

«КВАРТЕТ № 15 Д.Д. ШОСТАКОВИЧА В КОНТЕКСТЕ ПОЗДНЕГО  
ТВОРЧЕСТВА КОМПОЗИТОРА»

Номинация «Музыкальное искусство XX века»

Автор: Булкина Варвара Игоревна

ГОбПОУ «Липецкий областной колледж искусств имени К.Н. Игумнова»

Специальность «Теория музыки» 4 курс

Научный руководитель: Ашихмина Ольга Александровна

## Оглавление

	стр.
Введение .....	3
Основная часть.....	9
Заключение .....	23
Список литературы.....	25

## Введение

В творчестве Д.Д. Шостаковича второй половины 60-х годов намечаются новые тенденции, которые стабилизируются и обогащаются в последующих произведениях композитора. Наиболее явно обновление обозначилось в Одиннадцатом квартете (1966 г.). С нашей точки зрения, его можно считать началом позднего периода творчества.

Прежде всего, изменения коснулись тематики произведений. В центральный период «тема обличения зла и защиты человека» [13, б] обозначилась как наиболее важная и значительная. В художественных концепциях позднего Д. Шостаковича она по-прежнему действует. Однако усиливается тяготение к углубленно-философскому размышлению о вечных законах бытия, о необратимом ходе времени и неизбежной диалектике жизни и смерти. Это влечет за собой стремление художника постичь смысл человеческой жизни в нескончаемом потоке бытия, обостренное ощущение ответственности человека перед "лицом вечности" с точки зрения высоких нравственно-этических идеалов.

С этими проблемами в творчество Д. Шостаковича входит «тема жизни и смерти». К этой теме Д. Шостакович обращается и в центральный период творчества. Однако в произведениях этих лет она не имеет того ведущего значения, которое приобретает в последние годы. Определяя замысел и образный строй многих произведений (Четырнадцатой и отчасти Пятнадцатой симфоний, поздних квартетов, кроме Четырнадцатого, вокальных циклов на стихи Блока, Цветаевой, Микеланджело, альтовой сонаты), она становится одной из главных тем позднего творчества композитора.

В последние годы в творчестве Д. Шостаковича изменяется соотношение жанров. Если в центральный период ведущую роль играет жанр симфонии, то постановка философско-этических проблем в произведениях последнего десятилетия, углубление композитора в скрытые пласты душевной жизни и сознания человека обуславливают первенство камерных жанров. Среди его произведений – вокальные циклы, квартеты, камерная симфония, сонаты для

струнных с фортепиано. Показательно в этом плане следующее соотношение: если к году создания последней симфонии центрального периода – Тринадцатой (1962 г.) – Д. Шостакович написал тринадцать симфоний и восемь квартетов, то в последующие годы им было создано всего две симфонии, но семь квартетов. Невольно возникают ассоциации с эволюцией творчества Л. Бетховена. Вслед за монументальной Девятой симфонией он создает без перерыва пять поздних квартетов (кстати, у Шостаковича их тоже пять). После грандиозных симфонических «фресок», обращенных ко всему человечеству, появляются «квартеты-исповеди» с их самоуглубленностью и тонким психологизмом.

Очевидно, одни и те же причины нравственно-этического плана, обусловив потребность и того, и другого художника остаться наедине с собой и взглянуть на мир с философской точки зрения, побудили их отдать предпочтение жанру струнного квартета. Его мобильность, гибкость, способность сосредоточить внимание на мысли, отразить множественность и переливчатость её оттенков благодаря детализации – таковы качества квартета, которые, вероятно, оказались определяющими в выборе жанра.

В симфоническом творчестве Д. Шостаковича центрального периода сформировался идейно-художественный комплекс, обладающий высокой степенью конкретности и устойчивости. Во многих произведениях композитор показывает «как в осмысленный человеческий мир вторгается враждебное человеку, и как человек реагирует: страдает и гневно протестует; скорбит...; взывает к разуму и совести, борется...; верит в будущее...» [13, б]. Подобный тип концепции сохраняется и в поздних произведениях: приобретая, однако, иной смысл. Образный конфликт в них обращается как-бы «вовнутрь»: дан не с точки зрения реально происходящего (как это было в произведениях центрального периода), а на уровне сознания. Это – не окружающий реальный мир, таящий прекрасные возможности и грозные опасности, каким он предстает с позиции одной человеческой жизни; а само бытие с его

неизбежными законами, взгляд на человеческую жизнь, стремление понять, что стоит за ней с точки зрения вечного и непреходящего.

Такое переосмысление конфликта вызывает коренное изменение сущности образов.

В произведениях центрального периода «зло» конкретно и многолико: это и силы войны как образы внешнего мира, вторгающиеся в жизнь человека извне; и отрицательное в самом человеке – тёмные стороны души, мещанство, самодовольство.

В поздних произведениях образы этой сферы трактуются обобщенно, и в качестве предельного выражения всех зол земли выступает смерть. В то же время «смерть» предстает и как явление всеобщее, объективная сила природы, несущая физическую гибель человеку к независимая от его воли. Теперь мы не можем трактовать подобные образы просто как «образы зла»; это необычайно сузило бы тот смысл, который в них заключен. Ведь смерть – это зло, когда она связана с насилием над личностью. С позиции устройства мира она оценивается сознанием не как зло, а как высшая объективность. И перед лицом неотвратимого хода времени частные проявления зла предстают сквозь призму философского осмысления; мысль о естественном конце жизни заставляет острее думать о том, сколько творится в мире зла, о его грандиозных масштабах. Однако, с позиции «жизни», «смерть» безусловно воспринимается как явление негативного плана. С этим связана её трактовка как персонифицированной силы.

Такой неоднозначностью смыслового значения образа смерти объясняется сочетание в нем обобщенности и предельной конкретности, призрачности и реальности, драматизма и гротесковой заостренности.

Наряду с постановкой актуальных, злободневных проблем для зрелого Шостаковича характерно глубокое осмысление действительности с точки зрения положительных идеалов. Во многих произведениях есть «страницы неторопливых раздумий, погружений во внутренний мир человека, воспеваний

... красоты жизни ...» [13, б]. Часто образам зла противопоставляются образы активные, действенные.

В поздних произведениях содержание позитивных образов становится иным. Человеческий мир предстает в них в плане философского осмысления ценности жизни. Объективность и философская отстраненность сочетаются с множеством неуловимых деталей, наполняющих мысль чувством, обобщенный образ – глубоким и неоднозначным смыслом. В неторопливом, сдержанном течении мысли угадываются и пасторальные картины природы, и светлые воспоминания, и скорбь, и сожаление об утраченном.

Изменение сущности противопоставляемых образов влечет за собой и иной характер реакции на основной конфликт. Если в центральный период отрицательные образы выступают в качестве предмета гневного обличения, вызывают чувство протеста и решимость к борьбе, то в позднем квартетном творчестве мысль о неизбежности смерти неминуемо ведет к трагическому переживанию. Однако для Шостаковича нет проблемы расставания с жизнью. «Смерть» для него – импульс к размышлению о том, что стоит за прожитой жизнью, что сделал ты во имя жизни, для человечества. Поэтому, помимо трагического момента, реакция включает возвышенные страницы раздумий о конечном и бесконечном, личности и мироздании которые роднит бессмертие.

Итак, воплощение ведущей темы позднего творчества в квартетах так или иначе связано с рассмотренным идейно-художественным комплексом, который заключает:

- противопоставление полярных начал, сущность которых раскрыта выше;
- реакцию, включающую трагическое переживание и размышление о высоких идеалах, соответственно воплощенные в трагической кульминации и философской.

В последних квартетах проявились изменения, происходящие в музыкальном языке позднего Шостаковича. Одна из основных тенденций – стремление композитора к «мудрой простоте» и экономии выразительных

средств. Вместе с тем, подобная экономия приводит к предельному обострению выразительности каждого из них, к усилению важности каждой детали в создании образа. С этим связаны: возрастание роли отдельного мотива, интервала (лейт-интервальное значение приобретают в Двенадцатом квартете чистая кварта, малая секунда; в Тринадцатом – малая секунда), смысловая насыщенность каждой интонации и даже одного тона (вспомним окончание Тринадцатого квартета на *crescendo*, утроенного унисона и тот же прием в «Серенаде» Пятнадцатого).

С той же целью усиления выразительности отдельной детали композитор старается извлечь максимум возможностей из однотембрового ансамбля, прибегая к помощи регистра, штриха, динамики; что влечет увеличение удельного веса этих факторов в образовании тематизма и создании образа.

В произведениях Д. Шостаковича последнего десятилетия часто встречаются двенадцатитоновые темы: в Четырнадцатой и Пятнадцатой симфониях, в вокальных циклах на стихи А. Блока и М. Цветаевой. Есть они и в квартетах: в Двенадцатом – вступительная виолончельная фраза: в Тринадцатом и в «Серенаде» Пятнадцатого – первые темы.

Темы Шостаковича, в отличие от додекафонного ряда, не исключают тональности и не служат единственным материалом целого. Очевидно, их применение у Шостаковича связано с выявлением выразительных возможностей темы типа серии.

Выдвижение на первый план солирующего инструмента, большая роль сольных фраз всех участников ансамбля, преобладание горизонтали над вертикалью – следствия общей тенденции монологизации в позднем творчестве Д. Шостаковича. Если в произведениях центрального периода монологи появляются в драматургически важные моменты формы (часто в репризе) как результат предшествующего развития и носят характер драматического высказывания, то в позднем творчестве сфера действия монологичности расширяется. При сохранении функции результата монологи нередко начинают произведение (в Четырнадцатой симфонии, в Одиннадцатом и Тринадцатом

квартетах, вокальных циклах на стихи Блока и Цветаевой), а в некоторых можно говорить о господстве «монологического тона» (в Сюите для баса на стихи Микеланджело, Пятнадцатом квартете). Опираясь на речевую природу монолога, Шостакович использует его выразительность и гибкость для создания атмосферы напряженных размышлений, для воплощения малейшего изгиба мысли. У Шостаковича есть и другой тип монолога – инструментальный; и в позднем творчестве он связан с воплощением образов драматической сферы.

В творчестве Д. Шостаковича кристаллизуется своя семантика, свой круг музыкальных средств и приемов, олицетворяющих тот или иной образ. И в этом плане хотелось бы отметить особую роль жанра.

Позднее творчество композитора отмечено применением излюбленного круга жанров. Среди них: скерцо, элегия, хорал, монолог, траурный марш, танец (чаще в гротескном преломлении). Использование определенного жанра связано у Шостаковича с тем значением, которое закрепилось за ним и в творчестве самого композитора, и в музыкальном творчестве вообще. Жанровая семантика в поздних квартетах становится одним из важнейших факторов, помогающим понять смысл того или иного образа. Например, хорал воспринимается как воплощение объективного возвышенного начала (что в некоторых случаях связано с его трагическим значением), а скерцо – как сфера негативных образов и т.д.

Во многих произведениях правомерно говорить о «жанровой драматургии», которая заключается в жанровом переосмыслении и преобразовании тематизма.

Подобную конкретизирующую роль играют аналогии с вокальными произведениями – спутниками последних квартетов.

В творчестве Д. Шостаковича последних лет увеличивается удельный вес произведений с текстом. Вероятно, для того, чтобы его мысли были поняты с максимальной точностью, чтобы волнующие художника проблемы были восприняты во всей их полноте, Д. Шостакович активно обращается к помощи

слова. Идейное родство поздних вокальных циклов и квартетов позволяет проводить между ними аналогии в отношении образного наполнения тех или иных средств: тот смысл, который закрепляется за определенными средствами словом в вокальных произведениях, сохраняется за ними и в квартетах. Это помогает понять образное содержание последних.

### **Основная часть**

Пятнадцатый квартет продолжает искания Д. Шостаковича в решении ведущей темы позднего творчества. Множественность смысловых проявлений концепции жизни и смерти в этом произведении позволяет провести аналогии с Одиннадцатым и Тринадцатым квартетами. Мрачно-сдержанная «Элегия» воспринимается как философское размышление о вечном. «Серенаду» можно истолковать как гротескное преломление образа смерти. Речитативно-декламационное «Интермеццо» - драматический перелом в цикле, служит выражением острой боли и отчаяния. «Ноктюрн» - своеобразное лирическое отстранение, воспоминание о прошлом. Однако тематическое родство с предыдущими частями (особенно с «Элегией») и общая «холодность» колорита позволяют воспринимать эту часть как взгляд в прошлое перед «лицом смерти». «Траурный марш» выявляет трагическую сущность замысла. Заключительная часть «Эпилог» - идейно-смысловая кульминация цикла. Новое образное толкование тематизма предшествующих частей, сведение его к трагическому единству – ключ к пониманию идеи квартета: осознание неизбежности смерти заставляет острее думать о том, для чего человеку дана жизнь, по-новому её оценить; заставляет пересмотреть то, что уже было, и вызывает ответственность перед будущим.

В Пятнадцатом квартете ясно обозначилась кристаллизация основных образных сфер поздних квартетов. Поэтому основное внимание в нашем исследовании уделено характеристике образных сфер и средств их воплощения.

При первом же прослушивании обращает на себя внимание своеобразная трактовка цикла. Все шесть частей следуют в одном темпе (*Adagio*) и в одной тональности (*es-moll*):

1. Элегия.
2. Серенада.
3. Интермеццо.
4. Ноктюрн.
5. Траурный марш.
6. Эпилог.

Необычное решение цикла на первый план выдвигает проблему контрастов и соответствий, которая и будет рассмотрена в данном очерке.

В Пятнадцатом квартете воплотился комплекс устойчивых образных сфер, характерный для позднего творчества Д. Шостаковича. Здесь – и философское размышление, и гротеск, и лирика, драматизм и трагедийность. Некоторые из них имеют давнюю предысторию в творчестве композитора. Группа философский образов и трагедийных, окрашенных в разные тона, особое значение приобретает в поздний период, что связано с возрастанием роли философско-этической тематики, с постановкой «вечных» проблем бытия в произведениях этих лет.

Наиболее активную разработку данный комплекс образных сфер получает в ряде поздних произведений, общность идеи которых позволяет выделить их в отдельную группу. В них происходит процесс оттачивания образов путем постепенного отбора средств воплощения. В Пятнадцатом квартете данная тенденция проявилась наиболее ярко. Она выразилась в поляризации контрастных образных сфер через систему определённых выразительных средств.

Путь к «Элегии» (к её образу и средствам его воплощения) лежит через первые части Двенадцатого и Тринадцатого квартетов, Четырнадцатой симфонии, отчасти Одиннадцатого квартета. К образу «Элегии» протягиваются нити и от произведений среднего периода: от скорбно-сосредоточенных *Largo*

Пятой и Восьмой симфоний, от вступления к Десятой. Две темы составляют основу «Элегии». В первой теме строгая диатоника, размеренность и стабильность ритма, полифоническая мелодизированная фактура, непрерывность и неторопливость тематического развертывания, хоральный колорит способствуют созданию ощущения философской отстраненности образа:

Пример 1. Д. Шостакович. Квартет №15.

«Элегия», 1-ая тема (фрагмент)

The musical score is presented in three systems. The first system shows the beginning of the piece with the tempo marking 'Adagio' and a tempo of 60. The second system is marked with a circled '1' and shows the first theme. The third system is marked with a circled '2' and shows the second theme, with a 'solo' marking and a piano (p) dynamic in the cello part. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Вторая тема дополняет характеристику образа. Светлая тональность C-dur, движение по звукам трезвучия на фоне тонического органного пункта, охват широкой звуковой перспективы в теме вызывают одновременно и пейзажные ассоциации, опущение пространства, безбрежных далей:

Пример 2. Д. Шостакович. Квартет №15.

«Элегия», 2-ая тема (фрагмент)

The image shows a musical score for a quartet. It consists of four staves. The top staff is in treble clef, and the other three are in bass clef. The music is marked 'pp' (pianissimo). The first staff has a box with the number '6' in the top left corner. The bottom left corner of the score has the number '53'. The music features a melodic line with slurs and a bass line with sustained notes.

К «Серенаде» ведут скерцозные части циклов Д. Шостаковича, за образами которых закрепляется в его творчестве смысл носителей «зла». Если в «Элегии» воплощается одна из тенденций в эволюции стиля композитора, связанная со стремлением к мудрой ясности и лаконизму, то в «Серенаде» получает обобщение противоположная тенденция. Она охватывает вторые части Одиннадцатого и Двенадцатого квартетов, разделы «В» и «С» Тринадцатого, вторую и пятую части Четырнадцатой симфонии («Малагенью», «Начеку») и ведет к концентрации сложных современных средств в «Серенаде» Пятнадцатого квартета.

Двенадцатитоновые темы, хроматизация ткани, резкость контрастов, противопоставление крайних регистров, повышение роли ритма и динамики (первая двенадцатитоновая тема основана на динамических контрастах в пределах каждого звука, динамика основное средство выразительности здесь), гротесковое преломление жанра – таков круг средств данного образа:

Пример 3. Д. Шостакович. Квартет №15.

«Серенада», 1-ая тема (фрагмент)

Adagio ♩ = 80

25

ppp sfz ppp sfz ppp sfz ppp sfz

Пример 4. Д. Шостакович. Квартет №15.

«Серенада», 2-ая тема (фрагмент)

ff ten. ff espress.

15 dim.

Пример 5. Д. Шостакович. Квартет №15.

«Серенада», 3-ая тема (фрагмент)

30

*p* *pesspress.* *arco*

35

10284

250

40

«Интермеццо» продолжает линию драматических высказываний в творчестве Д. Шостаковича, выражением которых служит монолог. В позднем творчестве роль этого жанра особенно велика. В некоторых случаях он определяет «монологический тон» всего произведения. Пожалуй, чаще у Шостаковича встречается монолог, гибкостью интонаций и оттенков уподобляющийся человеческой речи. В поздних квартетах монолог такого типа применяется в разном значении; например, как открытое выражение страданий человека в *Adagio* Двенадцатого:

Пример 6. Д. Шостакович. Квартет №12.

*Adagio*, основная тема (фрагмент)

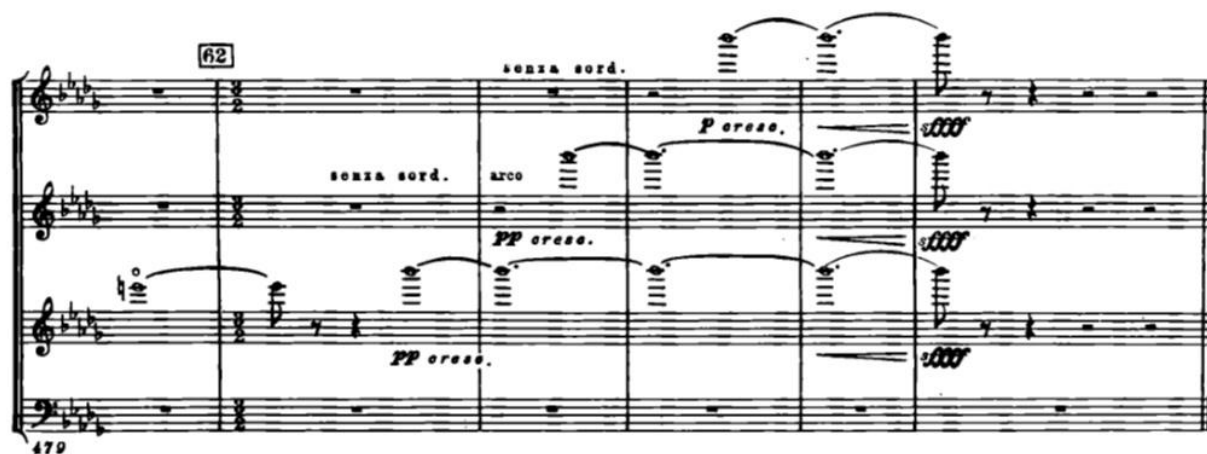
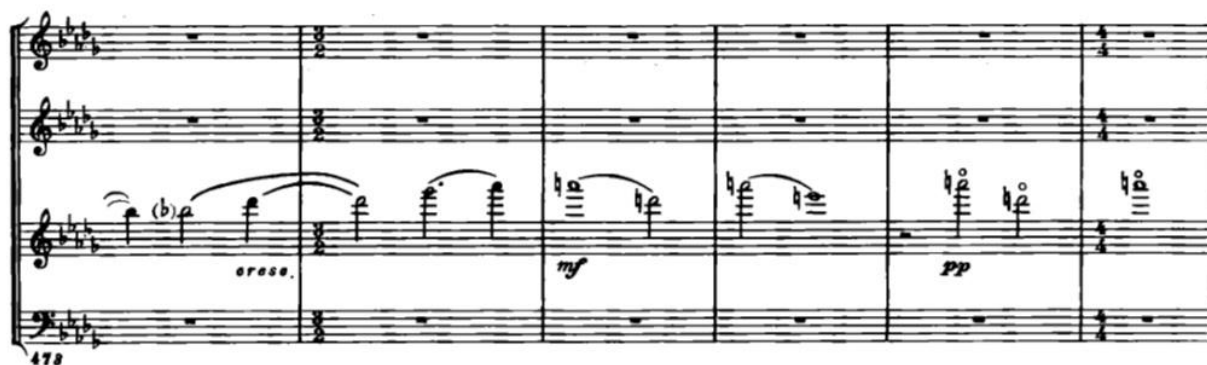
В заключительных разделах квартетов № 11 и 13 монологическая тема воспринимается как воплощение объективного начала:

Пример 7. Д. Шостакович. Квартет №11.

«Заключение», заключительный раздел (фрагмент)

Пример 8. Д. Шостакович. Квартет №13.

Заключительный раздел (фрагмент)



В самом начале Тринадцатого квартета жанр монолога олицетворяет неторопливое течение мысли:

Пример 9. Д. Шостакович. Квартет №13.

Adagio, основная тема (фрагмент)

Violino I  
Violino II  
Viola  
Violoncello

Adagio  $\text{♩} = 84$

*p espress.*

The score shows the first four staves of the quartet. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 4/4. The tempo is Adagio with a metronome marking of quarter note = 84. The first violin part is silent. The second violin part is silent. The viola part begins with a melodic line marked *p espress.* The cello part is silent.

8

*p espress.*

This system contains measures 8 through 14. It features a first ending bracket labeled '1' over measures 10-14. The music continues with a melodic line in the viola part, marked *p espress.* The cello part also has a melodic line marked *p espress.*

15

2

This system contains measures 15 through 21. It features a second ending bracket labeled '2' over measures 19-21. The music continues with a melodic line in the viola part, marked *p espress.* The cello part also has a melodic line marked *p espress.*

Вместе с тем, в поздних квартетах начинает играть важную роль монолог другого типа – инструментальный (моторный). От «Этюда» Одиннадцатого квартета и «Бури» из вокального цикла на стихи А. Блока, через средний раздел Adagio Двенадцатого, он ведет к «Интермеццо» Пятнадцатого:

Пример 10. Д. Шостакович. Квартет №15.

«Интермеццо», Adagio (фрагмент)

42

Adagio  $\text{♩} = 80$

*pp sempre*

This system shows the beginning of the 'Intermezzo' movement, starting at measure 42. The key signature has three flats. The tempo is Adagio with a metronome marking of quarter note = 80. The first violin part begins with a melodic line marked *pp sempre*. The second violin part is silent. The viola part is silent. The cello part is silent.

Его значение здесь связано с воплощением глубоко личных чувств, душевных переживаний человека. Следуя после «Серенады», «Интермеццо» противопоставляет её стилистическим крайностям иные средства: монологичность (соло скрипки на органном пункте), импровизационную свободу мелодии и ритма, регистровую выдержанность.

К «Траурному маршу» ведет линия позднего квартетного творчества, связанная с жанром траурного марша. В «Элегии» Одиннадцатого квартета, Adagio Двенадцатого, «Траурном марше» Пятнадцатого формируется устойчивый комплекс средств выразительности, выбор которых определяется жанром:

Пример 11. Д. Шостакович. Квартет №15.

«Траурный марш», Adagio molto, основная тема (фрагмент)

67 Adagio molto  $\text{♩} = 60$

*f* *espress.*

(senza sord.) *f* *espress.*

(senza sord.) *f* *espress.*

*f* *espress.*

(b)

5

Применение данного жанра в квартетах связано с тем его традиционным значением, которое закрепилось за ним в художественной практике. Драматургическая функция жанра траурного марша устойчива: в циклах указанных квартетов он служит трагической кульминацией в драматургии целого.

«Ноктюрн» и «Эпилог» не вносят принципиально нового в образный строй квартета, их содержание не выходит за пределы отмеченных сфер.

Итак, драматургическую основу Пятнадцатого квартета составляют образы «Элегии», «Серенады», «Интермеццо» и «Траурного марша». Подобное сочетание столь контрастных образных сфер при единстве темпа – явление необычное. Если в одних частях («Элегии», «Траурном марше») темп *Adagio* как нельзя более соответствует содержанию музыки, то в «Серенаде» он, казалось бы, должен противоречить скерцозному образу, так как до «Серенады» воплощение родственных ей образов было связано у Шостаковича с быстрыми темпами. Встает вопрос: почему скерцозные средства в условиях медленного темпа не теряют своего смысла.

Во-первых, в результате усложнения и повышения роли одних факторов (динамического, ритмического, регистрового) отпадает необходимость в других (быстром темпе). В первой теме «Серенады» ощущение темпа теряется благодаря полифонии выдержанных звуков (см. пример 3), во второй теме – благодаря метроритмической неопределенности и причудливости (см. пример 4).

Во-вторых, использование песенно-танцевального жанра в данном контексте напоминает «Малагенью» в Четырнадцатой симфонии. И в «Серенаде», и в «Малагенье» стихия «зла» изображается с помощью приема гротескного преломления жанрового материала (хроматизация мотивов, скерцозное заострение ритма). Образный смысл этого приема, который в симфонии раскрывается через текст, переносится и в «Серенаду» Пятнадцатого квартета, вызывая представление об образе смерти в персонифицированном облике. Медленный темп не меняет сущности образа. Более того, в контексте скерцозных средств и благодаря ассоциациям с конкретным произведением, он становится дополнительным приемом его гротескного заострения.

Инструментальный монолог в предыдущих квартетах связан с быстрым и умеренным темпами. Подвижность способствует взволнованной устремленности мелодии, соответствуя драматической сущности образа. В

«Интермеццо» квартета № 15 эта подвижность не утрачивается в условиях медленного темпа благодаря движению мелкими длительностями (см. пример 10).

Итак, в драматургии цикла контраст между основными образными сферами квартета становится определяющим.

Контраст иного плана возникает в пределах одной образной сферы благодаря различному жанровому наклонению образа. Вспомним объективный образ Двенадцатого квартета, различные проявления которого раскрываются через жанры песни, танца и траурного марша. Такой жанровый контраст в Пятнадцатом квартете осуществляется на расстоянии.

«Ноктюрн» продолжает образный строй «Элегии». Неторопливостью и сдержанностью тематического развертывания, мелодической напевностью, приглушенностью звучания (преобладает нюанс *p*) он напоминает I часть:

Пример 12. Д. Шостакович. Квартет №15.

«Ноктюрн», *Adagio*, основная тема (фрагмент)

The image shows a musical score for the main theme of the 'Nocturne' from Shostakovich's Quartet No. 15. The score is in 4/4 time, marked 'Adagio' with a tempo of quarter note = 60. It consists of two systems of three staves each. The first system includes dynamics like 'pp' and 'p', and markings such as 'con sord.', 'solo', and 'p asspress.'. The second system continues the melodic and harmonic development of the theme.

Интонационный строй обеих тем «Элегии» находит здесь продолжение: основная тема «Ноктюрна» родственна первой теме. Их роднит интонация опевания, ритм, большая роль секундовых связей звуков (см. примеры 1 и 12).

В основе второй темы «Элегии» - движение по звукам трезвучий с преобладанием квартовых интонаций. В «Ноктюрне» подобное строение имеет сопровождение к теме (см. примеры 2 и 12).

Однако специфика жанров элегии и ноктюрна накладывает определенный отпечаток на содержание образа. Элегия и ноктюрн – родственные жанры, так как имеют лирическую природу. Но издавна элегия трактовалась как траурное пение. Вспомним «Пасторальную элегию на смерть Плейфорда» и «Три элегии на смерть королевы Мери» Перселла. Вероятно, подобный смысл вкладывает в этот жанр и Шостакович, углубляя свойственную ему философичность и трактуя его как жанр напевный в традициях элегического русского романса.

Примером такой трактовки жанра может быть «Элегия» Одиннадцатого квартета с комплексом жанровых черт траурного марша, который всегда вызывает определенные образные представления. Если в Одиннадцатом квартете выразительные средства траурного марша раскрывают смысл жанрового заголовка (элегии), то в Пятнадцатом квартете заголовок, уже имеющий для нас трагический смысл, дает соответствующую направленность философскому образу.

Ноктюрн закрепился в нашем сознании как напевная лирическая пьеса мечтательного характера. Есть и другой тип ноктюрна – драматический (у Шопена, например). Шостакович в Пятнадцатом квартете воспроизводит жанровые черты ноктюрна: гомофонная фактура, выразительность и напевность мелодической линии, арпеджированный аккомпанемент (см. пример 12). Продолжая образный строй «Элегии», «Ноктюрн», благодаря жанру с комплексом свойственных ему черт, высвечивает лирический аспект образа размышления. Однако этому лирическому повествованию свойствен оттенок холодной отрешенности, чему способствует приглушенность музыкальных красок (все инструменты играют с сурдинами), преобладание «пустотных» интервалов в сопровождении.

Таким образом, контрасты в цикле Пятнадцатого квартета по своей роли в образной драматургии неоднозначны. Контраст первого рода связан с

противопоставлением различных образных сфер, каждая из которых воплощается комплексом строго отобранных выразительных средств в определенной части цикла.

Контраст второго рода образуется в пределах одной образной сферы благодаря разному жанровому расцветиванию её (между «Элегией» и «Ноктюрном»).

Каждая из шести частей цикла имеет название, и, говоря об их драматургической роли, с этим нельзя не считаться.

Жанровые заголовки: «Элегия», «Серенада», «Ноктюрн», «Траурный марш» - отражают образное содержание частей. Остальные – «Интермеццо» и «Эпилог» - раскрывают драматургическое значение соответствующих частей, связанное с их местоположением в цикле. Так, «Интермеццо» находится посередине цикла и выполняет промежуточную, связующую роль в драматургии квартета. Это определяет импровизационность, краткость, структурную незавершенность этой части, её тематизм: возвращаются тематические элементы «Серенады» и готовится тематизм «Ноктюрна». Начиная с «Интермеццо», возникают тематические подготовки последующих частей, что способствует некоторому усилению непрерывности в последовательности частей, а значит – и большей устремленности к финалу.

Однако, помимо такой роли в цикле, «Интермеццо» выполняет функцию очередного звена в раскрытии идеи квартета, продолжает линию предшествующих частей.

«Эпилог» завершает цикл и служит идейным выводом квартета. С точки зрения тематизма эта часть несамостоятельна, она возвращает темы предыдущих частей. Контрастный тематический материал цикла сводится здесь к некоему единству, данному в трагическом аспекте, что оказывается определяющим в раскрытии идейного содержания квартета.

Таким образом, особая драматургическая значимость этих частей несколько выделяет их среди других и устанавливает между ними соответствие. Связи эти усиливаются благодаря тематическому родству

(инструментальный монолог, лежащий в основе «Интермеццо», прослаивает «Эпилог», выполняя здесь роль рефрена) и тенденции к тематическому объединению, которая намечается в «Интермеццо» и наиболее полно проявляется в «Эпилоге».

Выше было отмечено образное сходство «Элегии» и «Ноктюрна», которое определяет общность интонационного строя и приёмов изложения. Так, в цикле образуется ещё одно соответствие, распространяющееся и на роль этих частей в драматургии: «Элегия» выполняет функцию изначального звена; «Ноктюрн» благодаря рубежному значению «Интермеццо» воспринимается тоже как начало, но следующего этапа.

Очевидно, что возникающие элементы соответствия между частями целого намечают две фазы драматургического развития в цикле, одна из которых охватывает «Элегию», «Серенаду» и «Интермеццо»; другая – «Ноктюрн», «Траурный марш» и «Эпилог».

### **Заключение**

Таким образом, мы рассмотрели художественные и стилистические тенденции позднего творчества Д. Шостаковича на примере его последнего квартета.

Поскольку Квартет №15 венчает позднее творчество композитора (после него появилось только два произведения – Соната для альты и фортепиано ор.147 и Сюита для баса и фортепиано на стихи Микеланджело Буонарроти ор. 145), нам было интересно проследить формирование устойчивых образных сфер, которые стали характерными именно в позднем творчестве, в разных произведениях (особенно камерно-вокальных).

В поздних квартетах обращает на себя внимание необычная и разнообразная трактовка цикла. Он отходит от традиционного четырёхчастного цикла. Каждый квартет представляет собой оригинальное композиционное решение: назовём семичастный квартет №11, двухчастный квартет №12, одночастный квартет №13, трёхчастный квартет №14, шестичастный (№15).

При всём многообразии циклам квартетов Шостаковича присуща общая черта – репризная замкнутость. Этот принцип становится стилистической нормой в позднем творчестве композитора. Помимо квартетов, он проявился в двух последних симфониях, в Сюите для баса на стихи Микеланджело.

Каждый из поздних квартетов (кроме квартета №14) по-своему воплощает философскую концепцию «жизни и смерти». В Пятнадцатом квартете композитор решает её в трагическом плане. Воплотившаяся в нём попытка многогранного охвата проблемы роднит его с Одиннадцатым и Тринадцатым квартетами. Однако в Пятнадцатом сильнее ощущается трагическая безысходность: мысль о смерти приводит к осознанию её неизбежности. В то же время, перед «лицом смерти» вновь встаёт вопрос о смысле человеческой жизни. Нравственно-философская сущность квартета очевидна. Такого рода произведения заставляют слушателя задуматься о том, а каково твоё место в этом мире? Наверно, от того, как прожил ты жизнь, что сделал во имя людей, зависит: уйдёшь ли с гибелью в небытие или останешься жить в человеческих умах и сердцах.

## Список литературы

1. Акопян Л. Д.Д. Шостакович. Опыт феноменологии творчества. СПб., 2004.
2. Бобровский В. О некоторых чертах стиля Шостаковича 60-х годов (статья первая) // Музыка и современность. Вып. 8. М., 1974.
3. Бобровский В. О некоторых чертах стиля Шостаковича 60-х годов (статья вторая) // Музыка и современность. Вып. 9. М., 1975.
4. Бобровский В. О двух методах тематического развития в симфониях и квартетах Д. Шостаковича. М., 1967.
5. Бобровский В. Камерные инструментальные ансамбли Д. Шостаковича. М., 1961.
6. Бобровский В. Программный симфонизм Шостаковича // Музыка и современность. Вып. 3. М., 1965.
7. Гачев Г. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. М., 1968.
8. Д.Д. Шостакович. PRO ET CONTRA // Сборник статей, документов и воспоминаний о композиторе. СПб., 2016.
9. Дмитрий Шостакович. Исследования и материалы. Вып. 3. М., 2011.
10. Лейе Т. О претворении жанра ноктюрна в произведениях Д. Шостаковича // Труды РАМ им. Гнесиных. Проблемы музыкального жанра. Вып. 54. М., 1981.
11. Лосев А. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. М., 1975.
12. Мазель Л. О музыкальном языке Шостаковича // Д. Шостакович. М., 1967.
13. Мазель Л. О трактовке сонатной формы и цикла в больших симфониях Шостаковича // Этюды о Шостаковиче. М., 1986.
14. Мазель Л. Двенадцатитоновые ряды в музыке Д. Шостаковича // Этюды о Шостаковиче. М., 1986.

- 15.Мазель Л. Побочная тема из *modera* Пятой симфонии. - В кн.: Этюды о Шостаковиче. М., 1986.
- 16.Овчинников Е. Вторая фортепианная соната Шостаковича (трактовка сонатно-циклической формы) // Вопросы теории музыки. М., 1968.
- 17.Раабен Л. Образный мир последних камерно-инструментальных сочинений Д. Шостаковича // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 14. Л., 1977.
- 18.Роллан Р. Поздние квартеты Бетховена. Л., 1976.
- 19.Сабина М. Шостакович – симфонист. Драматургия, эстетика, стиль. М., 1976.
- 20.Сабина М. Шостакович // Музыка XX века. Очерки. 1917-1945. Ч. 2. Кн. 4. М., 1984.
- 21.Шостакович. Исследования и материалы. Вып. 2. М., 2007.