

На правах рукописи

СЕРОВ Юрий Эдуардович

**АВТОР И ЕГО ВРЕМЯ В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОМ
ТВОРЧЕСТВЕ Д. Д. ШОСТАКОВИЧА**

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Ростов-на-Дону – 2020

Работа выполнена на кафедре истории музыки
ФГБОУ ВО «Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова»

- Научный руководитель:** **Цукер Анатолий Моисеевич**
доктор искусствоведения, профессор
- Официальные оппоненты:** **Ромащук Инна Михайловна**
доктор искусствоведения, профессор,
Государственный музыкально-педагогический
институт имени М. М. Ипполитова-Иванова,
проректор по научной работе, профессор кафедры
музыковедения и композиции
- Бакши Людмила Семеновна**
кандидат искусствоведения, доцент,
Институт современного искусства (Москва),
доцент кафедры истории и теории музыки
- Ведущая организация:** Сибирский государственный институт
искусств имени Дмитрия Хворостовского,
кафедра истории музыки

Защита состоится «17» декабря 2020 года в 15 часов на заседании диссертационного совета Д 210.016.01 в Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова по адресу: 344002, г. Ростов-на-Дону, пр. Буденновский, д. 23, ауд. 314.

С диссертацией можно ознакомиться в читальном зале библиотеки Ростовской государственной консерватории имени С. В. Рахманинова и на сайте: <http://rostcons.ru/science/discouncil.html>.

Автореферат разослан « ___ » _____ 2020 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета



Лобзакова Елена Эдуардовна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования. Несмотря на существование обширной, разнообразной и глубокой научной литературы, посвященной жизни и творчеству Дмитрия Дмитриевича Шостаковича, приходится с некоторым сожалением констатировать, что камерно-вокальная музыка мастера исследована еще недостаточно полно и многогранно, а некоторые из вокальных циклов и вовсе находятся в стороне от магистральных путей осмысления наследия нашего выдающегося соотечественника. Основная проблема познания вокального творчества композитора, таким образом, состоит в том, что изучено оно неравномерно — выбор всегда делался в пользу нескольких основополагающих произведений, преимущественно зрелого периода, о которых написано и сказано достаточно много. В то же время, ранние сочинения Д. Шостаковича, как и некоторые вокальные циклы 1950-х годов, не привлекли должного внимания исследователей музыки. Это касается и чисто музыковедческого анализа, и выявления нравственно-этических, художественных, философских, технологических задач, которые автор перед собой ставил, и влияния биографического фактора и социально-культурных обстоятельств на процесс создания камерно-вокальных сочинений.

При более тщательном рассмотрении циклопического по своим размерам вокального наследия композитора оказывается, что обойденные вниманием музыкальных исследователей произведения занимают самое важное место в иерархии вокального каталога мастера, а малоизученные (и малоисполняемые) камерно-вокальные циклы обладают несомненными художественными достоинствами и при этом помогают раскрыть ранее неизвестные детали личной жизни, уточнить грани глубокого внутреннего мира автора. Мы видим, что вся без исключения вокальная лирика Д. Шостаковича тесно спаяна с фактами его биографии, с событиями в истории страны, с катаклизмами эпохи.

Все это и определяет актуальность темы диссертации, в которой предпринимается попытка рассмотреть камерно-вокальные сочинения композитора, а также основную массу его вокальной музыки к драматическим спектаклям и ки-

нофильмам через дневниковость, биографичность, через отражение фактов личной жизни сквозь призму событий, окружавших автора. Такой ракурс исследования способствует постижению общей логики творческой биографии Д. Шостаковича и вносит серьезный вклад в дело изучения его композиторского наследия.

Степень изученности темы исследования. Работа над диссертацией обусловила необходимость изучения научной литературы. Прежде всего, необходимо отметить титанический труд С. Хентовой. Ее двухтомная монография (к сожалению, сильно отягощенная идеологическими гирями) всегда останется основой любого изыскания о Д. Шостаковиче, серьезно затрагивающего биографию мастера. Уже в постсоветское время автор дополнила свою масштабную «шостаковичиану» несколькими небольшими изданиями, позволяющими по-новому взглянуть на личную жизнь композитора. Полезна фундаментальная монография поляка К. Мейера. Написанная вне жестких цензурных рамок, она проливает свет на некоторые, ранее не замеченные детали творчества Д. Шостаковича. Книга Л. Данилевича вызывает уважение как первая серьезная публикация о композиторе, сочетающая в себе вопросы его жизни и творчества, в ней содержится немало метких замечаний современника, много лично общавшегося с автором «Ленинградской» симфонии.

Из работ советского периода впечатляют глубокие исследования Г. Орлова, А. Должанского, М. Сабининой, В. Дельсона, Л. Мазеля, В. Бобровского, М. Друскина. Сборник статей, заметок, воспоминаний и высказываний «Д. Шостакович о времени и о себе», выпущенный в 1980 году в качестве альтернативы опубликованному за «железным занавесом» «Свидетельству» С. Волкова, также таит в себе немало любопытного. Несмотря на общий официальный тон этой книги, в ней есть и очень живые, актуальные для нас сегодня мысли Д. Шостаковича. Заслуживает пристального внимания сборник статей о композиторе 1976 года (первое серьезное издание, появившееся после его смерти) под редакцией Г. Шнеерсона, в котором собраны интересные воспоминания и исследования современников Дмитрия Дмитриевича.

Важные дополнительные материалы в изучении художественного наследия нашего великого соотечественника принесли с собой 1990-е годы и первое десятилетие нового века. Публикация писем Д. Шостаковича к И. Соллертинскому, И. Гликману, Б. Тищенко, многим другим, появление работ Э. Уилсон и О. Дворниченко с интервью и воспоминаниями родных, друзей, коллег-музыкантов композитора предельно раздвинули рамки наших знаний о нем. В эти же годы был издан массив архивных документов — отчетов, служебных и докладных записок, стенограмм, автографов, различных дневников. Таковы сборники, вышедшие в 2000 году: «Шостакович: между мгновением и вечностью» и «Дмитрий Шостакович в письмах и документах». Два серьезных издания выпущены к 90-летию и к 100-летнему юбилею композитора. Оба содержат десятки чрезвычайно полезных и содержательных статей о самых разных аспектах жизни и творчества: «Д. Д. Шостакович. К 90-летию со дня рождения» и «Шостаковичу посвящается».

Хотелось бы выделить яркие и информативные статьи нового времени, позволяющие внести ясность во многие вопросы изучения монументального наследия мастера: Е. Долинской, Л. Ковнацкой, Г. Копыловой, В. Ниловой, М. Якубова, И. Барсовой, А. Климовицкого, Ю. Холопова, Е. Хаздана, В. Задерацкого, Т. Бершадской, О. Дигонской, Р. Тарускина, С. Слонимского, А. Цукера. Интересны и поучительны работы Л. Акопяна, М. Арановского, Л. Лебединского, воспоминания и дневниковые записи М. Ардова, Л. Атовмяна, М. Вайнберга, С. Волкова, Е. Мравинского, К. Мейера, Е. Нестеренко, Э. Денисова, Г. Свиридова, В. Салманова, А. Шнитке, В. Суслина, Б. Тищенко, Р. Щедрина. Несомненным кладом свежих интересных знаний о Д. Шостаковиче явились четыре выпуска сборника «Дмитрий Шостакович: исследования и материалы», опубликованные архивом композитора — издательством DSCH.

Чрезвычайно полезной для исследования камерно-вокального наследия Д. Шостаковича стала литература по проблемам вокального цикла, театрализации вокальной музыки, взаимодействия поэтического и музыкального текстов. Таковы монографии, книги и статьи В. Васиной-Гроссман, Е. Ручьевской, Б. Каца,

А. Крыловой, Т. Курышевой, И. Степановой, А. Сохора, В. Конен, В. Вальковой, Н. Бекетовой, Е. Дурандиной, Н. Енукидзе, С. Яковенко. Необходимо добавить, что проблемам камерно-вокальной музыки Д. Шостаковича посвящены несколько диссертационных исследований, в этом ряду работы: М. Ярешко «Проблемы интерпретации камерно-вокального творчества Д. Д. Шостаковича», И. Брежневой «Камерно-вокальное творчество Д. Д. Шостаковича», А. Кремер «Вокальные циклы Д. Шостаковича как семиосфера поэтического и музыкального текстов», Н. Лазаревой «Художник и время. Вопросы семантики в музыкальной поэтике Д. Шостаковича».

В нотной части исследования автор опирался на первое полное собрание сочинений композитора в 42 томах, которое выпускалось с 1982 по 1987 год издательством «Музыка».

Объект исследования: камерно-вокальное творчество Д. Шостаковича.

Предмет исследования: отражение в камерно-вокальной музыке Д. Шостаковича личности автора и реалий его времени, претворенных сквозь призму композиторского восприятия.

Целью исследования является раскрытие глубинно-личностных мотивов создания камерно-вокальных циклов Д. Шостаковича и выражения в них на разных этапах творчества коллизий и обстоятельств его отношений с окружающим миром. Для реализации поставленной цели необходимо решить следующие **задачи:**

- исследовать влияние биографического фактора и социально-культурных обстоятельств на процесс создания вокальных сочинений Д. Шостаковича;
- проанализировать камерно-вокальные циклы мастера как единую и самостоятельную линию его творчества, отражающую этапы его художественной эволюции;
- охарактеризовать разнообразные принципы взаимодействия музыки и поэтического слова в камерно-вокальных произведениях композитора, оценить

влияние личностных мотивов на выбор поэтических текстов, на исповедально-биографическую их интерпретацию;

- раскрыть природу театральности композиторского мышления Д. Шостаковича, показать причины, которые привели к рождению его «камерно-вокального театра»;
- проследить воздействие феномена Шостаковича-пианиста на стилистические особенности его вокальных циклов.

Методы исследования. Достижение цели работы и решение основных научных задач стало возможным благодаря использованию различных методов познания. Для глубинного осмысления сочинений Д. Шостаковича, классификации его вокального наследия возникла необходимость в привлечении описательного, сравнительно-аналитического, структурно-функционального методов, а также жанрового подхода, позволившего обобщить сочинения по их характерным признакам. Использованы также: системный метод, позволяющий представить феномен камерно-вокальной музыки Д. Шостаковича как единую развивающуюся линию его творчества; культурологический метод, посредством которого изучаемое явление искусства рассматривается в динамике историко-культурного процесса. Выявлению характерных особенностей конкретного литературного текста романсов способствовало привлечение литературно-текстологического метода. Широкий охват событий культурной и социально-политической жизни указанного периода закономерно предопределил опору на фундаментальные положения общеисторической методологии научного исследования, в частности, — социокультурного, историко-хронологического подхода. Необходимость постижения механизмов, формирующих личность и судьбу Д. Шостаковича, обусловили привлечение биографического метода познания.

Материалом исследования стало все камерно-вокальное творчество композитора, а также песенно-романсовые номера из его музыки к драматическим спектаклям. Биографическая направленность работы обусловила обращение к

письмам, статьям и интервью Д. Шостаковича, свидетельствам современников, воспоминаниям первых исполнителей его произведений.

Научная новизна работы состоит в том, что в ней вокальные циклы Д. Шостаковича впервые исследованы сквозь призму событий его личной жизни, детально проанализировано влияние биографического фактора и социально-культурных обстоятельств на процесс создания исследуемых сочинений. Также впервые камерно-вокальная музыка Д. Шостаковича осмыслена как единая, самодостаточная и самостоятельная линия его творчества. Автором данного исследования приведены убедительные доказательства новаторской сущности и художественной значимости всех, без исключения, камерно-вокальных циклов композитора, включая самые ранние, до этого не становившиеся предметом обстоятельного анализа. Новым является и осмысление незаурядного литературного таланта мастера и его влияния на всю сферу его вокальной музыки.

Положения, выносимые на защиту:

- грандиозное по масштабу, чрезвычайно разнообразное по стилистическим приемам, глубоко содержательное камерно-вокальное наследие Д. Шостаковича представляет собой единую, развивающуюся во времени линию его творчества;
- камерно-вокальные сочинения композитора, испытавшие влияние биографического фактора и социально-культурных обстоятельств в процессе их создания, стали музыкальными дневниками Д. Шостаковича;
- соотношение музыки и поэтического слова в камерно-вокальных произведениях композитора — яркое отражение личности Д. Шостаковича, его склонности к литературному творчеству, его устной и письменной речи, его взглядов на жизнь, его общественной и политической позиции;
- в камерно-вокальном наследии мастера сказалось серьезное влияние музыкального театра, произошла, своего рода, сублимация неосуществленных оперных замыслов, позволяющая говорить об особом художественном явлении — «камерно-вокальном театре Д. Шостаковича»;

- в камерно-вокальных циклах композитора ярко проявил себя феномен Шостаковича-пианиста, обусловивший важные стилевые и драматургические особенности его сочинений.

Теоретическая значимость диссертации заключается во введении в научный оборот новых материалов, касающихся русского музыкального искусства XX века, в развитие которого выдающийся вклад внесла творческая деятельность Д. Шостаковича. Личностно-биографический ракурс работы, осмысление особого направления вокальной музыки — «камерно-вокального театра», анализ глубоко индивидуальных, новаторских принципов, связанных с соотношением музыки и поэтического текста, позволяют расширить исследовательское поле в изучении отечественной вокальной музыки прошедшего и нынешнего столетий.

Практическое значение данной работы состоит в том, что полученные в ней результаты могут стать составной частью учебных курсов «История исполнительского искусства», «Музыкальная литература», «История музыки» и других, их можно применять в учебном процессе средних профессиональных и высших учебных музыкальных заведений в дисциплинах, связанных с историей русской и отечественной музыки советского периода. Результаты исследования могут стать полезной частью курсов концертмейстерского мастерства студентов-пианистов и камерного пения студентов-вокалистов. Значительный интерес материалы диссертации представляют для концертных исполнителей, обратившихся к музыке Д. Шостаковича, — как вокалистов, так и пианистов-ансамблистов.

Апробация результатов исследования. Диссертация подготовлена на кафедре истории музыки ФГБОУ ВО «Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова», обсуждена на заседании кафедры и рекомендована к защите. Результаты исследования прошли апробацию в течение двадцати лет занятий автора работы со студентами на кафедре концертмейстерского мастерства Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, в многочисленных концертах и записях на компакт-диски камерно-вокальных циклов Д. Шостаковича в качестве пианиста-аккомпаниатора, лекций в

Университете Сан-Пауло (Бразилия), в Казанской государственной консерватории. Многие положения диссертации изложены в десяти развернутых статьях-аннотациях к записям на компакт-дисках камерно-вокальной музыки Д. Шостаковича, среди которых: «Вокальные циклы 1950-х» (DELOS 3304); «Вокальные циклы последних лет» (DELOS 3307); «Ранние вокальные циклы» (DELOS 3309); «Неизвестные вокальные циклы» (DELOS 3313); «Известные вокальные циклы» (DELOS 3317). Главные положения исследования отражены в трех научных статьях, которые опубликованы в рецензируемых журналах, входящих в перечень ВАК при Министерстве науки и высшего образования Российской Федерации, и в двух монографиях.

Структура работы. Исследование состоит из введения, четырех глав, девятнадцати параграфов, заключения, списка использованных источников и нотного приложения. Желание рассмотреть вокальное творчество композитора как отражение его линии жизни обусловило структуру работы — хронологический принцип расположения материала в виде последовательного изложения трех основных этапов его творчества. Первая глава посвящена общим проблемам камерно-вокальной музыки Д. Шостаковича, а три последующие — периодам 1920–1930-х, 1940–1950-х и 1960–1970-х годов.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** охарактеризована актуальность темы, обозначены объект и предмет исследования, сформулированы его цель и задачи, обоснованы использованные методы познания, научная новизна, теоретическая и практическая значимость, осуществлен анализ разработанности темы в научной литературе.

В **Первой** главе диссертационного исследования «**Камерно-вокальное творчество Д. Д. Шостаковича как культурологический феномен**» ставится проблема связей вокального творчества композитора с событиями эпохи, подчеркивается непреходящая ценность камерно-вокальных сочинений мастера, начиная с самых ранних, в контексте его обширного художественного наследия.

Параграф 1.1. «О времени и о себе». Творчество Дмитрия Дмитриевича Шостаковича невозможно отделить от времени, в которое он жил, от политических событий, ему современных. Идеально отлаженная «система» то возносила его на самый пик популярности и всенародной любви, то наносила болезненные удары и унижала. М. Арановский отмечал, что «Шостакович жил бедами и болями своего времени, аккумулируя в себе, кажется, все его катастрофы. Его музыка — великий плач по человеческой судьбе в этом чудовищном по злодеяниям XX веке»¹. Одним из важных и достоверных документов и источников для понимания творчества композитора является хронограф его жизни. Изучение последовательности событий, размышления о датах создания тех или иных сочинений композитора, сопоставление личного и общественного, творческого и политического открывают пытливому исследователю многое в познании художественного и социального феномена мастера. Богатейшим материалом для подобного изучения является вокальная музыка Д. Шостаковича. Он начал сочинять ее с первых своих серьезных шагов в искусстве. Последние вокальные опусы написаны незадолго перед смертью. Это единственный жанр в необъятном наследии композитора, которому он остался верен с первых и до последних мгновений своей творческой жизни. Все, что происходило с Шостаковичем-человеком за 50 с лишним лет, нашло отражение в его вокальных циклах. Конечно, камерная вокальная музыка не может соперничать в масштабности с его монументальными симфониями или операми, но она, без сомнения, стала творческой лабораторией мастера, отражением глубоких личных переживаний творца едва ли не во всех, подчас трагических, проявлениях. По сути, все вокальное творчество Д. Шостаковича становится его интимным дневником — глубоко личным, скрытым от чужих глаз отражением событий, его окружающих. Рассмотренные в исследовательский «микроскоп», сверенные с творческим окружением, с общественными событиями, с фактами биографии, камерно-вокальные произведения Д. Шостаковича представляют для

¹ Арановский М. Музыкальные «антиутопии» Шостаковича // Русская музыка и XX век: сборник статей / ред.-сост. М. Арановский. — М.: Гос. институт искусствознания Мин. культ. РФ, 1997. — С. 225.

нас несомненный интерес, в равной степени, с музыкальной, социокультурной и исторической сторон.

Вместе с тем, в массиве литературы о Д. Шостаковиче — монографиях, статьях, диссертациях — не появилось исследований, поставивших задачу обобщить и систематизировать камерно-вокальное творчество композитора во всем его многообразии, объяснить в контексте социально-культурных и биографических обстоятельств возникновение всех, без исключения, вокальных сочинений автора. До сих пор камерно-вокальные произведения нашего гениального соотечественника не выделялись в единую и самостоятельную ветвь его художественного наследия, а серьезного осмысления удостоивались лишь некоторые, самые существенные, преимущественно поздние работы мастера. Данное исследование и направлено на заполнение существующих еще лакун в изучении вокальной музыки Д. Шостаковича

Параграф 1.2. «Литературные тексты и поэтические источники». Литературные источники вокальной музыки Д. Шостаковича не просто пестры и многочисленны, но поражают воображение своей композиторской «всеядностью»: Микеланджело и М. Светлов, И. Крылов и А. Безыменский, Ф. Достоевский и В. Харитонов, А. Пушкин и С. Алымов, С. Черный и К. Симонов, А. Блок и Е. Долматовский, М. Цветаева и Б. Корнилов, средневековые японские поэты и письма читателей журнала «Крокодил», переводы английской, испанской, греческой народной поэзии и собственные тексты Д. Шостаковича — это еще далеко не полный перечень.

Понятно, что в списке источников солидную часть составляют вещи прикладные, что в вихре перемен и катаклизмов было не до высокой поэзии, что XX век, так или иначе, диктовал свои новые правила языка, сильно отличающиеся от привычных, и что бегство от традиций стало способом элементарного творческого выживания, что Д. Шостакович жил и работал в табуированном обществе, где слово «могло убить» в самом прямом смысле, что был заказ, в конце концов, за который платили деньги. Но создается стойкое ощущение, что слово для композитора являлось лишь частью общего строительного материала, раствором, со-

единяющим музыкальную кладку. В таком случае, так ли важно, кто и как это слово произносит? Д. Шостакович встраивает литературу в свою собственную систему координат, в свою собственную музыкальную образность и стилистику, поднимает ее на ту высоту, на которую считает нужным. Любой текст, любой ряд слов может и должен иметь свой музыкальный эквивалент, и его необходимо приспособить к художественному воплощению. Не будет преувеличением сказать, что Д. Шостаковичу интересны не столько стихотворения как таковые, сколько слова и их смысловое наполнение, отвечающее глубоко личным художественным задачам. В этой особенности композитора кроется разгадка его относительно скромного сотрудничества с поэзией Золотого и Серебряного веков русской литературы. Но и ее он «авторизует», приспособливает к своим творческим задачам.

В Параграфе 1.3. «Камерно-вокальный театр» рассматриваются общие аспекты театрализации камерно-вокальной музыки композитора. Д. Шостакович был человеком театра. «Заразившись» им в конце 1920-х, начав сотрудничество с Мейерхольдом, попав в кипучую театральную среду, он не мыслил себя вне этого притягательного и, в высшей степени, увлекательного мира. Оперные, балетные планы возникают и исчезают один за другим, а параллельно стремительно множатся драматические постановки, к которым он пишет музыку.

Изъятие из репертуара и уничтожение оперы «Леди Макбет Мценского уезда» в 1936 году, ставшие для молодого композитора трагической неожиданностью, перевернули отношение Д. Шостаковича к работе в музыкальном театре. «Прививка» оказалась настолько мощной, что почти полностью излечила композитора от оперной «болезни». Если не брать во внимание работу над «Игроками» в военную пору, отложенную автором по техническим соображениям, и многочисленные анонсы оперных планов в советской прессе (больше — мнимые, для отвода глаз, для того, чтобы отстали), то композитор к оперной теме больше не возвращался.

Не будет сильным преувеличением сказать, что камерно-вокальные произведения Д. Шостаковича, особенно второй половины жизни, становятся его музы-

кальным театром. Именно в этой, очень личной, глубоко психологичной, подчас интимной и исповедальной сфере мы находим прямое обращение к оперному жанру — камерному, неброскому, лишенному внешней театральной атрибутики и мишуры, но от этого не менее определенно отвечающему формам развития сюжета и театральной, сценической жизни персонажей.

Уже самый первый вокальный опыт Д. Шостаковича — «Две басни И. А. Крылова» — отмечен яркой театральностью. Юный композитор создает небольшие сценки-диалоги с точно очерченными ролями-характеристиками. От них тянется прямая линия к «крокодильским» опусам 1965 года. В романсах на стихи японских поэтов ощущается несомненное влияние театра кабуки. Графичность, даже каллиграфия этих миниатюр как будто заимствована от отточенных движений актеров национального японского искусства, зрительными символами объясняющих непонятные смыслы древнего языка. Элементы театральности присутствуют и в первом пушкинском цикле композитора. Яркое продолжение камерно-вокального театра Д. Шостаковича мы находим в его вокальном цикле на слова английских поэтов, а цикл «Из еврейской народной поэзии» представляет собой своего рода камерную оперу. Более подробно театральность этих и последующих сочинений композитора рассматривается в соответствующих главах работы.

Параграф 1.4. «Д. Шостакович-пианист в камерно-вокальной музыке». Выделение в отдельный параграф фортепианной составляющей вокальных циклов композитора имеет свои мотивы. При внимательном вслушивании в его вокальные сочинения обнаруживаем, что фортепианная партия несет на себе печать личности автора, его мира, этапов его творческой биографии. Д. Шостакович был замечательным пианистом. Рояль являлся для него естественной формой существования, он любил и всю жизнь сам многократно исполнял свои сочинения, даже последние его записи конца 1950-х годов, когда болезнь правой руки уже давала о себе знать, говорят о его незаурядных виртуозных данных, необыкновенной воле, рельефности исполнения, исключительной артикуляционной ясности. Так сложилось, что связь с роялем в поздние годы, возможность выступить на

сцене в качестве пианиста осталась у Д. Шостаковича исключительно в камерно-вокальной сфере. Фортепианная партия в камерно-вокальной музыке Д. Шостаковича вырывается из привычной роли аккомпанемента. Роялю поручаются образные и смысловые акценты, изобразительный ряд. Говоря о первом пушкинском цикле, В. Васина-Гроссман отмечала, что индивидуализированные тенденции Д. Шостаковича проявились, прежде всего, «в концентрации музыкально-образного содержания в инструментальной партии и в самом типе тематизма. За вокальной же партией сохраняется лишь функция напевного интонирования поэтического слова, а в музыкальном отношении она является только одним из голосов, далеко не всегда главным»². Действительно, рояль становится важной действующей силой, аккумулирующей все основные направления развития музыкального материала.

Во **Второй главе «В начале пути»** анализируются камерно-вокальные произведения Д. Шостаковича с консерваторских лет до начала войны.

Параграф 2.1. «1920–1930-е годы: искания и прозрения» посвящен самым ранним сочинением композитора. Первый вокальный опус Д. Шостаковича датируется 1922 годом. До начала войны им создано всего три камерно-вокальных цикла из семнадцати и несколько ярких вокальных номеров для драматического театра и кинематографа. Но именно в этом периоде закладываются все основные стилевые тенденции его поздних камерно-вокальных произведений. С первых сочинений они проявляются и прорастают настолько органично и полнокровно, что дают основание говорить обо всем камерно-вокальном творчестве Д. Шостаковича как о непрерывной линии развития, где романсы на слова И. Крылова, написанные 15-летним юношей, перекидывают незримый мостик к последнему вокальному опусу композитора — «Четырем стихотворениям капитана Лебядкина», а ранний цикл на слова японских поэтов со всей очевидностью тесно перекликается с созданной менее чем за год до смерти Сюитой на стихи Микеланджело. Острая пародийность, живой юмор, образность, иллюстратив-

² Васина-Гроссман В. Мастера советского романса. – М.: Музыка, 1966. – С. 251.

ность, театрализация, так цепко схваченные юным композитором в «Двух баснях И. А. Крылова», много позже ярко проявят себя в «Сатирах» Саши Черного и в романсах на тексты из журнала «Крокодил». Углубленное вслушивание, размышления о любви и смерти, намеченные в японских стихотворениях и пушкинских романсах, найдут свое гениальное продолжение и воплощение в вокальных циклах последних лет, в произведениях на тексты А. Блока, М. Цветаевой и Микеланджело.

В «Двух баснях И. А. Крылова» автор явно стремился выйти за рамки камерной музыки, придать оперный масштаб своему сочинению. Эта тенденция к сближению вокальной миниатюры с оперным спектаклем и, шире, — к ее театрализации, еще больше усилилась и обострилась в связи с работой композитора в сфере театральной музыки. М. Сабина в монографии «Шостакович — симфонист» рассматривает влияние музыки к драматическим спектаклям на симфонии композитора. Но не меньшую роль эта, казалось бы, чисто прикладная область творчества сыграла и по отношению к камерно-вокальному жанру, тем более, что она включала в себя и собственно вокальные номера.

Об этой яркой сфере деятельности молодого Д. Шостаковича идет речь в **Параграфе 2.2. «Композитор в драматическом театре»**. В этой связи выскажем серьезные сомнения по поводу широко бытовавшего и бытующего до сих пор мнения, что было «два Шостаковича»: один подлинный, смелый новатор, автор грандиозных симфонических и оперных концепций, а второй — отдававший дань «требованиям времени», писавший упрощенно-демократические сочинения, следовавший нормам «социалистического реализма». Нам ближе точка зрения Г. Орлова, высказанная еще полстолетия назад: «Музыка, написанная Шостаковичем, при всех своих нередко поразительных контрастах, стилистических несовместимостях, исходит из единого источника. Думая иначе, легко потерять ощущение цельности, единства его художественной личности. Именно так случилось с теми критиками, которые в конце 1920-х годов писали о “трех Шостаковичах”, совершенно по-разному проявляющих себя в прикладных жанрах, в балетной музыке и в инструментальных сочинениях; в начале 1950-х о “двух Шостаковичах”

— “массовом” и “искусственно усложненном”. Характерные для этого композитора контрасты хронологически смежных произведений эти критики, не задумываясь, объясняли “идейными метаниями”, а отдельные сочинения даже отказывались признать цельными, видя в них лишь произвольное “соединение несоединимого”»³.

Именно самостоятельная ценность прикладных песенных опусов Д. Шостаковича и явилась убедительным доказательством того, что ему «по плечу», а главное, совершенно не чуждо создание абсолютно демократических, простых и ясных, легко запоминающихся сочинений, ставших своего рода эталоном и ориентиром для всей советской массовой песни, а для их автора явившихся серьезной вехой в становлении и развитии его как вокального композитора.

В Параграфе 2.3. «Первые вокальные циклы» исследуются камерно-вокальные произведения мастера, связанные друг с другом множеством тонких нитей, — «Шесть романсов на слова японских поэтов» и «Четыре романса на слова А. С. Пушкина».

Вокальная лирика в раннем периоде еще не стала для Д. Шостаковича настоящей творческой потребностью, и, тем не менее, она появлялась на свет в те моменты жизни, когда композитору необходимо было сокровенное обращение к близким ему людям — к друзьям, к любимой женщине, когда возникал глубокий внутренний запрос на дневниковость, исповедальность, интимность высказывания.

Романсы на слова японских поэтов как будто случайны в каталоге мастера — в конце жизни автор даже не вспоминал о них. Но именно в японских стихотворениях Д. Шостакович нащупывает линию, которая станет определяющей во всей его поздней лирико-философской вокальной музыке. Именно здесь вокальная лирика проявляется в своем родовом предназначении как выразительница глубоко внутренних, тонких, часто неоднозначных переживаний, которые можно

³ Орлов Г. Симфонизм Шостаковича на переломе // Вопр. теории и эстетики музыки / Отв. ред. Л. Н. Раабен. — Л.: Музыка, 1971. — С. 8.

доверить лишь двоим — певцу и пианисту (причем пианист — сам Д. Шостакович).

Пушкинский цикл появился на свет на волне празднования столетия со дня смерти поэта, но композитор подошел к выбору стихотворений настолько оригинально, лично, глубоко, так явно «авторизовал» поэзию А. Пушкина, что цикл этот предстал глубоким дневниковым высказыванием, реакцией на конкретные жизненные переживания, продолжением, на художественном уровне, размышлений о повседневной жизни. Предвосхищая Пятую симфонию, он вобрал в себя многое из предыдущих лет, в цикле появляются прямые даже не ассоциации, но интонации из более ранних произведений Д. Шостаковича. Сочинение это, таким образом, явилось несомненным итогом пройденного пути и безусловным началом всей последующей, невероятной по объему и качеству, камерно-вокальной лирики композитора.

Завершает Вторую главу резюмирующий **Параграф 2.4. «Биографичность ранней вокальной музыки»**. К концу 1930-х Д. Шостакович — автор двух значительных по объему и содержанию опер, шести симфоний, трех балетов, целой россыпи фортепианных произведений, почти всей театральной музыки и большей части кинопартитур. Однако, в камерной вокальной лирике композитор ограничился лишь небольшой ученической работой, неисполненным и неопубликованным произведением на слова японских поэтов и скромным по масштабу циклом из четырех стихотворений Пушкина. Все это несопоставимо не только с его творчеством в основных музыкальных направлениях, но и с тем местом, которое занимал этот молодой, по сути, человек в духовной жизни страны, с его ролью в развитии советского симфонизма, балета, кино- и театральной музыки, фортепианного искусства. Ранние вокальные опыты, таким образом, стали скрытой от посторонних глаз сферой его композиторской деятельности, к ним не было приковано внимание, о них попросту не знали. А вместе с тем, именно эти сочинения создавали почву, подготавливали массив его зрелой вокальной лирики, в них обживались темы, образы, принципы взаимоотношения с литературой, черты вокальной индивидуальности, характерные приемы, с которыми Д. Шостакович во-

шел в музыкальную культуру XX века как автор выдающихся камерно-вокальных творений.

В японских стихотворениях, как и в романсах на слова А. Пушкина, композитор открывает, обнажает свою душу. Это искусство точно не для всех, о демократизме не может быть и речи. Лирический герой Д. Шостаковича слишком сложен, слишком уязвим, слишком замкнут в себе, чтобы выйти к «широкой аудитории». Человеческая закрытость мастера, скованность, ранимость, нервность, которые он так и не преодолел в течение всей своей жизни, делают сферу камерной вокальной лирики крайне важной для понимания его личности.

Третья глава «Военный и послевоенный периоды» посвящена вокальной музыке композитора 1940–1950-х годов. **Параграф 3.1. «Вместе со временем и против времени»** суммарно обрисовывает основные тенденции вокального творчества Д. Шостаковича указанных десятилетий. Они стали продолжением основных линий предшествующих лет — сочинений лирико-исповедального характера, сатирической направленности, образцов массово-прикладной музыки. Именно в эти годы диапазон образно-тематических, стилистических, языковых решений мастера становится широким как никогда ранее, достигает своего апогея. Чудовищные потрясения, случившиеся со страной, лично с Д. Шостаковичем, для которого катаклизмы военного времени не закончились с его окончанием, но перешли в сценарии публичной общественной порки, диктовали решения, не всегда вызванные к жизни исключительно композиторским поиском.

Заметно усилилась социальная направленность вокального творчества (цикл «Из еврейской народной поэзии», «Антиформалистический раёк», стихотворения английских поэтов): в вокальной лирике рассматриваемого периода, пожалуй, как ни в каком другом, мы обнаруживаем следование Д. Шостаковичем традициям М. Мусоргского. Если в ранних сочинениях мастера эти связи еще только намечались (в значительно большей степени они проявились в оперной и симфонической музыке композитора), а в его позднем романсовом творчестве они, прежде всего, сказались в работе со словом, своего рода «портретизме» речевого интонирования, то социально-аналитические принципы Мусоргского, составляющие основу

его художественного метода, получили свое продолжение и развитие именно в вокальных сочинениях Д. Шостаковича 1940–1950-х годов.

Массово-песенное и лирико-романсовое направления в вокальном творчестве композитора составили органичный сплав. «Антиформалистический раёк», написанный по следам всесоюзной борьбы с «формализмом», положил начало целой серии убийственно метких сатирических произведений Д. Шостаковича позднего периода. Сочинение, родившееся из едкого литературного памфлета, стало ранее не существовавшим «явлением потаенной советской музыки»⁴.

В 1950-х Д. Шостакович возвращается к классической русской поэзии, создав два гармоничных сочинения на слова М. Лермонтова и А. Пушкина. В рассматриваемый период композитор также активно обрабатывал народные песни, весь каталог его аранжировок относится именно к этим годам.

Замеченная нами в предыдущей главе глубинная привязанность Д. Шостаковича к театру, врожденная и приобретенная благодаря интенсивному общению в театральном мире в 1920–1930-е годы, накладывает отпечаток на выбор литературных текстов для вокальных сочинений. В них композитор ищет действие, жест, игровое начало, в них должны таиться возможности для театрального воплощения. Театрализация камерной вокальной музыки в 1940–1950-х годах достигает своей кульминации: о некоторых произведениях мы вправе говорить как об оперно-театральных сценках (цикл на слова английских поэтов, «Из еврейской народной поэзии», «Антиформалистический раёк», «Испанские песни», романсы на слова Пушкина), ряд других сочинений театральны опосредованно, через более тонкие ассоциативные связи («Пять романсов на слова Е. Долматовского», стихотворения Лермонтова), хотя и в них присутствует сюжет, иногда сквозной, и замеченная Г. Орловым «способность внушать отчетливые зрительские представления»⁵, придающие музыке Д. Шостаковича сценическую конкретность.

⁴ Якубов М. Очищающий смех // Наше наследие. – 1993. – № 28. – С. 97.

⁵ Орлов Г. Симфонии Шостаковича. – Л.: ГМИ, 1961. – С. 286.

В Параграфе 3.2. «Композитор и война» рассматриваются сочинения начала 1940-х годов. Цикл на слова английских поэтов прочными невидимыми нитями связан с окружением композитора. В сложную военную пору он всматривается не только в себя и в свое творчество, как это было в японских стихотворениях или в романсах на слова А. Пушкина, но записывает на нотной бумаге послания для членов семьи и близких друзей. Цикл этот является инструментальным по своей сути, по природе своего появления на свет. Это инструментальная сюита с голосом, а не сольный вокальный цикл. Именно поэтому так органично смотрятся номера, сочиненные в разное время и на очень пестрой литературной основе. Модель цикла, впервые опробованная в английских стихотворениях, станет ключевой во всех последующих значительных камерно-вокальных произведениях мастера. Она воплотится, в малеровских масштабах, также в Тринадцатой и Четырнадцатой симфониях Д. Шостаковича. Слово здесь становится строительным мотивным материалом, принимающим участие в возведении общего здания романса. Структура стихотворной строчки, ритм, поэтические акценты, по большому счету, могут быть заменены другими, близкими по смыслу или даже по звучанию.

Совершенно по-особому смотрится роль фортепиано. Заявленная в пушкинских романсах тенденция получает в английских стихотворениях свое полноценное развитие. Это по-настоящему камерное музицирование, в котором рояль выступает и равноправным партнером, и интересным собеседником. Более того, фортепиано раскрывает симфонические горизонты вокального цикла, направляя развитие музыкальной мысли в русло инструментализма. Симфонический размах сочинения подтвердился самим Д. Шостаковичем: композитор оркеструет цикл для большого симфонического оркестра (тройной состав духовых!) и тем самым «масштабирует» свой вокальный опус, придавая ему симфоническое и, одновременно, оперное звучание.

Параграф 3.3. «Потаенная музыка» посвящен двум важнейшим камерно-вокальным опусам Д. Шостаковича. Анализируя сочинения композитора конца 1940-х, невозможно игнорировать общественно-политический ландшафт, сло-

жившийся после выхода приснопамятного февральского 1948 года Постановления Политбюро ЦК ВКП(б) «Об опере “Великая дружба” В. Мурадели» и развязанной в стране дискуссии на эту тему. Мир музыки Д. Шостаковича, так или иначе, раскалывается на периоды «до» и «после». Два самых близких по времени отклика на события 1948-го были написаны уже летом этого года. Речь идет о вокальном цикле «Из еврейской народной поэзии» и об «Антиформалистическом райке». В параграфе подробно рассматриваются особенности драматургического и жанрового решения сочинений, история их появления на свет, сложная концертная судьба циклов, один из которых («Из еврейской народной поэзии») композитор стремился услышать на сцене, готовил его исполнение с солистами, а другое («Антиформалистический раёк») — единственное крупное сочинение, написанное автором на собственный текст — он, совершенно точно, не планировал к скорому публичному показу.

Параграф 3.4. «Д. Шостакович и Е. Долматовский» рассматривает чрезвычайно плодотворный творческий союз композитора и поэта. Произведения, созданные Д. Шостаковичем на тексты Е. Долматовского, нередко вызывавшие нелицеприятную критику, трудно признать авторскими неудачами. И в «Песне о лесах», и в пяти романсах 1956 года немало по-настоящему сильных страниц, а «Родина слышит» или «Тоска по Родине» и вовсе являются вокальными шедеврами. «Пять романсов на слова Е. Долматовского» — сочинение не совсем привычное даже для общей в творчестве Д. Шостаковича 1950-х годов тенденции к упрощению. Заметна склонность к лаконичности и ясности; композитор, не без видимого удовольствия, сочетает простые песенные напевы с тонкими оттенками классического русского романса. Прозрачные гармонии, запоминающиеся мелодии, графически очерченная форма, использование легко узнаваемых жанровых интонаций вальса или марша — все говорит о желании автора быть понятным. По меткому замечанию С. Хентовой, «этот небольшой цикл в сущности — сжатая “эн-

циклопедия” любви, написанная с той же психологической чуткостью, которая характерна для других вокальных полотен композитора»⁶.

Параграф 3.5. «Возвращение к классической поэзии». В начале 1950-х годов, через 30 лет после ранних опытов создания романсов на слова А. Пушкина и М. Лермонтова, Д. Шостакович вновь возвращается к стихам двух выдающихся русских поэтов. Сочинения эти остались незаметными, а лермонтовские романсы и вовсе «прожили» на свете всего два дня, так и не став публичным произведением. Они сразу ушли «в стол», не были изданы и не исполнялись до 1982 года, хотя композитор дал им опусный номер, включив, таким образом, в список своих произведений. Лермонтовские романсы обладают очевидными художественными достоинствами, тем более ценными для нас, что относятся к абсолютно «чистому», незамутненному никакими «обстоятельствами» романсовому жанру, столь редкому в творчестве Д. Шостаковича, обычно наполненному сильными страстями и драматическими коллизиями. Многие роднит их с вокальными сочинениями А. Бородина, М. Балакирева и, прежде всего, Н. Римского-Корсакова. Здесь ощутимы некоторые устойчивые связи цикла с петербургской традицией.

Новый пушкинский цикл автор определил как монологи. Монолог для композитора — форма очень личного высказывания, не требующего ответа или комментария. Пушкинский цикл, как и созданные в это же время Пятый квартет и Десятая симфония, образуют своеобразную триаду, характеризующуюся предельной автобиографичностью. Все три сочинения отражают главные темы 1950-х в жизни и творчестве их создателя, становятся своеобразным музыкальным камертоном времени. Они написаны под занавес уходящего страшного режима, в романсе «Во глубине сибирских руд» особенно ощутима переключка эпох. Прочтенное композитором стихотворение А. Пушкина совершенно по-новому воспринимается в контексте 1952 года: «Оковы тяжкие падут / Темницы рухнут...». Пушкинские монологи явились глубоко личным высказыванием, дневниковой записью автора. Все четыре стихотворения тщательно отобраны, «авторизованы», звучат от лица

⁶ Хентова С. Шостакович. Жизнь и творчество. В 2 т. Т. 2. — Л.: Сов. композитор, 1986. — С. 256.

композитора и отражают самые разные, но глубоко личные его чувства, мысли и переживания.

Параграф 3.6. «Личность и социум в вокальной музыке 1940-1950-х годов» подытоживает содержание Третьей главы. Указанные годы выдались непростыми в жизни Д. Шостаковича: тут и лишения военного времени, и мощный общественно-политический удар, нанесенный тогда, когда казалось, что все самое худшее уже позади, и смерть жены, выстроившей, по словам Максима Шостаковича, мощную защиту семьи от внешнего мира. В эти годы стремительно росла пропасть между непреходящим значением творчества композитора для всего человечества, его выдвижением в бесспорного духовного лидера огромной страны — и его человеческой ранимостью, уязвимостью, которая становилась все глубже.

В то же время, «в определенной степени сочинения Шостаковича после 1948 года сами приглашали к автобиографическому прочтению. Многие из них подавали сигналы о том, что их скрытое содержание является скорее частным, нежели публичным»⁷. У Г. Орлова мы находим подтверждение высказанной мысли: «Прямые и скрытые цитаты — стихотворные и музыкальные, — ссылки на свои прежние и чужие произведения, иносказания и намеки образовали за десятилетия особую технику самовыражения, тайный язык, которым он научился пользоваться с необыкновенной изобретательностью»⁸.

В Четвертой главе «Последние десятилетия» рассматриваются вокальные циклы мастера заключительного этапа творчества. **Параграф 4.1. «Камерно-вокальное творчество 1960–1970-х годов»** обозначает основные направления этой области творчества Д. Шостаковича означенного периода, в котором камерно-вокальная лирика приобретает первостепенное значение и по количеству созданных произведений, и по масштабу поставленных художественных задач.

⁷ Тарускин Р. Шостакович и мы // Д. Д. Шостакович: Pro et contra. Д. Д. Шостакович в оценках современников, композиторов, публицистов, исследователей, писателей / Сост. Акоюн Л. О. — СПб.: РХГА, 2016. — С. 623.

⁸ Орлов Г. При дворе торжествующей лжи. Размышления над биографией Шостаковича // Шостаковичу посвящается. К 100-летию со дня рождения композитора / Авт. проекта Е. Б. Долинская. — М.: Композитор, 2007. — С. 8.

Наряду с симфониями и квартетами вокальная музыка определяет направление и глубину его зрелой композиторской деятельности. Можно также отчетливо наблюдать взаимопроникновение, взаимообмен, перетекание, иногда даже слияние этих жанров. В Тринадцатой симфонии мы находим некоторые «бытовизмы» «Сатир» на слова Саши Черного, Блоковский цикл прямо подготавливает Четырнадцатую симфонию, становится ее предтечей, пушкинский романс «Весна, весна...» несет в себе мелодические черты Двенадцатого и Тринадцатого квартетов, Пятнадцатой симфонии, а Сюита на слова Микеланджело суммирует, итожит многое из достигнутого в последних симфониях и квартетах. Ни у одного из крупных мастеров XX столетия камерно-вокальные сочинения не играли в зрелом периоде творчества такой важной роли, как у Д. Шостаковича. Он открыл абсолютно новую страницу в развитии музыкального искусства, впрочем, подготовленную усилиями Г. Малера в западноевропейской традиции и, конечно, М. Мусоргского — в России.

Композитор все время ищет новое в уже проверенном. Поэтому и вокальный цикл у него развивается, преобразуется, претерпевает серьезные изменения. Расширяется круг образов — от грубовато-примитивных, прозаических, бытовых (романсы на тексты из «Крокодила») до поэтических, романтически одухотворенных (Блоковский цикл), от несколько старомодных сценок мещанского быта («Сатиры» Саши Черного) до обобщений общечеловеческого масштаба в Сюите на слова Микеланджело.

Параграф 4.2. «Сатира и публицистика». Сатирические произведения мастера с их вызывающей театральностью, оркестровым размахом, истинным драматизмом, образностью и характерностью персонажей, становятся если и не заменой традиционному оперному жанру, то возможностью выхода творческой энергии, сублимации ее в вокально-инструментальной сфере. Сатирическая вокальная музыка явилась для Д. Шостаковича творческой лабораторией по выявлению «новых выразительных возможностей человеческого голоса»⁹.

⁹ Шостакович о времени и о себе. 1926–1975 / Сост. М. Яковлев. – М.: Сов. композитор, 1980. – С. 270.

Среди текстов сатирических вокальных сочинений композитора рассматриваемого периода нет единообразия, каждый по-своему оригинален, обладает своими литературными качествами, но все они представляются не вполне привычными для камерно-романсового творчества. Общим в этих текстах является нестандартный, неординарный, иногда неуправляемый русский язык (письма читателей «Крокодила» и стихотворения капитана Лебядкина и вовсе откровенно косноязычны), они балансируют на грани реальности и абсурда, выворачивают привычное наизнанку, ставят в тупик, требуют оригинального, только им соответствующего музыкального решения. Во всех сатирических опусах Д. Шостаковича проявляется поразительное умение передать речевые интонации литературного текста. Авторских указаний много, но за их рамками остается немало возможностей для театрализованной импровизации, интонационных перевоплощений, яркой подачи двойных смыслов. Композитор смело экспериментирует с вокальной строчкой, артикуляция предельно разнообразна, ритмика изощрена, динамика необычайно гибка, голосовой диапазон запределен. При этом все в музыкальном материале по стилистике отчетливо напоминает письма композитора к друзьям, когда без знания подтекста непонятно, говорит автор серьезно или доводит до абсурда смысл описываемого события или персонажа.

Параграф 4.3. «Лирика Блока в прочтении Д. Шостаковича». Блоковская сюита родилась из многообразного комплекса сложных переживаний композитора: первых признаков безвозвратного ухудшения здоровья и связанного с ним больничного одиночества, воспоминаний об ушедших людях и мыслей о смерти, из желания преподнести друзьям-музыкантам ансамблевое сочинение и быть с ними на сцене во время исполнения. Сюита, при всей своей непохожести на другие вокальные произведения Д. Шостаковича, стилистически органично встраивается в общую линию его творчества, более того, становится непосредственной предтечей Четырнадцатой симфонии, открывая, таким образом, мир поздней вокальной лирики композитора. К. Мейер считает, что «в сравнении с предыдущими вокальными циклами и даже с последними инструментальными произведениями, в этом сочинении наблюдаются новые, до сих пор не встречающиеся черты. Шо-

стакович создал музыку задумчивую, самоуглубленную, необыкновенно сосредоточенную, очень камерную, написанную в первую очередь как будто для себя»¹⁰. В диссертации подробно рассматривается претворение блоковской поэзии в сюите, обосновывается отбор стихотворений, выстраивающихся в единый, абсолютно шостаковичский «сюжет», осмысливается композиционно-драматургическая логика сочинения, характер соотношения в ней вокального и инструментального начал.

Параграф 4.4. «Исповедь последних вокальных циклов». «Все последние сочинения Дмитрия Дмитриевича Шостаковича являются каким-то особым тоном, что ли, в собрании его сочинений. К великолепному мастерству, удивительной глубине, зоркости прибавилось еще постижение, я бы сказал, такой потусторонней сущности бытия»¹¹. Эта емкая и точная мысль, высказанная Б. Тищенко, — одним из самых глубоких и искренних учеников и последователей Д. Шостаковича — исчерпывающе характеризует поздние вокальные циклы композитора. Смерть и бессмертие, вечность, любовь, красота и радость творчества в романсах на стихи М. Цветаевой и сюите на слова Микеланджело, но и дьявольское, и зловещее, шутовское и беззаботно веселое в стихотворениях капитана Лебядкина, все это — размышления композитора о вечных ценностях и вечных бедах человеческой жизни.

Д. Шостакович выбирает стихотворения М. Цветаевой, в которых узнает самого себя, которые может представить слушателю как собственное биографическое высказывание, пропущенное через творческое «я». Высокая этическая сфера, к которой обращено произведение Д. Шостаковича, требует тщательного отбора выразительных средств. Отбор этот лаконичен, но не скуп и не прост. Музыкальная ткань детализована как ни в каком другом вокальном произведении композитора. Создается ощущение, что ни одна нота, ни одна пауза, ни один вздох или точка не должны быть «пустыми», но призваны работать на общее впечатление.

¹⁰ Мейер К. Шостакович. Жизнь. Творчество. Время / СПб. Композитор, 1998. С. 411

¹¹ Тищенко Б. О последних сочинения Д. Шостаковича // DСH: Жизнь и творчество Дмитрия Шостаковича [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://live.shostakovich.ru/composition/332/> (дата обращения: 15.03.2020).

Архитектура цикла выстроена настолько точно и ясно, логика появления стихотворений настолько органична, что кажется: сами поэтические тексты написаны подряд и являются циклом — но это не так. Композитор отбирал их из разных стихотворных сборников и временных периодов цветаевской поэзии, ориентируясь на важные ему строчки, мысленно собирая их в сюиту. В Цветаевском цикле Д. Шостакович устами поэта декларирует свою собственную причастность к великой русской культуре, к переключке эпох, режимов, судеб — отсюда тот удивительно исповедальный тон, которым композитор рассказывает *свою* историю.

Следующим после Цветаевского цикла камерно-вокальным произведением, раскрывающем сферу глубокой философской лирики, стала сюита на слова Микеланджело — самое грандиозное вокальное сочинение мастера, далеко выходящее за рамки жанра, расширяющее наши представления о камерно-вокальном цикле как таковом. Композитор обобщает здесь темы, идеи, поиски, которым была отдана вся художественная деятельность гения. Сюита обзревает жизнь и творчество Д. Шостаковича в их самых разнообразных проявлениях с «высоты птичьего полета», подводя итоги, примиряясь с неизбежным. Сюита — итог глубочайших внутренних переживаний, где поэзия великого страдальца Возрождения соединилась с музыкой страдальца абсолютно другой эпохи. Поведав свою версию вечной истории о жизни, творчестве, любви и смерти, Д. Шостакович нигде, пожалуй, не был так близок к Вечности, к собственному Бессмертию, как в этом удивительном сочинении («Я тысячами душ живу в сердцах всех любящих, и, значит, я не прах, и смертное меня не тронет тленье»).

В Параграфе 4.5. «Композитор и время в позднем вокальном творчестве» подводятся итоги заключительной главы. Человеческая «закрытость» Дмитрия Дмитриевича, ставшая к концу жизни полной, абсолютной, и даже какой-то болезненной, способность существовать одновременно в двух измерениях — в сочинении музыки, исполненной глубокой духовности, и в погружении в реалии советской действительности, привели к многочисленным толкованиям тайных или явных знаков и смыслов его сочинений. Вокальные циклы последних лет открывают нам замечательную возможность, благодаря слову, определенной сво-

боде творческого и художественного выбора, которую композитор отвоевал себе на склоне жизни, размышлять о Шостаковиче-человеке в его взаимоотношениях со временем.

Вне всякого сомнения, «скрытность» Д. Шостаковича в жизни компенсировалась невероятной искренностью в его музыкальных созданиях. Но даже в вокальных произведениях зрелого периода, при кажущейся свободе выбора, он не полностью доверяет смыслам литературы или поэзии, он сочиняет не на текст, а на «подтекст», ему нужна не поэзия, а «слова-вешки», он не стремится раскрыть литературный образ, но создает свой, авторский, используя слова в качестве строительного материала. И это его оригинальное свойство вытекает, в том числе, и из особенностей его человеческих качеств, и из привычки жить в стране, в которой за каждым текстом всегда стоял подтекст.

Вокальные циклы Д. Шостаковича последних лет дают нам замечательную возможность настроить свой исторический слух, столь необходимый всем, кто занимается музыковедением. Трудно найти в музыкальном искусстве более интересного собеседника, чем Д. Шостакович, «застегнутого на все пуговицы» в жизни и так беззащитно раскрытого в своем искусстве.

В **Заключении** подводятся итоги исследования, формулируются основные выводы. Помимо этого, автор диссертационной работы касается проблем интерпретации камерно-вокальной музыки Д. Шостаковича и вопросов ее современного бытования. В начале 2000-х годов ему посчастливилось в качестве пианиста записать на компакт-диски все камерно-вокальные произведения нашего выдающегося соотечественника, созданные для голоса и фортепиано. Партнерами выступили замечательные петербургские певцы — солисты Мариинского театра. Данное исследование — некоторый теоретический результат огромной и увлекательной музыкальной работы. Оно призвано помочь концертному исполнителю, взявшемуся за работу над камерно-вокальной музыкой Д. Шостаковича, глубже познакомиться с нотными текстами. Автор диссертации убежден, что без понимания комплекса сложных вопросов, связанных с процессом создания камерно-вокальных циклов Д. Шостаковича, без осознания того, как отражается в них

жизнь и судьба композитора, история страны с ее проблемами и героями, праздниками и печалью, эту музыку невозможно исполнить на должном, соответствующем масштабу ее автора, уровне.

Статьи в рецензируемых научных журналах, входящих в перечень ВАК при Министерстве науки и высшего образования РФ

1. Серов, Ю. Э. К вопросу о двух «японских» вокальных циклах Д. Д. Шостаковича // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2020. – № 3 (40). – С. 57–62. [0,6 п. л.]
2. Серов, Ю. Э. Первый пушкинский цикл как музыкальный дневник Д. Д. Шостаковича // Культура Юга России. – 2020. – № 2 (77). – С. 93–99. [0,6 п. л.]
3. Серов, Ю. Э. Басни И. А. Крылова в интерпретации Дмитрия Шостаковича: начало большого пути // Philharmonica. International Music Journal. – 2020. – № 3. – С. 29–37. [0,5 п. л.]

Другие публикации по теме диссертационного исследования

4. Серов, Ю. Э. Поздние камерно-вокальные циклы Д. Д. Шостаковича : монография [Текст] / Ю. Э. Серов. – СПб. : Book-expert, 2020. – 70 с. [5 п. л.]
5. Серов, Ю. Э. Камерно-вокальное творчество Д. Д. Шостаковича 1940–1950-х годов : монография [Текст] / Ю. Э. Серов. – СПб. : Book-expert, 2020. – 73 с. [5,5 п. л.]