sorts of types of interrelations between the individual and the surrounding world. Following such a critical culmination, the contrariety started to subside quickly, the testimony to which was given by the Second Violin Concerto (1967), which expresses an overcoming of collisions, which prior to that seemed to be almost inextricable. This way the outstanding master brought out in his late concertos all the basic models of possible interrelations between the personality and the environment – from harmony (Second Piano Concerto) through increasing contrariety (First Cello Concerto) and open conflict (Second Cello Concerto) to an overcoming of contrariety (Second Violin Concerto).

Keywords: Shostakovich, instrumental concertos by Shostakovich, personality and the surrounding environment in Shostakovich's music.

Демченко Александр Иванович
ORCID: 0000-0003-4544-4791
доктор искусствоведения,
профессор кафедры истории музыки
E-mail: alexdem43@mail.ru
Саратовская государственная
консерватория им. Л. В. Собинова
Саратов, 410012 Российская Федерация

Alexander I. Demchenko
ORCID: 0000-0003-4544-4791
Dr. Sci. (Arts),
Professor at the Music History Department
E-mail: alexdem43@mail.ru
Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya
im. L. V. Sobinova
Saratov State L. V. Sobinov Conservatory
Saratov, 410012 Russian Federation