

# «Ленинградская симфония»:

история, география, рефлексия

Сборник докладов

Всероссийской научной конференции

Санкт-Петербург, 9 августа 2022 г.

парти~~и~~  
тура  
памя~~и~~  
ти



1941-2022

историко-музыкальный проект

**Насонов Роман Александрович**

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории зарубежной музыки  
Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского,  
доцент кафедры междисциплинарных образовательных программ  
Московской высшей школы социальных и экономических наук

**Nasonov Roman A.**

Ph. D., Associate Professor, Department of General Music History,  
Tchaikovsky Moscow State Conservatory; Associate Professor,  
Department of Interdisciplinary Educational Programs, Moscow Higher School  
of Social and Economic Sciences

## **О ЗАМЫСЛЕ СЕДЬМОЙ СИМФОНИИ И ЕГО МУЗЫКАЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКИХ КОНТЕКСТАХ**

**Аннотация.** В статье предпринимается попытка прояснить ряд спорных моментов, связанных с изучением Седьмой симфонии Шостаковича, и интерпретировать это произведение, посвященное родному городу композитора, как трагические размышления о военной и довоенной судьбе Ленинграда. С этой целью заново анализируется система интонационных связей в первой части сочинения, рассматриваются возможные источники заимствования музыкального материала и композиционных идей; при этом особое внимание уделяется сакральным мотивам в партитуре симфонии и системе духовных смыслов в ее скрытой программе. Осуществленное исследование позволяет утверждать, что смысловое поле «Ленинградской симфонии» гораздо шире, чем это обычно представляется; произведение нельзя свести ни к иллюстрации событий первых месяцев Великой Отечественной войны, ни к выражению чувств советских людей, вставших на борьбу с агрессией.

**Ключевые слова:** советская музыка, Д. Д. Шостакович, «Ленинградская симфония», эпизод нашествия, «Картинки с выставки», «Героическая симфония», Великая Отечественная война.

## **ON THE CREATIVE CONCEPT OF THE SEVENTH SYMPHONY AND ITS MUSICAL-HISTORICAL CONTEXTS**

**Abstract.** The article is dedicated to clarifying a number of controversial issues related to the study of Shostakovich's Seventh Symphony. The work (with its dedication to the composer's hometown) is interpreted as tragic reflections on the wartime and pre-war fate of Leningrad. For this purpose, the system of motif connections in the first part of the work is re-analyzed, alleged sources of borrowing thematic material and constructive ideas are

considered; moreover, special attention is paid to sacred musical figures in the score of the symphony, and to the system of spiritual meanings in its hidden program. Based on research it is possible to assert that the semantic field of the "Leningrad Symphony" is much wider than it is usually imagined; the work cannot be reduced either to illustrating the events of the first months of the Great Patriotic War, nor to expressing the feelings of the Soviet people who stood up to fight against invasion.

**Keywords:** Soviet music, Dmitri Shostakovich, "Leningrad Symphony", the "Invasion" Episode, "Pictures at an Exhibition", "Heroic Symphony", Great Patriotic War.

*Посвящается городу Ленинграду*

*Д. Д. Шостакович.*

*Надпись на титульном листе  
партитуры Седьмой симфонии*

*Нашей борьбе с фашизмом, нашей грядущей победе над врагом,  
моему родному городу – Ленинграду я посвящаю свою 7-ю симфонию*

*Д. Шостакович. Седьмая симфония // Правда.*

*29 марта 1942 г., № 88 (8859). С. 3.*

## **Симфония одного жеста**

Рожденная в первые месяцы Великой Отечественной войны, Седьмая симфония Д. Д. Шостаковича – произведение со счастливой судьбой. Немногим классическим опусам XX века было суждено настоящее всемирное признание – «Ленинградская» стала символом своего времени, слилась с трагической историей страны, с историей города, имя которого она носит.

Оборотная сторона этой славы тоже достаточно хорошо известна. В то время как широкая публика с энтузиазмом приветствовала шедевр, профессиональные критики за рубежом встретили симфонию в лучшем случае сдержанными отзывами. Эстетику произведения находили отсталой: упрощенный музыкальный язык, плакатные образы, иллюстративная программность, отсутствие подлинной оригинальности (явные отсылки к сочинениям других авторов, если не заимствование чужих идей). Стоит ли говорить о том, что во многих случаях подобная критика – а продолжает она звучать и до сих пор – оказывается предвзятой, грешит неточностями и отсутствием содержательных аргументов<sup>1</sup>.

1 Деликатно парируя нападки авторитетных западных коллег, один из наиболее проницательных современных исследователей музыки Шостаковича тем не менее отмечает сложившуюся репутацию Седьмой симфонии как «опуса, имеющего по преимуществу публицистическую и пропагандистскую направленность, написанного в порядке непосредственного, оперативного ответа на социальный заказ момента ("все для фронта, все для победы") и, значит, художественно несовершенного» (Акопян Л. О. Феномен Дмитрия Шостаковича. СПб.: Издательство Русской христианской гуманитарной академии, 2018. С. 287).

Эту старинную коллизию и сегодня проще политизировать, чем разрешить. Обращу, однако, внимание на одну ее странность: кажется, что обе стороны спора воспринимают музыку «Ленинградской» предельно узко. Из четырех частей сочинения в фокус внимания попадает только первая; в первой части все внимание сосредоточено на эпизоде нашествия, а в самом знаменитом эпизоде публика с напряжением ожидает переломный момент – вступление темы, символизирующей отпор врагу. Как следствие, интерпретация всей симфонии сводится к небольшому набору возможностей: Седьмая – это либо антифашистское произведение, целиком вдохновленное войной, либо, в той или иной мере, – обличение сталинского тоталитаризма и практики массовых репрессий, либо обобщенный протест против государственного насилия и угнетения человеком человека как таковых. Ограниченностю выбора придает полемике остроту и публицистический характер: даже далекие от музыкального искусства люди наслышаны об этих спорах.

Получается, что симфония стала заложником гениальной находки, сделанной ее автором уже на одном из поздних этапов работы над музыкой первой части. В начальных проведениях тема нашествия звучит совсем не устраивающе – подобно многим банальным мотивчикам, она «цепляет» слушателя; ее хочется подпевать или даже, скорее, насвистывать. Преображение этой темы в механического монстра уже само по себе производит огромное впечатление. Шостакович воспользовался в данном случае технологией, найденной М. Равелем в «Болеро» (1928): ритм-секция, вступление все новых оркестровых голосов, постепенное усиление динамики, нарастание экспрессии, – но получившийся эффект оказался совершенно иным, чем у французского композитора. Изначально итогом вариаций, образующих центральный раздел формы, был трагический выплеск эмоций в начале репризы – доведенное до пределов музыкального пафоса свидетельство современника, возможно, даже жертвы машины уничтожения<sup>2</sup>. Это решение являлось хоть и логичным, но все же слишком предсказуемым. И тогда, сократив десятки тактов вариаций, Шостакович ввел новую мелодию волевого характера, завершив эпизод нашествия поединком двух непримиримых сил<sup>3</sup>. Так родился миф Седьмой симфонии, оказавшийся могущественнее даже самого его творца.

2 Отечественная исследовательница находит в кульминационной зоне первой части (ц. 55) многократно встречающийся в сочинениях Шостаковича топос казни – «поразительно устойчивый комплекс: это крецидирующие аккорды с tremolo струнных и визжащими трелями деревянных духовых, грохот большого и малого барабанов (иногда с участием других ударных), патетические реплики медных духовых. И все это, конечно, на максимальном уровне громкости, порой с использованием банды медных...» (Валькова В. Б. Сюжет Голгофы в творчестве Шостаковича // Шостакович: между мгновением и вечностью: Документы. Материалы. Статьи / ред.-сост. Л. Г. Ковнацкая. СПб.: Композитор, 2000. С. 688). Подобно многим базовым семантическим элементам музыки композитора, этот топос восходит к оперным и симфоническим произведениям романтиков; В. Б. Валькова проводит напрашивающиеся параллели со сценами казни из «Фантастической симфонии» Г. Берлиоза, симфонической поэмой Р. Штрауса «Тиль Уленшпигель» (где «повешение» главного героя преподносится, впрочем, в комическом ключе), а также оперой П. И. Чайковского «Мазепа» (Там же. С. 688–689).

3 Подробнее об этом решении Шостаковича с демонстрацией соответствующих рукописных эскизов см. в просветительской лекции О. Г. Дигонской, прочитанной 17 декабря 2017 г. в «Лаборатории современного зрителя» Пермского театра оперы и балета. Доступно на видеохостинге YouTube: URL: [http://www.youtube.com/watch?v=\\_6FlcPuIRVU](http://www.youtube.com/watch?v=_6FlcPuIRVU) (дата обращения: 30.09.2022); см. с 22'08'' до 26'20''.

Гениальность и новизна этого эстетического жеста с самого начала были признаны всеми, включая скептиков и откровенных недоброжелателей музыки Шостаковича на Западе. Понятно также, почему эпизод нашествия заслонил собой огромное и полное резких образных контрастов симфоническое полотно. Благодаря введению в партитуру «темы отпора» огромный центральный раздел первой части воспринимался как символ непреклонной воли к победе, овладевшей советским народом, его готовности сокрушить врага, каких бы жертв это ему ни стоило. Симфония не только укрепляла мужество воинов и ободряла мирное население – «Ленинградская» воспринималась как залог будущей победы: никто не сможет одолеть народ, создающий такую музыку! Доказательство было отнюдь не лишним. Не забудем, что многие громкие премьеры произведения состоялись тревожным летом 1942 г. И когда, скажем, 19 июля Симфонический оркестр Нью-Йоркского радио впервые исполнял «Ленинградскую» в США, на Восточном фронте начиналась Сталинградская битва, которой предшествовали тяжелые поражения Красной армии под Харьковом и на Донбассе, а на дипломатических фронтах согласовывались условия Вашингтонского протокола, регулировавшего второй этап поставок по ленд-лизу. Волна сочувствия к воюющей советской стране, поднявшаяся после премьеры симфонии, не могла не оказывать косвенное влияние и на принятие политических решений. Пожалуй, даже не газетные репортажи и не кадры кинохроники, а именно великое произведение искусства должно было восприниматься в те далекие времена как самое верное свидетельство об истинных настроениях советского общества, о стойкости советских людей накануне новых суровых испытаний. Путешествие микрофильмированной партитуры Седьмой симфонии через Иран, Египет и Бразилию в США, как и последующая тщательная подготовка американской премьеры, были непростым предприятием<sup>4</sup>, но все усилия и риски окупились сполна.

Казалось бы, по прошествии многих десятилетий музыка «Ленинградской» могла открыться перед слушателями в полноте своих смыслов. Но этого не произошло – и отсюда, вероятно, проистекает та ситуация, которую Е. Петровский остроумно обозначил как «датский синдром»: симфонию с большим успехом исполняют в памятные даты (Девятое мая, День полного снятия блокады Ленинграда), тогда как в обычные филармонические программы произведение – помимо всего прочего отличающееся экстраординарной протяженностью – вписывается с трудом. Конечно, вдумчивая просветительская работа с аудиторией способна несколько изменить данное положение вещей, однако объемное, стереоскопическое восприятие шедевра широкой публикой утвердится еще не так скоро – в те времена, когда Вторая мировая по-настоящему завершится в нашем сознании, встав в один ряд с такими событиями российской истории как, например, Северная вой-

<sup>4</sup> Подробности см. в обстоятельной публикации: Anderson M. T. The Flight of the Seventh: The Voyage of Dmitri Shostakovich's "Leningrad" Symphony to the West // The Musical Quarterly. Vol. 102. Issue 2–3 (Summer–Fall 2019). P. 200–255. URL: <https://doi.org/10.1093/musql/gdz014> (дата обращения: 30.09.2022).

на или война 1812 года. Это не избавляет, тем не менее, историков музыки от их прямой обязанности – поиска новых контекстов восприятия Седьмой симфонии, позволяющих интегрировать эпизод нашествия и тему отпора в более полную панораму смыслов, заложенных создателем этой музыки, гениальным Д. Д. Шостаковичем<sup>5</sup>.

## О «родословной» основного тематического материала первой части

С легкой руки И. Г. Райсина «Ленинградскую симфонию» именуют иногда «Героической» Шостаковича<sup>6</sup>. Такое сравнение прекрасно работает и как броская публицистическая аналогия, однако опыт музыкального анализа показывает, что за метафорой стоит предметный смысл. Известно, что в своем произведении Шостакович неоднократно отсылает слушателя к музыке великого немецкого композитора; хрестоматийным примером здесь может служить цитирование барочной «темы Креста» во второй части симфонии – в том ее варианте, который однозначно ассоциируется с популярной музыкой первой части «Лунной сонаты»<sup>7</sup>. Известно также и о глубинной связи интонационного комплекса главной партии симфонии – размашистой, удалой мелодии, звучащей в первые секунды произведения, – с будущей темой эпизода нашествия<sup>8</sup>. И коль скоро речь идет о едином интонационном комплексе, данном в становлении, целесообразно рассмотреть его происхождение с самого начала, а не с того момента, когда

5 Поделюсь свежим наблюдением. Современная неподготовленная аудитория (в моем случае речь идет о студентах гуманитарных факультетов) не «прочитывает» момент вступления темы отпора – эстетический жест, безоговорочно работавший в иной культурно-политической ситуации, сегодня может остаться не замеченным, если на него не указать прямо. Возможно, это связано с постепенной утратой навыка интерпретации слушателями больших симфонических нарративов, но не исключено также, что причиной является известный факт генетической связи темы отпора и темы эпизода нашествия: в основе обеих лежит интертекстуальный, восходящий к сочинениям Шостаковича 1930-х годов мотив насилия с его характерным агрессивным ритмом.

6 См.: Райсин И. Дмитрий Шостакович. Симфонии общей судьбы. Б.м.: б.и., 2015. С. 67–72.

7 Проведение этой темы в гротеско сниженном виде породило в литературе советских времен характерные упрощенные комментарии: «Искаженная реминисценция одной из прекраснейших страниц мировой музыки звучит как мучительный вопрос, который многие задавали себе во время войны: как могло случиться, что немецкий народ, давший миру гениальных мыслителей и художников-гуманистов, подобных Бетховену, породил и такую страшную человеконенавистническую силу, как фашизм?» (Орлов Г. Симфонии Шостаковича. Л.: Государственное музыкальное издательство, 1961. С. 171). Все это – домыслы. Программа симфонии – не сформулированная в окончательном виде и снятая в конечном итоге из публикации партитуры, но неоднократно артикулированная в статьях как самого композитора, так и его ближайшего друга И.И. Соллертинского, – ясно говорит о том, что образы второй части навеяны воспоминаниями автора о годах жизни в мирном городе, еще до начала войны. Движимые самыми благородными побуждениями, советские музыковеды пытались, однако, втиснуть содержание Седьмой в жесткие рамки противостояния двух идеологий – советского гуманизма и национал-социалистического человеконенавистничества.

8 Первой среди российских исследователей на этот факт обратила внимание В. Б. Валькова: родство тем-двойников «осуществляется через общий пласт рассредоточенного тематизма. Поэтому так нераздельно слиты тихое завершение “мирной идиллии” и на наших глазах рождающаяся из нее сокрушительная идея. Здесь сама музыка свидетельствует: появление зловещей губительной силы – это не столько “нашествие”, “вторжение”, сколько закономерный итог предыдущего» (Валькова В. Б. Музыкальный тематизм – мышление – культура. Нижний Новгород: Издательство Нижегородского университета, 1992. С. 130). Независимо от отечественных авторов на интонационную общность тематизма указывают и западные комментаторы; см., например: Hurwitz D. Shostakovich Symphonies and Concertos: An Owner's Manual. Pompton Plains, NJ: Amadeus, 2006. P. 83, 85–86. (Unlocking the Masters Series, No. 9).

«мирная советская» мелодия начнет свою прославленную трансформацию в агрессивное чудовище<sup>9</sup>.

Удивительно, что при обилии гипотез о происхождении темы нашествия музыковеды так редко ставят вопрос о прообразе ее предшественницы – темы главной партии. Лишь М. Д. Сабинина соотнесла в свое время образную сторону ее музыки «с довольно широким кругом эпических и героических образов из русской и зарубежной классики, вплоть до бетховенской Третьей симфонии и “Богатырской симфонии” Бородина. <...> Широта и размашистость позволяют говорить о специфически русской ее природе»<sup>10</sup>. Слишком размытые и необязательные параллели – И. В. Степанова верно указывает на то, что ни один из элементов темы нашествия (то же самое будет справедливо сказать и в отношении самой главной партии) «не присутствует ни в мелодической, ни в ритмической структуре бетховенской темы»<sup>11</sup>.

Однако следует ли ограничивать поиск сходства исключительно мелодическими интонациями, тем более в случае с музыкой такого большого мастера, каким был Д. Д. Шостакович?.. Как ни удивительно, между главными партиями «Ленинградской» и «Героической» (Третьей) симфоний – на уровне композиционных стратегий – обнаруживается перекличка. Хорошо известно одно из гениальных изобретений Бетховена. Начиная свою симфонию с «фанфарной», движущейся по звукам ми-бемоль-мажорного трезвучия темы (полной ритмической энергии и жизнеутверждения), композитор наталкивает музыкальный поток на «преграду»: внезапно возникающее остродиссонантное созвучие (уменьшенный вводный септаккорд, нотированный cis-e-g-b) вкупе с синкопами (диссонанс в ритмическом измерении музыки) предвосхищают трагическую кульминацию первой части, скрыто программное содержание которой способно и в наши дни шокировать филармонического слушателя – последовательность невыносимых для нежного уха диссонансов, повторяемых многократно, является не чем иным, как звуковым изображением резни (крупные, физически крепкие мужчины раз за разом, «для верности», прокалывают тело противника – вероятно, «героя» бетховенской симфонии – шты-

9 Попытки напрямую отыскать прототип темы нашествия порождают курьезные недоразумения, гуляющие по информационному полю в отсутствие критической проверки; причем в иных случаях не исключено, что «обманки» восходят к самому композитору или к его ближайшему кругу. Ярким примером является часто повторяющееся утверждение, будто «фашистская» мелодия есть не что иное, как парадфраза песни графа Данило «Иду к Максиму я...» (“Da geh’ ich zu Maxim”) из оперетты Ф. Легара «Веселая вдова». Действительно, при желании можно уловить сходство между нисходящим гаммообразным мотивом темы нашествия (см. тт. 7 и 9 в нотном примере 2) и начальной фразой этого популярного опереточного номера. И вполне допустимо представить, что в семейной обстановке Дмитрий Дмитриевич, отправляясь в комнату к своему трехлетнему сыну Максиму, действительно напевал музыку Легара (и при этом забавлялся ее интонационной перекличкой с собственной ловко придуманной темой). Отсюда и родился еще один идеологизированный миф: Шостакович, будто бы, хотел продемонстрировать, как пошлость буржуазной легкой музыки и – шире – австро-немецкой общественной культуры породила самые отвратительные формы агрессии и попранья человечности. Представим, что эти идеи не были чужды композитору, но едва ли его можно заподозрить в подобном – убийственно серьезном – отношении к песенке, примирившей в то время молодого отца с неизбежной суетой его домашней жизни.

10 Сабинина М. Шостакович-симфонист: Драматургия, эстетика, стиль. М.: Музыка, 1976. С. 170.

11 Степанова И. В. К 100-летию Шостаковича. Вступая в век второй: споры продолжаются... М.: Фортuna ЭЛ, 2007. С. 99.

ками). Вторжение диссонанса в безмятежно начинаяющееся произведение – с намеком на далеко идущие последствия – практикует и Шостакович в «Ленинградской». В случае с главной партией первой части таким ритмическим и мелодическим диссонансом становится фа-диез (см. третий такт соответствующей строки в нотном примере 1). И вновь, как и в случае с «адаптацией» «Болеро» Равеля, заимствование чужой находки дает совершенно своеобразный эффект: вываливающийся из «белоклавишной» диатонической гаммы fis звучит не многозначительным намеком (как у Бетховена), а дерзкой выходкой «злого мальчика», возможно, даже авторским шаржем самоуверенного Дмитрия Шостаковича.

Сабинина справедливо отмечает драматургическую функцию обработа c-g-fis (выделен скобкой в примере 1) как «зародыша и конденсатора будущего конфликта»<sup>12</sup>, однако попытка указать на вроде бы очевидное соответствие в истории русской музыки – лейтритонацию Первой симфонии С. И. Танеева – оказывается малопродуктивной; по своему образному строю произведения Шостаковича и Танеева настолько далеки друг от друга, что сопоставлять их просто бессмысленно<sup>13</sup>. К тому же у Шостаковича, в отличие от Танеева, фа-диез (fis) – заведомый и нарочитый диссонанс, «фальшь», замена «правильному» белоклавишному звуку фа (f). С этой мысленной поправкой и имея в виду общий рисунок главной партии, состоящий, как это и полагается, из внутренне родственных, производных интонаций, можно высказать собственные предположения относительно прообраза этой важнейшей мелодии. Таковым является, по моему наблюдению, и в самом деле «специфически русская по природе» тема «Прогулки» из фортепианного цикла М. П. Мусоргского «Картинки с выставки» – звучание ее известно каждому любителю музыки (см. нотный пример 1; модификации основной интонации выделены скобками разного цвета).

Вернусь к собственному замечанию (возможно, вызвавшему диссонанс в восприятии некоторых читателей): главная партия первой части не просто «рисует мирный созидательный труд нашей Родины»<sup>14</sup> – это еще и слегка окрашенный иронией автопортрет Дмитрия Шостаковича, не утратившего молодецкий кураж несмотря на приближающееся сорокалетие. Но ведь точно так же «Прогулка» рисует не одну только грузную фигуру Модеста Петровича, с неподражаемой грацией расхаживающего между экспонатами выставки в здании Императорской Академии художеств, но и образ русского народа, живущего, надо полагать, мирно и созидательно. Строение темы Мусоргского отсылает к фольклорному пению: переменный размер, образцовые трихордовые интонации, чередование сольного запева с ответными

12 Сабинина М. Там же.

13 Отсылки, на едином дыхании, к героико-патетической линии русского симфонизма, бетховенским принципам симфонической драматургии, листовскому монотематизму и интеллектуализму «русского бахианства» заводят мысль в тупик общих рассуждений – там, где можно было бы дать конкретное развитие важной находке или, по крайней мере, предпринять такую попытку (см.: Сабинина М. Указ. соч. С. 170–171).

14 Соллертинский И. И. Седьмая симфония Шостаковича // Памяти И. И. Соллертинского: Воспоминания, материалы, исследования / сост. и автор comment. Л. Михеева. Л.; М.: Советский композитор, 1974. С. 179.

Бетховен. Симфония №3, тема финала



Шостакович. Симфония №7, 1-я часть, II



Мусоргский. «Картинки с выставки», «Прогулка»



### **Нотный пример 1.**

*Главная тема первой части «Ленинградской симфонии»  
и ее возможные прообразы*

Тема нашествия



### **Нотный пример 2.**

*Интонационное строение темы нашествия*

фразами хора. Хорошо известно, что Мусоргский принадлежит к числу любимейших композиторов Шостаковича, возможно, даже является его *alter ego*, а первая часть «Ленинградской» – одна из самых «кучкистских» партитур в творчестве советского классика. Наконец, очень важно, что в обоих случаях действие разыгрывается в узнаваемом пространстве одного и того же города, которому симфония, напомним, посвящена<sup>15</sup>.

Насколько мне известно, напрашивающиеся аналогии между «Прогулкой» Мусоргского и сочинением Шостаковича до сих пор не отмечались. Объяснить это можно, пожалуй, тем, что Дмитрий Дмитриевич умел просто и эффективно маскировать источники своих заимствований. Так, почти ничем не прикрытое цитирование в побочной партии первой части Пятой симфонии (мотив «Любовь, любовь...» из «Хабанеры» Кармен) не попадало в фокус внимания только потому, что в узнаваемом виде воспроизведимый материал звучит не в экспозиции, а в репризе, в тот момент, когда трагедия уже вроде бы завершилась и наш слух не ожидает каких-либо «откровений». В Седьмой из темы «Прогулки» Шостакович берет за основу не начальную трихордовую интонацию, а производную от нее – играющую тем не менее важную роль и хорошо запоминающуюся (c-g-f, также f-g-c; см. пример 1). Из этой же интонации соткана тема нашествия, но и здесь композитор подготовил нам подвох: первая фраза<sup>16</sup> является не основной, а производной; сам же мотив f-g-c – подлинный источник тематизма – располагается на скромной второй позиции (см. нотный пример 2, где зелеными скобками выделена основная интонация, а бирюзовыми – производная). Признаюсь, мне самому было немного удивительно обнаружить, до какой степени тема нашествия тавтологична: в результате несложного анализа за пределами разнообразных скобок в примере 2 расположились лишь немногочисленные «псевдолегаровские» гаммы<sup>17</sup>.

Более того, если присмотреться к начальной интонации побочной партии (ср. т. 2 после ц. 6 и т. 4 после ц. 60), то и она демонстрирует явную связь с порождающим оборотом c-g-fis: в экспозиции он приобретает очертания d-g-(a)-fis, в репризе cis-fis-g-(eis)-fis; оба раза характерность мелодии придает устремленность к тону fis, который в контексте побочной партии переста-

15 Мое наблюдение не исключает наличия в главной партии интоационных перекличек с другими классическими шедеврами. По этой причине я привожу в примере 1 строку с одной из двух тем вариаций в finale «Героической симфонии» Бетховена; на возможное использование ее в качестве интоационного источника эпизода нашествия указывает И. В. Степанова (*Степанова И. В. Указ. соч. С. 99*). Аллюзивность тематизма у Шостаковича, как правило, многоплановая, что не может служить препятствием для попыток выделить среди вероятных источников главные и второстепенные.

16 Своим мелодическим рисунком напоминающая хор «На кого ты нас покидаешь» из оперы «Борис Годунов» все того же М. П. Мусоргского.

17 Темы главной партии и нашествия оказываются таким образом двойниками, причем именно в теме центрального эпизода ключевая интонация стягивается: вместо диссонирующего оборота c-g-fis в качестве порождающего начала используется его диатонический вариант c-g-f. Такое соотношение тем может напомнить о поэтике карнавальных перевертышей, определяющей образный строй и внутреннюю структуру «Картинок с выставки» (см. об этом еще одну статью уже неоднократно цитированного автора: *Валькова В. Б. На земле, в небесах и в преисподней. Музыкальные странства в «Картинках с выставки» // Музыкальная академия. 1999. Выпуск № 2 (667). С. 138–144. URL: <https://mus.academy/articles/na-zemle-v-nebesakh-i-v-preispodnei-muzykalnye-stranstviya-v-kartinkakh-s-vystavki> (дата обращения: 30.09.2022))*.

ет восприниматься диссонансом. Хорошо известно, что эти два варианта побочной разительно контрастны: в экспозиции ее мелодия звучит как нежная колыбельная (мирный покой не ожидающей вражеского нашествия страны, согласно принятой программе), в репризе – как скорбный реквием; очевидно, что в данном случае Шостакович опирался на опыт трансформации темы побочной партии в первой части Пятой симфонии, только пошел гораздо дальше. И, как и ранее в Пятой, репризное проведение оказывается более важным – «тема Креста» излагается здесь в аутентичном бауховском варианте<sup>18</sup>. Гениальны и сама идея поручить соло «хриплому» фаготу, и аллюзия на «странную» пассакалию, и скромный басовый аккомпанемент, основанный на разделенной паузами последовательности тонов fis-g-cis.

Барочные аллюзии, мимо которых невозможно пройти в партитуре Седьмой симфонии, располагают к дальнейшим спекуляциям, теперь уже на грани домысла. Мы видим, что в музыкальном плане вся трагедия первой части вырастает из вторжения в белоклавишную гамму чужеродного звука фа-диез и возникновения крайне напряженного мелодического обворота, основанного на интонации тритона, самого напряженного и неустойчивого из музыкальных диссонансов: с-(g)-fis<sup>19</sup>. С большой долей вероятности можно предположить, что Шостаковичу было известно о семантике диезов в старинном искусстве: изображение этих знаков в немецких барочных партитурах напоминало кресты, а сами они так и назывались – Kreuz. И графически, и музыкально введение фа-диеза в начальные такты главной партии можно уподобить восхождению на оный Крест, а если упомянутая интерпретация В. Б. Валькова верна, и в трагической кульминации первой части (ц. 55) происходит «жертвоприношение» героя, то и «гражданская панихида» побочной партии в репризе посвящена не иначе как его памяти<sup>20</sup>. Ранняя версия центрального раздела, до введения в него темы отпора и спровоцированной ее вторжением небольшой разработки, особенно хорошо ложится в эту схему интерпретации первой части. При этом повисает вопрос: кто же является, по моему мнению, «героем» «Героической симфонии» Шостаковича? Сам автор, коль скоро я нахожу в заглавной теме первой части нечто вроде автошаржа?.. И да, и нет. Полагаю, что Шостакович интимнейшим образом отождествляет здесь себя с «героем», но все же не сам он здесь Герой. Героем «Ленинградской сим-

18 На явное сходство этого варианта мелодии с темой Kytie II из Мессы И.-С. Баха впервые обратила внимание И. В. Степанова (*Степанова И. В. Указ. соч. С. 56–59*).

19 Можно вспомнить в этой связи о выдающейся роли того же самого тритона в «Военном реквиеме» Б. Бриттена (1962) – сочинении, оказавшем огромное влияние на позднее творчество Шостаковича.

20 Как не привести здесь – со всеми необходимыми оговорками относительно того, что горькие слова состарившегося и одряхлевшего Шостаковича могли быть в той или иной мере зафиксированы неточно либо просто произнесены «в сердцах» (мое отношение к книге С. Волкова примерно совпадает с позицией Ирины Степановой; см.: *Степанова И. В. Указ. соч. С. 6*), – небольшие фрагменты «Свидетельства»: «...Седьмая и Восьмая симфонии – мои реквиемы. <...> Война принесла много нового горя и много новых разрушений, но я не забыл ужасных довоенных лет. Именно об этом – все мои симфонии, начиная с Четвертой и включая Седьмую и Восьмую. На самом деле, я не имею ничего против того, чтобы называть Седьмую симфонию “Ленинградской”, но она не о блокадном Ленинграде, она – о Ленинграде, который разрушил Сталин, а Гитлер всего лишь добил. Большинство моих симфоний – надгробные памятники» (*Testimony: The Memoirs of Dmitri Shostakovich // Ed. by S. Volkov. New York: Limelight, 1984. P. 136, 156–157*).

фонии» может быть только Ленинград – город-страдалец, и в довоенные годы, и в годы военные, но также и город-победитель; но его царство и его триумф – от мира ли сего?..

## Обретение Града

Аналогия с «Картинками с выставками» Мусоргского располагает и к тому, чтобы по-новому осмыслить финал Седьмой симфонии. Уже сама по себе «Прогулка» вызывает ассоциации не просто с фольклорным искусством, но с любимыми кучкистами славильными песнями; можно представить себе эту фортепианную пьесу как перенесенный на русскую почву хор, открывающий одну из европейских ораторий гендевского типа. В таком случае заключительная пьеса цикла, связанная с «Прогулкой» трихордовыми интонациями и общей тональностью ми-бемоль мажор, будет восприниматься как ораториальный апофеоз или как некое подобие эпилога глинкинской оперы «Жизнь за царя»: несложная, но запоминающаяся и духоподъемная мелодия проходит в постоянно обновляющихся аранжировках; мощное хоровое пение и колокольный звон сливаются под конец в едином торжественном гуле. Пьеса эта носит, как известно, название «Богатырские ворота. В стольном городе во Киеве». Мусоргский создал ее под впечатлением проекта городских ворот – покойный автор эскиза Виктор Гартман стилизовал древнерусскую архитектуру, желая подчеркнуть значение Киева как первой столицы Руси, идеального и легендарного русского града.

Подобное художественное мифотворчество, в духе националистического XIX века, имеет и библейские обертоны, резонирует с эсхатологическими представлениями о Новом Иерусалиме – небесном городе, в котором избранный народ будет жить в мире с Богом и в полном согласии с Его установлениями (Откр. 21, а также многочисленные ветхозаветные тексты, предваряющие видение Иоанна Богослова). Шостакович-атеист не разделял этих христианских представлений и не пытался воссоздать их в своем творчестве, но мог использовать библейские мотивы как строительный материал собственной гуманистической духовности. Шостакович-патриот и вместе с тем композитор XX века, в отличие от кучкистов, не мог рисовать наивно-восторженные образы русской старины – чтобы выразить любовь к Родине, ему были необходимы иные мировоззренческие парадигмы.

Относительно финала «Ленинградской симфонии» сложилось единое представление как о самой трудной для композитора и не самой удачной части сочинения – на этом сходятся даже музыковеды, ведущие непримиримую полемику по многим другим вопросам. «Финал долго не получался. Об этом Шостакович не раз писал Соллертинскому. И неудивительно: каким мог быть финал такой симфонии? От него ждали апофеоза, праздника грядущей победы. А для этого не было предпосылок. Не случайно распространилось позднее мнение, что финал по значимости уступает первой части, что античеловеческие силы оказались воплощенными значительное сильнее,

чем противостоящее им светлое, гуманистическое начало», – без изощрений и излишеств доносит до своих читателей общепринятую точку зрения автор популяризаторского труда<sup>21</sup>. И. В. Степанова и вовсе не слышит в музыке финала, в том числе в увенчивающем всю симфонию громогласном проведении двух тем – главных партий первой и четвертой частей, – убедительных свидетельств победного ликования, заявленного Шостаковичем в публичных комментариях к своему шедевру<sup>22</sup>. Л. О. Акопян, пожалуй, не без оснований критикует большой начальный раздел четвертой части за неоправданную продолжительность и недостаточную концентрированность изложения<sup>23</sup>. Кш. Мейера раздражают «некоторые растянутые эпизоды, особенно в третьей части, а также избитые обороты в среднем разделе финала»<sup>24</sup>.

На мой взгляд, однако, последняя часть симфонии также не лишена печати гениальности. Основные события разворачиваются с появлением второй темы (ц. 179) – медленной, в характере сарабанды, напрямую отсылающей к еще одному знаменитому произведению Бетховена, на сей раз к Увертюре из музыки к пьесе Гёте «Эгмонт». Аллюзия, разумеется, не случайна: барочная сарабанда снискала себе репутацию траурного ритуального танца; обращение к ней у Бетховена, бесспорно, связано с трагической судьбой главного героя театральной постановки – Ламорала, 4-го графа Эгмонт, казненного на брюссельской площади Гранд-плас в самом начале Нидерландской революции. Почти плакатная выпуклость бетховенской образной драматургии явно импонировала советскому композитору – за мрачным вступлением, проникнутым ритмом сарабанды, развертывается яростная музыка основного раздела, как символ народного восстания против жестоких чужеземных поработителей. Но, отталкиваясь от чужой идеи, Шостакович и на сей раз оставался абсолютно оригинален. Преодоление мрачного гнета выражается у него не бурей негодующих чувств, а медленным и постепенным, медитативного плана, восхождением в сферу священного<sup>25</sup>. Скорбь побеждается своего рода внецерковной молитвой. Фантазия московского гостя рисует здесь траурные ритуалы на Марсовом поле – шествие сотен тысяч людей, движение колонн, сходящихся из разных районов Петрограда в самый его центр; не суполока, а разумный порядок и воля<sup>26</sup>.

21 Михеева Л. Жизнь Дмитрия Шостаковича. М.: ТЕПРА, 1997. С. 235.

22 Не без внутренних сомнений автор предполагает, что «истинная победа в Седьмой симфонии звучит не в общей коде, а в начале репризы третьей части, когда обе “барочные” темы – хорала и арии – вступают фортифиссимо под дробь пунктирного ритма центрального раздела» (Степанова И. В. Указ. соч. С. 42).

23 «Весь раздел, в сущности, почти монотематичен, поскольку основан на этой идеи (тематическом импульсе, порождающем основную тему финала. – Р.Н.); остальное составляют главным образом общие формы движения (восходящие и нисходящие гаммы, секвенции элементарных мотивов, однообразно выдаляемые аккорды), беспорядочно перемешанные с ее производными. В развитии господствует торопливо-напористый, несколько хаотичный динамизм; полифония сведена к минимуму» (Акопян Л. О. Указ. соч. С. 313).

24 Мейер Кш. Шостакович: Жизнь. Творчество. Время / пер. Е. Гуляевой. СПб.: DEsCH, Композитор, 1998. С. 245.

25 Похоже, что здесь сказались те уроки, которые Шостакович заочно брал у И. Ф. Стравинского в процессе изучения партитуры его «Симфонии псалмов». Сложная тема творческих взаимоотношений двух великих русских музыкантов в этот период заслуживает специального обсуждения и отдельной публикации.

26 «До сего дня русская революция в моих глазах является цепью ярких и радостных явлений разумности. Особенно мощным явлением спокойной разумности был день 23-го марта, день похорон на Марсовом поле. В этом парадном шествии сотен тысяч людей впервые и почти осознательно чувствовалось – да, русский народ совершил революцию, он воскрес из мертвых и ныне приобщается к великому делу мира – строению новых и все

Почти репетитивно повторяемая тема финала звучит в последних десятках тактов симфонии как бессловесная молитва<sup>27</sup> – «возрождение» заглавной темы всей симфонии символизирует в таком контексте торжество духа над тленом и упадком, по ту сторону всех религиозных учений. Но эта вера – не произвольный продукт индивидуального человеческого сознания. В Седьмой Шостаковича, произведении, вдохновленном неслыханного масштаба народной войной, актуализируется историческая память многострадального города – его воля к жизни и жажда бессмертия.

более свободных форм жизни! Огромное счастье дожить до такого дня!» – писал М. Горький в апреле 1917 г. о первых траурных торжествах; цит. по: *Горький М. Революция и культура. Статьи за 1917 год*. Берлин: Товарищество И. П. Дальжникова, 1918. С. 9.

27 Например: «Да будет свет, да сгинет тьма!». Вариант подтекстовки предложен И. Г. Райскиным в частной беседе.