

# КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ В ИСТОРИЧЕСКОЙ ОЦЕНКЕ



В. О. ПЕТРОВ

*Астраханская государственная консерватория (академия)*

УДК 781. 071. 1

## ТВОРЧЕСТВО Дм. ШОСТАКОВИЧА 30-Х ГОДОВ НА ФОНЕ ИСТОРИЧЕСКИХ РЕАЛИЙ ВРЕМЕНИ

Эпохой культа Сталина и его «императорского двора» — СССР называют современные историки конец 20-х — 30-е гг. XX столетия. Шостакович невзлюбил действующий политический режим именно в это время, хотя немногим ранее действительно верил в торжество и уникальность коммунистического строя. Охотно принимал участие в разного рода торжествах, посвященных очередной «знаменательной» дате: играл на фортепиано, исполнял свои сочинения, вел общественную деятельность. Неоднократно Шостакович приезжал в Москву, чтобы полюбоваться на возвышенно-помпезные, концертно-физкультурные и тому подобные мероприятия, проводимые на Красной площади или на территории ВДНХ. А в это же время первые пятилетние планы, диктовавшиеся политическими структурами, унесли жизни сотен тысяч людей — они погибли при строительстве промышленных городов на Урале, в Сибири...

### «КОМПРОМИССНЫЕ» И «АНТИКОМПРОМИССНЫЕ» ПРОИЗВЕДЕНИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ ШОСТАКОВИЧА

*Обличение зла разных уровней и степеней* — одна из черт творческого наследия композитора в целом. Он не боялся быть в оппозиции по отношению к действующему строю, иногда, правда, соглашаясь на мучительные *осознанные компромиссы*. Ш. Лемэр Франс находит причины такого поведения в самом внутреннем мире композитора: «Всю свою жизнь он был раздираем на части: между стороной официальной видимости, не лишенный при этом искреннего желания

служить своей стране и делу социализма, и другой стороной — глубокими потребностями его художественной природы, природы интроспективной, погруженной в себя, скорее пессимистичной, чем оптимистичной, более мечтательной, нежели реалистичной, скорее ироничной, чем самодовольной» [18, с. 94]. Творческих компромиссов в наследии Шостаковича, действительно, предостаточно! В чем же причина их появления в конце 20-х, в 30-е гг. и закрепления в творчестве композитора как одного из направлений деятельности? На этот вопрос дает ответ М. Арановский, утверждая: «Преследуемый на протяжении всей своей жизни и едва не разделивший участь Мейерхольда, Мандельштама, Шаламова, он мужественно переносил травлю и гонения ради того, что составляло в его жизни главное — ради творчества. Порой, в сложнейших условиях политических репрессий ему приходилось маневрировать, но без этого его творчества не было бы вообще. Многие из тех, кто начинал вместе с ним, погибли, многие сломались. Он выжил и выдержал, вынес все и сумел реализовать свое призвание» [3, с. 3].

Реализация собственного *Я*, привнесение его в музыкальное искусство XX века через *компромиссы* — вот главная черта всего творческого пути Шостаковича. Компромиссы, таким образом, предстают как осознанная необходимость. Причиной появления музыкальных компромиссов, особенно в ранний период творчества, могла послужить и еще одна не менее важная проблема композитора — отсутствие финансовых средств. С. Волков пишет: «Как далеко был готов Шостакович пойти, чтобы раздобыть денег и

прокормить себя и своих близких? Ответом будет: достаточно далеко. Раскольниковым он, конечно, ни в коей мере не был и устранять людей на своем пути не собирался. Но удручающие жизненные обстоятельства настойчиво подталкивали Шостаковича к чему-то для творческого человека не менее страшному: художественному компромиссу» [13, с. 160].

Но компромиссы на протяжении всей жизни Шостаковича, как правило, давали ему возможность творить так, как хочется, писать то, что хочется. Они всегда существовали параллельно с трагическими полотнами. М. Сабина отмечает: «Постоянная внутренняя борьба ясно просматривалась в его творчестве. За компромиссами обычно следовал смелый, а то и политически рискованный шаг. Так, непосредственно вслед за принятым решением о вступлении в партию, появился трагический Восьмой квартет, в котором без труда расшифровывается автоэпитафия. «Выдав», наконец, давно требовавшуюся от него «ленинскую» Двенадцатую симфонию, рискнул назначить премьеру Четвертой, как бы оплатив право с 25-летним опозданием воскресить ее... Нередко композитор словно заглаживал допущенную смелость вялым и бледным «соцреалистическим» произведением. Пример — цикл хоровых баллад «Верность» на стихи Е. Долматовского, написанный вслед за Четырнадцатой симфонией» [21, с. 236]. Г. Свиридов рассуждает по этому поводу: «<...> художник должен сохранить свое тело, поскольку в нем, внутри, лежит талант. Поэтому художник всегда имеет право на компромисс. Точнее — часто имеет. Ну, например, Шостакович написал целое сочинение по заказу Берии для ансамбля НКВД. Об этом теперь стыдятся говорить — но такие были обстоятельства. С другой стороны, это дало ему возможность позже обратиться к Берии, когда арестовали композитора Моисея Вайнберга» [23].

В любом случае — и когда «соцреалистическое» сочинение появлялось после трагических произведений, где проявлялось собственное трагическое Я композитора, и в иные периоды — до его создания, Шостакович шел на компромисс. В. Спиваков считает: «Многие до сих пор не понимают, что дуализм в музыке и жизни Шостаковича был вынужденным. Например, к Шостаковичу предъявляют претензии, что он вступил в партию и т.д. Я даже видел гипсовую статуетку, изображающую Шостаковича, согнувшегося в позе «чего изволите». Это, по-моему, несправедливый и оскорбительный взгляд на фигуру Шостаковича и его музыку» (цит. по: [13, с. 19]). Впрочем, и некоторые компромиссные сочинения

несли на себе отпечаток двойственности. Как отмечает В. Ванслов, «такие компромиссные произведения вовсе не всегда оказывались художественно слабыми. Подлинный талант всегда талант, он просто не в состоянии опуститься до халтуры и иногда способен сделать из дряни конфетку. Вот и получалось, что в компромиссных произведениях порою тоже правдиво отражались определенные грани жизни. Но жизни внешней, без глубокого проникновения в ее суть. Это были образы повседневности, быта, окружающей нас среды, поверхностных слоев бытия» [10, с. 86—87]. Поверхностные слои бытия тем не менее, как правило, «отправляли» слушателя к революционной тематике. Каким бы не представлялся Шостакович современным исследователям — гением, композитором-историком, юродивым, летописцем, самозванцем, циником, садистом, халтурщиком, мастером компромиссов — его музыка вечна. Она сама по себе — ценность, достояние мирового музыкального искусства.

*Компромиссами* 30-х гг. могут предстать: балет «Золотой век» (1930) о подвиге советской футбольной команды во время поездки в западную страну, вышедшей, естественно, победительницей из многочисленных капиталистических «сетей»; балет «Болт» (1931) с его «персонажами» — Красной Армией, рабочими заводов, комсомольцами, пионерами и т.д.; балет «Светлый ручей» (1934—1935) и Шестая симфония (1939). *Антикомпромиссными* — опера «Леди Макбет» (1934), Четвертая (1936) и Пятая (1937) симфонии. Все эти произведения, независимо от их идеологической принадлежности, важны для становления Шостаковича-композитора. Действительно, при всей ярко выраженной плакатности многих произведений, они уже намечают основные черты его стиля. Однако в 30-е гг. Шостакович еще пытается совместить то, что в 40—50-е гг. приобретет ярко выраженную *оппозицию* — две категории творчества: для себя и для партии. Все сочинения 30-х гг. обнаруживают в себе сочетание новаторского и традиционного, субъективного и плакатного. Например, по многим параметрам нестандартная музыка балетов «Золотой век» и «Болт» написана на открыто прокоммунистические сюжеты. И лишь в 40—50-е гг., когда практически параллельно будут сочиняться плакатная «Песнь о лесах» и субъективная Десятая симфония, эта совместимость будет признана композитором неудачной.

#### ПЕРВЫЕ БАЛЕТЫ — ПЕРВЫЕ КОМПРОМИССЫ

В конце 20-х годов прошлого столетия в прессе шли дискуссии о содержательной стороне со-

временного русского балета, о путях развития жанра. В 1929 году Шостакович начинает работать над балетом «Динамиада» (первоначальное название «Золотого века»). По поводу этого сочинения Шостакович не без иронии говорил: «В основу музыки к балету «Золотой век» входят два элемента: музыка, относящаяся к современной западноевропейской буржуазной культуре, и музыка пролетарской культуры. Эта задача выполнена так: западноевропейские танцы носят характер нездоровой эротики, что столь характерно для современной буржуазной культуры, советские же танцы я считал необходимым насытить элементами здоровой физкультуры и спорта» [25, с. 4]. Это скорее был не балет, а некое представление, в котором соединились элементы мюзик-холла, эстрадного ревью, гимнастических парадов, физкультурных упражнений. Самое главное, что балет заканчивался всеобщим танцем пролетарской солидарности. Тем не менее он не задержался в репертуаре театров. Шостакович говорил: «<...> я руками и ногами отбивался от предложенного мне либретто. Так или иначе, балет я написал. Я не могу его с пеной у рта защищать, так как сам знаю, что «Золотой век» по причине художественного содержания есть произведение антихудожественное» (цит. по: [15, с. 130—131]).

Уже после выхода этого балета Шостакович мог быть обвинен в серьезной политической ошибке: в «Золотом веке» присутствовала стилизация фокстрота «Чай для двоих». А в условиях недавно сказанных слов наркома Луначарского о безыдейности западной музыки и, в частности, фокстрота, этот шаг Шостаковича мог быть расценен как вопиющий беспредел, как подражательство буржуазной идеологии. Шостакович пишет оправдательное покаянное письмо в редакцию газеты «Пролетарский музыкант», обвиняя во всем дирижера Николая Малько. Он опередил критиков, подставив другого человека. А. Королев отмечает, что «это жалкое покаяние гениального вундеркинда в том, в чем его не обвиняли, стало замечено властью, и отныне Шостакович был выбран как удобный объект для бесконечной порки, которая всегда следовала за его покаянными письмами, выступлениями на съездах, клятвами с трибун. В каком-то смысле, впрочем, именно эта роль дала ему возможность работать — ведь нельзя же пороть несуществующего автора, он для этого должен что-то писать, и это «что-то» должно исполняться» [17, с. 3]. Впоследствии, продолжает свои резкие оценки Королев, «в этой странной изломанной ситуации гения, бунтующего на коленях, Шостакович одновременно писал «в стол» гениальную Четвертую симфонию, кото-

рую спрятал на 25 лет, и сочинял великолепные песни об энтузиастах, летчиках и вообще о Родине. И все время делал бесконечные письменные приседания перед Сталиным. Такого конформизма не позволяли себе даже бездарности. И отношение к Шостаковичу сложилось в профессиональной среде исключительно противоречивое» [там же]. С этого времени высказывания Шостаковича становятся двусмысленными.

Второй балет Шостаковича — «Болт» с содержательной стороны отражает все нормативы, поставленные заказчиком перед композитором: здесь и физкультурные упражнения (утренняя гимнастика рабочих), и праздник самодеятельности по случаю открытия нового цеха, и отображение работы завода, и масса других социалистических и реалистических моментов. Однако премьера балета с треском провалилась и вскоре он был снят с репертуара. По мнению большинства присутствовавших на премьерном исполнении людей, причина неуспеха — только в музыке композитора: она якобы наполнена острыми, сложными созвучиями, дерзкая и малоинтересная. Сам Шостакович считал иначе: «Сюжет балетной композиции «Болт» заключается в высмеивании бытового мещанства, с одной стороны, и изображении крепких производственно-строительных моментов, с другой. Только неудачное либретто загубило это произведение» (цит. по: [15, с. 129]).

После создания компромиссных сочинений, отвечающих методу социалистического реализма (в содержании — бесспорно, в музыке — частично), Шостакович становится членом правления Ленинградского отделения Союза композиторов (1932). И в этом же году произносит знаменитую речь: «Что касается до содержания моих произведений и их основной идеи, то это можно выразить так. Я являюсь частицей СССР, и я кровно связан со всей замечательной жизнью и идеями моей страны. Активно участвовать в великом строительстве новой прекрасной жизни я мобилирую свое творчество. Не может быть музыки без идеологии. Вот почему советская музыка, возможно, будет развиваться совершенно новыми путями, отличными от любых других, известных миру» [там же, с. 159]. В этом высказывании — горькая правда о перспективах развития советского музыкального искусства, которую понимал Шостакович. Он знал, что в контексте развития мировой музыки произведения композиторов СССР будут восприниматься как некая диковинка, простая вещдца. Но в то время Шостаковича «за правильные идеологические позиции», хотя естественно, только внешние, награждают орденом Трудового Знамени к 15-летию Октябрьской революции.

#### ЧЕТВЕРТАЯ СИМФОНИЯ: К ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ

*Четвертая симфония* — одно из самых трагических симфонических полотен XX века. Хотя, как известно, на свет должна была появиться Третья (после «Октябрьской» и «Первомайской») «Революционная» симфония: Шостакович планировал написать цикла симфонических произведений, иллюстрирующих советский революционный календарь под названием «От Карла Маркса до наших дней», о чем он неоднократно высказывался.

Но к концу 1935 года Шостаковича, как и весь народ, начинает глубоко тревожить будущее страны, ее населения. Особенно в Ленинграде, в котором начались массовые политические аресты после убийства Кирова. Написанная в 1936 году Четвертая симфония является реакцией на эти события, а также во многом предвосхищает по содержанию события следующего 1937 года, когда были уничтожены или посажены в тюремные лагеря многие близкие композитору люди (муж сестры — физик В. К. Фредерикс, теща — астроном С. М. Варзар, дядя — М. Л. Кострикин, друзья — М. Н. Тухачевский, Г. Серебрякова). Четвертая симфония, ждавшая своего исполнения на широкой публике двадцать пять лет, — истинный образец истинного Шостаковича. А ведь она могла бы иметь совершенно иное содержание, поскольку писалась фактически по официальному требованию, «социальному заказу»: известно, что в 1935 году Союз композиторов провел трехдневную конференцию, посвященную «жанру советской симфонии» (и такая, оказывается, могла быть разновидность!). На ней высказывались мнения о том, что советскому искусству необходимо создание больших эпических форм и делались призывы к активному использованию современными композиторами жанра симфонии. На этой конференции был и Шостакович. Через некоторое время он сел за написание своей Четвертой симфонии, возможно решив создать очередной творческий компромисс. Но получилась иная партитура — трагическая. Шостакович практически выполнил «социальный заказ» — создал симфонию, вот только содержание «подкачало».

Во многом Четвертая симфония опирается на традиции Малера — здесь уместно указать на ее протяженность, огромный оркестр, длительные нарастания и неожиданные спады, бытовой мелодизм. Также необходимо отметить интонационное родство темы похоронного марша финала Четвертой симфонии Шостаковича и темы последней части цикла Малера «Песни странствующего подмастерья». Причем Шостакович, внося в свою кон-

цепцию подобное родство, скорее всего сознательно использует ту часть малеровского произведения, текст которого возвещает следующие строки: «Печаль и горе теперь со мной навеки!»

В. Бобровский считает, что «Четвертая симфония — откровение, возникшее в тот момент жизни Шостаковича, когда он сознавал трагическую неизбежность действительности, но еще не мог подчинить всю массу открывшихся его взору катастроф некоему единому композиционному началу. Но этим симфония и прекрасна. Ее грозный пафос был рожден мощным актом творческого вдохновения. Он стал результатом неразрывности музыкально имманентной трагедийности (как внутренней сущности художественного мировоззрения Шостаковича) и внемзыкальных импульсов, воздействия самих жизненных реалий» [8, с. 26—27].

В целом симфония масштабна, глубока по мысли, трагична (финал — траурный марш в главной теме), полна конфликтов и ярких сопоставлений образов. В данном случае наблюдается компромисс иного рода — Шостакович запрягает исполнять симфонию за несколько дней до ее премьеры. Каковы же причины этого шага? Известен факт — накануне премьеры композитор был приглашен директором филармонии И. Рензиным для беседы. Что происходило во время часового разговора — остается загадкой, однако после этого тяжелого «мероприятия» Шостакович очень долго молчал и ночью заявил родным, что симфония исполнена не будет. Возможно, Рензин по требованию вышестоящих органов упрямил Шостаковича сделать подобное самоуничтожение. М. Якубов утверждает, что Рензин прямо сказал композитору, не хотевшему снимать симфонию с премьеры: «Если вам себя не жалко, пожалейте хотя бы нас» [29, с. 68]. В то время «идеологическая критика, — по мнению М. Арановского, — означала только одно: либо ты — «по ту сторону баррикад», а значит, и по ту сторону бытия, либо ты признаешь «справедливость критики», и тогда тебе даруется жизнь. Разумеется, ценой своего дара, ценой отказа от своего художественного «я» Шостаковичу впервые пришлось совершить подобный мучительный выбор. Он «понял» и «признал» и более того, дабы не дразнить гусей, снял с премьеры свою 4-ю симфонию» [4, с. 216].

Лишь в 1962 году композитор признался, что Четвертая симфония «во многих отношениях стоит гораздо выше, нежели многие из более поздних». Тогда же — в 30-е гг. Шостакович сам осознавал, что Четвертая симфония несовместима с требованиями советской идеологии, слишком



явно расходится с советской действительностью, что она более лична нежели коллективна, отражает специфику времени. Отменив премьеру Четвертой и представив публике свою Пятую, Шостакович приобрел себе еще сорок лет жизни. Именно потому, что в финале Пятой — оптимизм! По крайней мере внешний — уж точно.

«ЛЕДИ МАКБЕТ МЦЕНСКОГО УЕЗДА»  
И «СВЕТЛЫЙ РУЧЕЙ»:  
ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ

В 1934 году в СССР выходит парадоксальная и уникальная для своего времени опера Шостаковича *«Леди Макбет Мценского уезда»* (1930—1932), о которой сразу же заговорила вся страна. Следует тем не менее подчеркнуть, что музыкальный язык оперы достаточно сложен — партия Катерины является одной из самых трудных для исполнения в оперной музыкальной практике. Хотя, в отличие от оперы *«Нос»*, *«Леди Макбет»* наиболее приближена к законам классического оперного спектакля: присутствуют лейтмотивы, традиционные оперные формы (арии, ариозо, хоры, ансамбли), мелодическая наполненность вокальных партий. Примечательно, что в антракте между 4 и 5 актами впервые в своем творчестве Шостакович обращается к пассакалии, впоследствии ставшей выразительницей трагических и безысходных образов в других произведениях композитора (Скрипичный концерт, Восьмая симфония и др.).

Из-за непростого музыкального языка и обилия эротических сцен опера не получила положительной оценки. Она не произвела впечатления на рядового зрителя из рабочего класса. Тем не менее воодушевившись аншлаговыми спектаклями, композитор предполагает сочинение цикла опер, повествующих о судьбах русских женщин: *«Леди Макбет»* является первой частью задуманной мною трилогии, посвященной положению женщины в разные эпохи в России. Я хочу написать советское *«Кольцо Нибелунга»*. Это будет оперная тетралогия о женщине, в которой *«Леди Макбет»* явится как бы *«Золотом Рейна»*. Магистральным образом следующей оперы будет героиня народовольческого движения. Затем — женщина нашего столетия. И, наконец, я напишу нашу советскую героиню, вобравшую в себя собирательные черты женщин сегодняшнего и завтрашнего дня от Ларисы Рейснер до лучшей бетонщицы Днепростроя Жени Романько. Эта тема является лейтмотивом моих каждодневных раздумий и моей жизни на десять лет вперед», — говорил Шостакович (цит. по: [15, с. 155]). Но этой мечте сбыться не удалось.

*«Леди Макбет»* в 1934—1935 гг. ставилась одновременно на лучших сценических площадках Ленинграда и Москвы (83 раза в Ленинграде и 97 в Москве), проходила при полных аншлагах в Братиславе, Буэнос-Айресе, Кливленде, Копенгагене, Нью-Йорке, Праге, Стокгольме, Цюрихе и в ряде других городов Европы и Америки. Однако уже через год она была снята с репертуара всех российских театров. Причиной тому стали недобрительные отзывы, исходящие из самых верхних слоев политической системы. С. Волков пишет: «Как сказал Сталин в одной из своих речей тех лет: «Жить стало лучше, жить стало веселее». В эту незамысловатую, но эффективную формулу экспрессионистская эстетика *«Леди Макбет Мценского уезда»* Шостаковича явно не вписывалась. Все это темпераментное нагромождение секса, ужасов, шокирующих эпизодов было чуждо вкусам самого Сталина и, несомненно, вызвало взрыв раздражения и возмущения советского вождя» [12]. В книге *«Шостакович и Сталин: художник и царь»* Волков отмечает, что в данном случае Сталина захлестнули эмоции: «Мало того, что его вывели из себя сюжет и музыка оперы (в аналогичных ситуациях он умел сдерживаться). Мало того, что эта опера противоречила сталинской культурной установке на тот период. Но вдобавок молодого композитора все кругом объявляли гением — и не только в Советском Союзе, но и на Западе! Именно последнее, как мне представляется, должно было переполнить чашу терпения вождя» [13, с. 270]. Как считает М. Якубов, причины столь бурного неистовства Сталина при оценке этой оперы состояли в том, что «незадолго до постановки покончила с собой жена Сталина. Есть версия, что она не покончила с собой, а он ее убил. Кровавая драма в семье и кровавая драма, которую он видел на сцене, очень легко могли ассоциироваться. Более того, я думаю, что они не могли не ассоциироваться. И это должно было вызвать у него ярость» (цит. по: [1]). Помимо этого, тема каторги была запрещенной темой в Советском Союзе, несмотря на то, что как раз в это время она стала пристанищем многих людей, — как правило, последним. Само слово *«каторга»* стало ассоциироваться с арестами и гонениями, с диссидентами и инакомыслящими. В 1935 году Сталин распорядился закрыть Общество бывших политкаторжан и ссыльнопоселенцев, ликвидировать журнал *«Каторга и ссылка»*. В этом контексте сочувственное отношение Шостаковича к каторжанам, которое демонстрирует последнее действие оперы *«Леди Макбет»*, естественно, вызывало бурю отрицательных эмоций у Сталина и его верного лагеря.

После написания «Леди Макбет» Шостакович работал над созданием балета «Светлый ручей» (1934—1935), зная о том, что им можно будет очередной раз «прикрыться», если уж совсем плохо воспримут оперу. Балет был обречен на то, чтобы понравиться действующей власти (простой сюжет, жизнерадостный апофеоз, классическая постановка Ф. Лопухова, художник В. Дмитриев — любимец Сталина, впоследствии лауреат четырех Сталинских премий). Балет являлся сценической иллюстрацией сталинского лозунга «жить стало лучше, жить стало веселее». В целом, это был очередной компромисс. Шостакович высказывался: «Музыка в этом балете, на мой взгляд, весела, легка, развлекательна и, главное, танцевальна. Я намеренно старался найти здесь ясный, простой язык, одинаково доступный для зрителя и для исполнителя» [27, с. 15]. Это — официальное, публичное заявление, опубликованное в печати. А вот в беседе с Л. Атовмяном, после написания балета он произнес следующее: «Страшно будет, если после того, как расчехвостили «Леди Макбет», поднимут на щит и похвалят «Светлый ручей». Этого я и боюсь» [6, с. 73]. Однако судьба распорядилась иначе.

28 января 1936 года в «Правде» выходит анонимная статья «Сумбур вместо музыки», посвященная постановке оперы «Леди Макбет Мценского уезда», в которой утверждалось, что «<...> следить за этой «музыкой» трудно, запомнить ее невозможно. На сцене пение заменено криком <...> Это музыка, которая построена по тому же принципу отрицания оперы, по какому левацкое искусство вообще отрицает в театре простоту, реализм, понятность образа, естественное звучание слова. Это — перенесение в оперу, в музыку наиболее отрицательных черт «мейерхольдовщины» в умноженном виде. Опасность такого направления в советской музыке ясна». А уже 6 февраля 1936 года в «Правде» появляется еще одна анонимная статья «Балетная фальшь», где выставляются обвинения, адресованные уже и самому Шостаковичу: «Авторы балета [имеется в виду балет «Светлый ручей». — В. П.] — и постановщики, и композитор — по-видимому, рассчитывают, что публика наша нетребовательна, что она примет все, что ей состроят проворные и бесцеремонные люди <...> Какие-то люди в одежде, не имеющей ничего общего с одеждой кубанских казаков, прыгают по сцене, неистовствуют <...> Музыка бесхарактерна. Она бренчит и ничего не выражает». В третьей анонимной статье, вышедшей все в той же «Правде» 13 февраля 1936 года («Ясный и простой язык в искусстве»), обосновываются идеи предыдущих двух. В частности, там написано, что

«и первая, и вторая статьи наши направлены против чуждой советскому искусству лжи и фальши — формалистически-трагической в «Леди Макбет Мценского уезда», сусально-кукольной в «Светлом ручье». Оба эти произведения одинаково далеки от ясного, простого, правдивого языка, каким должно говорить советское искусство. Оба произведения относятся пренебрежительно к народному творчеству. Дело именно в этом, а не в якобы «сложной» музыке оперы и якобы «примитивной» музыке балета. При всех выкрутасах музыка «Леди Макбет» убога, скудна, в худшем смысле слова примитивна по своему содержанию». Фактически эти произведения несправедливо были запрещены властью, хотя в шостаковичеведении есть и другие мнения. Так, Ричард Тарускин осудил концепцию и музыку оперы, высказавшись о ее негуманности и правильности запрета.

С. Волков, рассматривая фразы, которые положены в основу данных статей, приходит к выводу, что «это — сталинский отзыв — «шиворот-навыворот» — есть типичная реакция разгневанного правителя на действия юродивого. Оттуда же и пресловутый «сумбур» — недаром откровения юродивых традиционно воспринимались истеблишментом как невразумительные, «сумбурные». «Правда» возмущенно описывала музыку Шостаковича как «судорожную, припадочную», «нарочито нестройный, сумбурный поток звуков», в котором композитор «перепутал все звучания». Точно так же — как нарочито безобразные, судорожные, припадочные — описывались современниками действия легендарных юродивых прошлого» [13, с. 105]. В доказательство того, что эти статьи принадлежат перу Сталина или, по крайней мере, были им надиктованы какому-нибудь критику, автор приводит следующее замечание: «В статье «Правды» об опере Шостаковича [имеется в виду «Сумбур вместо музыки». — В. П.] прилагательное «левацкий» («левацкое») повторялось четыре раза; автор заикнулся на словах «грубо», «грубый», «грубейший» — шесть раз; «сумбур», «сумбурный» — пять раз (включая заголовок). Шостакович первым обратил внимание на то, что этот «сумбур» в свою очередь переключался в статью о музыке прямоком из опубликованного в «Правде» за день до того материала о конспектах школьных учебников по истории, под которым стояла подпись Сталина. У Шостаковича был еще один существенный аргумент в пользу авторства Сталина. Он доказывал, что другие предполагаемые кандидаты были людьми образованными. Вряд ли их перья вывели бы пассажи о музыке, в которой «ничего не было

общего с симфоническими звучаниями) (что это за таинственные звучания такие?) <...> эти неповторимые перлы «Сумбура вместо музыки», по мнению Шостаковича, могли быть только подлинными сталинскими высказываниями, иначе до газетной полосы они бы не дошли — вычеркнул бы редактор» [там же, с. 259—260].

Против претензий, предъявляемых Шостаковичу во всех трех статьях, высказались Мясковский («Я опасуюсь, что сейчас в музыке может воцариться убогость и примитивность»), поэт Городецкий («Это безобразие — писать как закон то, что хочет чья-то левая нога»), Бабель («Ведь никто этого не принял всерьез. Народ безмолвствует, а в душе потихоньку смеется»), музыковед Держановский («Народ смеется навзрыд, так как оказалось, что партийцы не знают, что сказать о композиторах»), Зенкевич («Статья — это верх наглости, она насквозь лживая, приписывает Шостаковичу такие качества, которых у него совсем нет. Кроме того, видно, что статью писал человек, ничего не понимающий в музыке»), Шкловский («Очень легкомысленно написано»), Горький и другие. Шостаковичу шли письма с сочувствием и поддержкой. Например, Ф. Эрмлер отправил следующую телеграмму: «Моя «Правда» критиковала твою «Леди». Не волнуйся. Будущее за нами». Однако эти редкие возгласы из массы ничего не могли уже изменить. В адрес Шостаковича потянулась череда обвинительных приговоров.

Шостакович ждал ареста. Эти опасения усилились после того, как он побывал на гастролях в Киеве, где одна из газет написала: «К нам приехал известный враг народа Дмитрий Шостакович». Но действующая власть решила распорядиться судьбой композитора иначе: Сталин дарует Шостаковичу жизнь. Причины столь щедрого поступка — в неожиданно существенном сопротивлении статьям «Правды» в творческих кругах страны, недовольстве властью в отношении композитора, высказанном Горьким и Немировичем-Данченко, мнение которых Сталин уважал и ценил, в особом интересе к «делу Шостаковича» западных интеллектуалов и опасности возникновения ненужных международных осложнений. Все мысли и резоны Сталина, естественно, сейчас невозможно восстановить, но факт остается фактом: он мог уничтожить Шостаковича, но этого не сделал.

#### ПЯТАЯ СИМФОНИЯ: КОНЦЕПЦИЯ ЦИКЛА (МНЕНИЯ С КОММЕНТАРИЯМИ)

7 февраля 1936 года Нарком Керженцев рапортует Сталину: «Сегодня у меня был (по соб-

ственной инициативе) композитор Шостакович. На мой вопрос, какие выводы он сделал для себя из статей в «Правде», он ответил, что хочет показать своей творческой работой, что он указания в «Правде» для себя принял. На мой вопрос, признает ли он полностью критику его творчества, он сказал, что большую часть он признает, но всего еще не осознал <...> Я ему посоветовал по примеру Римского-Корсакова поехать по деревням Советского Союза и записывать народные песни России, Украины, Белоруссии и Грузии, и выбрать из них и гармонизовать сто лучших песен. Это предложение его заинтересовало, и он сказал, что за это возьмется» (цит. по: [15, с. 210]). Композитор пообещал, что отправится в длительную командировку для изучения фольклора социалистических республик. И *Пятую симфонию* (1937) Шостакович мыслил первоначально именно как «фольклорную», с опорой на народные песни. Однако получилось совершенно неожиданное музыкальное полотно.

Многие исследователи конца XX века, поддаваясь общим стремлениям заклеить сталинскую эпоху всеми возможными и невозможными отрицательными эпитетами, находят в партитурах композитора «антисталинские» содержательные элементы. Норвежский музыковед Ю.-Р. Бьеркволл вот как представляет себе разработку первой части Пятой симфонии: «Сумерки рассеиваются, лавина приходит в свободное движение. Темы коверкаются и становятся brutальными. Оркестр вырастает в великана. Низкие медные духовые инструменты все больше завоевывают картину звучания. Здесь предстает само государство Сталина, которое изобличается в двойственной традиции юродства» [9, с. 323]. Возможно, что такая трактовка тоже имеет право на существование, хотя и выглядит достаточно спорной. В официальных же сферах по поводу замысла и содержания Пятой симфонии Шостакович произнес следующее: «Мое новое сочинение можно назвать лирико-героической симфонией. Ее основная идея — переживания человека и всеутверждающий оптимизм. Мне хотелось показать в симфонии, как через ряд трагических конфликтов большой внутренней, душевной борьбы утверждается оптимизм как мировоззрение» (цит. по: [18, с. 88]), — а также: «Тема моей симфонии — *становление личности*. Именно человека со всеми его переживаниями я видел в центре замысла этого произведения, лирического по своему складу от начала до конца» [26].

Отметим, что в симфонии Шостаковича используются цитаты из оперы «Кармен» Бизе (в побочной партии первой части — интонационное



и ритмическое воссоздание «Хабанеры» — сопровождения слов «Любовь! Любовь!»; в музыке с ц. 14 первой части — фрагмента из «Сегидильи»; в побочной партии финала — основных мотивов «Хабанеры»). До настоящего времени многие музыковеды пытались понять цель привнесения композитором чужой музыки в текст Пятой симфонии. Ответ был дан А. Бендицким [7] и М. Якубовым [28]. Прочитав статью М. Якубова, опирающегося на суждения А. Бендицкого: «Обнаруженные истоки тематизма симфонии Бендицкий убедительно сопоставил с известными ныне фактами жизни композитора. В середине 1930-х годов Шостакович познакомился с молодой девушкой и увлекся ею <...> В 1936 году Е. К. уехала в Испанию и там вышла замуж за человека, которого звали Роман Кармен» [28, с. 74]. Она стала тоже «Кармен». Эти находки также могут помочь исследователям в определении содержания Пятой симфонии. Может быть, это личная драма? На это указывает и ее тематизм.

Французский музыковед Ш. Лемэр Франс считает, что «<...> наиболее верным представляется рассматривать Пятую симфонию удачным музыкальным свидетельством определенного согласия в подчинении обстоятельствам и некоторой веры в будущее, вплоть до того момента, когда подавление свободы и крушение надежд не навалилось на Шостаковича как жестокая реальность» [18, с. 89]. То, что Пятая симфония отражает в своем содержании все горести реальной действительности, сомнению не подлежит, и эта точка зрения также находит отражение в музыковедческой литературе: «<...> в Пятой симфонии, — отмечает В. Бобровский, — сама композиция которой говорит о высшей мудрости, живут «демоны» тех лет. Разве не кровью сердца Шостакович превращает прекрасное (но с внутренним надломом) в зловеще грозное? Разве не кровью сердца горюет Largo? Выстраданный свет последних тактов — разве это могло быть создано просто силой чисто музыкальной гениальности Шостаковича? Нет, это глубоко личная исповедь — одновременно горестное сознание погибающей правды, это — страдания совести. Но ведь великие души и в казематах верят в правду; так и Largo: и горестный плач по поруганной правде, и, вопреки всему, — вера в нее» [8, с. 24].

Напомним, что в годы создания Пятой симфонии был арестован и расстрелян друг и покровитель Шостаковича М. Тухачевский, а сам композитор вызван в НКВД и допрошен в связи с заговором против Сталина как подозреваемый и свидетель. Таким образом, в содержании

Пятой симфонии можно констатировать присутствие событий, связанных с личной жизнью композитора. И. Нестьев считает, что в ней воплощен плач по безвинным жертвам сталинского режима, а Л. Мазель говорит о проявлении в ней личной скорби и мучительной боли.

Известная оперная певица и друг Шостаковича Г. Вишневецкая, высказываясь о финале Пятой симфонии, констатирует в ней наличие конструктивного элемента — бесконечно повторяющаяся у скрипок нота *ля*, «как гвозди вдалбливаемая в мозг, под мажорные, победоносные звуки фанфар мы слышим, как вопит и стонет, извиваясь в попытках, насилюемая собственными сыновьями, поруганная Россия» [11, с. 235].

По поводу «ужасности» финала высказался и писатель А. Фадеев: «Пятая симфония Шостаковича. Изумительной силы. Прекрасная 3-я часть. Но конец звучит не как *выход* (и тем более не как торжество или победа), а как наказание или месть кому-то. Страшная сила эмоционального воздействия, но сила трагическая» [24, с. 273].

Известно, в каких условиях писал Шостакович финал Пятой симфонии: именно в эти дни он узнал, что его старшая сестра, у которой раньше арестовали мужа, сослана в Среднюю Азию, а его тещу отправили в концлагерь в Казахстан. Основную тему финала этой симфонии позднее Шостакович использует в романсе на стихи Р. Бернса «Макферсон перед казнью» на словах «Так весело, отчаянно шел к виселице он».

«Оптимистическая осанна» в виде обязательного ритуала» (так характеризует финал этой симфонии А. Архангельский) станет характерной и для других произведений Шостаковича (например, для цикла «Из еврейской народной поэзии»). 1948-й — смелый шаг Шостаковича в период, когда достигла своего апогея антиеврейская программа, когда арестовывали и уничтожали известных евреев (в частности, поэта Ицика Фефера), когда якобы в автокатастрофе погиб Соломон Михоэлс — директор еврейского театра в Москве. После череды трагической музыки вдруг внезапно намечается и торжествует оптимизм. А. Архангельский пишет о финалах симфоний Шостаковича: «Финал часто настолько музыкально и эстетически не состыкуется с произведением в целом, что кажется, будто композитор нарочито выпячивает эту вульгарность, которая, благодаря контрасту, выглядит еще нелепее, словно выставляя себя на посмешище. Радость в этих произведениях выглядит настолько подчеркнуто-лакированной, что кажется маской. Маской, подчеркивающей невозможность свободного высказывания. Радость обнаруживает смысл, противоположный радости, отчего



возникает вполне естественное ощущение насмешки» [5]. Таков финал Пятой симфонии.

Л. Михеева так пишет о Пятой симфонии: «Финал симфонии в решительном, целеустремленном маршевом движении словно отмечает прочь все лишнее. Это движется вперед — все быстрее и быстрее — сама жизнь, как она есть. И остается либо слиться с нею, либо быть ею сметенным. При желании можно трактовать эту музыку как оптимистичную. В ней — шум уличной толпы, праздничные фанфары. Но есть что-то лихорадочное в этом ликовании <...> вступают фанфары, звучащие под двусмысленные — то ли праздничные, то ли траурные — удары литавр. Этими вколачивающими ударами и заканчивается симфония» [19, с. 203]. В целом, отмечая трагический колорит Пятой симфонии, она утверждает, что эта «музыка удивительно точно передавала свое время. Время, когда огромная страна днем, казалось, бурлила энтузиазмом под бодрые строи «нам ли стоять на месте», а по ночам не спала, охваченная ужасом, прислушивалась к уличным шумам, каждую минуту ожидая шагов на лестнице и рокового стука в дверь» [там же].

Но и на этом фантазии современных музыкантов не исчерпывают себя. Так, В. Спиваков пишет: «Во время работы над Пятой симфонией я, мне кажется, понял внутреннюю психологическую пружину этого сочинения. Здесь <...> обозначена тема гибели автора. Финал симфонии внешне жизнерадостный, оптимистический. Кажется, что это колонны демонстрантов идут — как все мы когда-то шли — по Красной площади в Москве или по Дворцовой площади в Ленинграде. Люди идут плотно, плечом к плечу. И вдруг Герой (а это — сам Шостакович, конечно) погибает, его убивают, а народ вокруг этого не замечает. И продолжает идти в том же темпе, не замедляя шага» [14]. Далее, рассуждая о причинах введения Шостаковичем в партитуру Пятой симфонии цитаты из «Кармен» Бизе (тема любви) и об идентификации в данном сочинении композитора с Иисусом Христом (еще одно весьма спорное утверждение, требующее весомого аргументирования), Спиваков тем не менее не указывает причин столь свободной трактовки финала. Остается загадкой, что именно в финале вызывает ассоциации с убийством героя симфонии и что натолкнуло музыканта на подобные сравнения.

Не менее интересной, но также спорной выглядит концепция Пятой симфонии, представленная В. Заком. Он считает, что в ней раскрыт библейский сюжет о Каине и Авеле: «Шостакович хочет уберечь нас от зла, показывая изначально красоту души homo sapiens. Потому-то

эпилог первой части симфонии — чарующее «трио-катарсис» (флейта-пикколо, челеста и скрипка). Мудрость художника, однако, и в том, что симфония звучит Предупреждением Человечеству. Финал как бы говорит нам: «Бойтесь коварства Каина, изгоняйте его, ибо иначе он одолеет Вас, восторжествует над Вами. Слышите это «возможное торжество»? Вот почему так пугают у Шостаковича и «темы-оборотни», преображающие лирическое в устрашающее. Это и есть та атмосфера загадочности, где по-новому слышится повторение вечного: кто я? Не грозит ли мне Каин? И не становлюсь ли я Каином сам? Конечно же, это отнюдь не иллюстрация Библии, а ее истолкование — истолкование при посредстве самого удивительного языка звуков...» [16, с. 158].

Премьерные концерты Пятой симфонии в Ленинграде в ноябре 1937 года омрачены очередной «выходкой» действующей власти. Триумф Шостаковича был очевиден: слушатели подолгу аплодировали композитору. Чиновники же, пытаясь предотвратить столь восторженное отношение публики к маэстро, ежедневно устраивали демарш, кричали: «Здесь нет обычных нормальных слушателей! Успех симфонии скандально подстроен!» Их мнения каждый раз заглушали овации (подробнее см. об этом: [20, с. 68—79]). В целом же партия положительно приняла Пятую симфонию. Но здесь не было выбора: после критических отзывов об опере «Леди Макбет», о балете «Светлый ручей» и о ряде других произведений Шостаковича выходящие структуры должны были признать правильность Пятой симфонии, несмотря на понимание ими двойственной природы этого опуса. Не признать ее — означало не признать «эволюции» творческого метода и стиля композитора, эффективности своего воздействия на его мышление. А уж этого власть допустить не могла. Шостакович стал воплощением композитора, «исправляющего свои ошибки».

Финал Пятой симфонии, как впрочем и вся симфония в целом, будет будоражить воображение исследователей еще не один десяток лет — появятся новые варианты его прочтения. Это неопровержимый факт, поскольку сомневаться в «двойном кодировании» концепции не приходится.

## ШЕСТАЯ СИМФОНИЯ: ДВОЙСТВЕННЫЙ КОМПРОМИСС

В 1939 году была закончена *Шестая симфония*. Еще 20 сентября 1938 года Шостакович в двух разных газетах сообщает о своем намерении написать симфонию о Ленине на тексты В. Маяковского, С. Стальского и Д. Джабаева.

Однако в 1939 году появляется опус, никак не связанный с Лениным. Вот что пишет об этой симфонии М. Арановский: «Цикл Шестой всегда удивлял своей непропорциональностью: медитативная, по-баховски глубокая первая часть и затем два скерцо подряд. Причем веселый, бесшабашный (и потому весьма необычный для Шостаковича) финал резко не соответствует трагически сосредоточенному началу. Согласно пространственной в те годы официальной точке зрения, если Пятая симфония еще могла вызывать какие-либо сомнения, то Шестая окончательно их рассеивала: такой веселый и жизнерадостный финал мог написать только композитор, который действительно поверил в то, что «жить стало лучше, жить стало веселее» [2, с. 26]. Однако отмечая в финале внутреннюю пустоту, апеллирующую к «оргастическим инстинктам массы, нежели к интеллекту» [там же, с. 27], автор далее пишет: «Композитор избирает здесь наиболее трудный путь: он дает портрет массы в высший момент ее торжества и упоения собственной силой. Но за броской внешностью зияет бездна бездуховности, все поглощается инстинктом толпы, охваченной единым порывом. В результате первой части, словно бы окруженной баховской аурой, противопоставлен физкультурный парад, благородной кантилене — залихватская массовая песня. В отличие от других симфоний композитор здесь не ищет общего резюме и лишь разводит полярные стороны конфликта на разные точки симфонического пространства. Ибо они несовместимы, как добро и зло, как жизнь и смерть, как отдельная личность и толпа. Все остальное слушатель должен домыслить сам...» [там же].

Шестая симфония есть вновь двойственный компромисс: она начинается с реквиема по жертвам репрессированных людей. В первой части можно без труда уловить трагическое мироощущение, а в финале показан разгул стихии, скорее античеловеческой, нежели претендующей на роль праздничной. Таким образом, в Шестой симфонии сконцентрировано два явных «музыкальных лагеря» — темы, воспроизводящие личностное отношение *человека к миру* в первой части и темы, характеризующие отношение *мира к человеку*, являющиеся основой последующих частей, особенно финала. Для воплощения первых Шостакович использует медленные темпы, трогательные мелодические обороты, монологичность высказывания (соло флейты-пикколо в первой части), для воплощения вторых — жесткие ритмы, быстрые темпы, превалирование ритма над мелодикой. Первая часть (отношение человека к

миру) пронизана горькими воспоминаниями, трагическими перипетиями, но происходящими скорее внутри личности, в собственных чувствах и эмоциях. Вторая часть, по мнению М. Сабининой, есть переход «от печальных размышлений и воспоминаний к показу веселых, даже разгульных праздничных картин быта в финале» [22, с. 147]. Третья часть (отношение мира к человеку) — разгул несправедливой жизненной действительности, торжество зла. В целом, эту симфонию принято называть в музыкознании «симфонией без головы», поскольку она не имеет, согласно классическому четырехчастному циклу, начала — первого сонатного *allegro*. Есть только медленная вторая часть, скерцо и финал. Однако первая быстрая часть здесь была бы просто неуместна: содержание симфонии раскрыто полностью и в трех имеющихся частях.

Стоит отметить, что именно в 20—30-е гг. формируется мировоззрение и творческий метод Шостаковича-композитора. Композитор уже в этот период творчества предстает инакомыслящим. Необходимо, однако, оговорить, что инакомыслие характерно не для всего творчества Шостаковича и противостоит композитор тоталитарному режиму не в каждом из своих сочинений. Некоторые из них — *компромиссные*, которых, кстати, достаточное количество, — отвечают позициям социалистического реализма и не выявляют каких-либо инакомыслящих идей.

Творчество Шостаковича в целом, на наш взгляд, состоит из двух приблизительно равноправных частей — *«pro»* и *«contra»* действующего строя. Плакатные, компромиссные сочинения и произведения личностного плана сосуществуют параллельно. И эти две сферы, безусловно, влияют друг на друга. А вышел ли Шостакович победителем из борьбы с властью — вопрос без однозначного ответа. Параллельность существования двух линий — *официальной и субъективной* — характеризует всю жизнь и все творчество Шостаковича: в одно и то же время он работал как над пропагандистскими, плакатными сочинениями, написанными, как правило, или «по заказу», или «по случаю», так и над теми, которые подсказывала ему его богатая духовная натура, в которых воплотился предельный трагизм, присущий художнику. В любом случае, что первично, а что вторично — покажет время. Сейчас нельзя точно указать, какие произведения закрепятся в репертуаре исполнителей и в сознании слушателей спустя поколения — дистанцированность еще слишком мала.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Андрушкевич А. Культ Шостаковича // Огонек. — 2006. — № 39 (4964).
2. Арановский М. Вызов времени и ответ художника // Музыкальная академия. — 1997. — № 4. — С. 15—27.
3. Арановский М. Инакомыслящий // Музыкальная академия. — 1997. — № 4. — С. 2—3.
4. Арановский М. Музыкальные «антиутопии» Шостаковича // Русская музыка и XX век: русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века. — М., 1997. — С. 213—249.
5. Архангельский А. Танец с властью // Столичные новости. — 2005. — № 29—30 (367).
6. Атовмян Л. Из воспоминаний // Музыкальная академия. — 1997. — № 4. — С. 67—78.
7. Бендицкий А. О Пятой симфонии Д. Шостаковича. — Нижний Новгород, 2000.
8. Бобровский В. Шостакович в моей жизни. Личные заметки. Публикации / вступит. заметка Е. Чигаревой // Советская музыка. — 1991. — № 9. — С. 24—29.
9. Бьеркволл Ю.-Р. С музой в душе. — СПб., 2001.
10. Ванслов В. Отзвуки минувшего. Искусство и жизнь в прошедшем веке. — М., 2004.
11. Вишневская Г. Галина. История жизни. — М., 1991.
12. Волков С. Сталин и Шостакович: случай с «Леди Макбет Мценского уезда» // Знамя. — 2004. — № 8.
13. Волков С. Шостакович и Сталин: художник и царь. — М., 2005.
14. Голос всех безголосых. Владимир Спиваков о Шостаковиче и о себе // Чайка. — 2004. — № 19.
15. Дворниченко О. Дмитрий Шостакович. Путешествие. — М., 2006.
16. Зак В. Еще об идеалах // Музыкальная академия. — 1999. — № 1. — С. 155—159.
17. Королев А. Шостакович и свобода // Новости Молдовы. — 2004. — 15 июня.
18. Лемэр Франс Ш. Музыка XX века в России и республиках бывшего Советского Союза. — СПб., 2003.
19. Михеева Л. Жизнь Дмитрия Шостаковича. — М., 1997.
20. Петров В. Творчество Шостаковича на фоне исторических реалий XX века: монография. — Астрахань, 2007.
21. Сабинина М. Было ли два Шостаковича? // Музыкальная академия. — 1997. — № 4. — С. 233—137.
22. Сабинина М. Шостакович-симфонист: драматургия, эстетика, стиль. — М., 1976.
23. Свиридов Г. Душа композитора — раскаленная печь // Труд. — 2006. — 22 сентября.
24. Фадеев А. Собрание сочинений. В 5 т. Т. 5. Статьи, рецензии, записные книжки, письма. — М., 1961.
25. Шостакович Д. Автор о музыке балета // Золотой век. — Л.: ГИХЛ, 1931.
26. Шостакович Д. Мой творческий ответ // Вечерняя Москва. — 1938. — 25 января.
27. Шостакович Д. Мой третий балет: брошюра-либретто. — Л.: МАЛЕГОТ, 1935.
28. Якубов М. Пятая симфония. Автор и критика о симфонии // Музыкальная академия. — 2006. — № 2. — С. 72—77.
29. Якубов М. Четвертая симфония. Партитура // Музыкальная академия. — 2006. — № 2. — С. 67—69.

**Петров Владислав Олегович** —

кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры теории и истории музыки Астраханской государственной консерватории, заведующий научно-методическим отделом Государственного фольклорного центра Министерства культуры Астраханской области

