

Н. Найко
(Красноярск)

ИНТУИЦИИ БЕССМЕРТИЯ
В ЧЕТВЕРТОЙ СИМФОНИИ Д.ШОСТАКОВИЧА

В каждой моей ноте есть капля моей живой крови.

Дмитрий Шостакович

*Кто познал тайну музыкальных тонов,
познал тайну целой вселенной.*

Хазрат Инайят Хан

Жизненные обстоятельства Д. Шостаковича складывались таким образом, что тема смерти рано вошла в его сознание и стала если не центральной, то, по крайней мере, особо значимой и притягательной. Череда утрат родных и близких, события в России и за её пределами подпитывали ощущение незащищенности человека в современном мире.

При этом осмысление феномена смерти на протяжении практически всей жизни композитора находило музыкально-художественное выражение. Список сочинений и эпизодов похоронной музыки Шостаковича открылся Траурным маршем, сочиненным еще в детстве¹, постоянно пополнялся и, в итоге, охватил многие жанры – фортепианные миниатюры, симфонии и струнные квартеты, номера из музыки к театральным спектаклям и кинофильмам. Вряд ли кто-нибудь из авторов XX столетия имеет более длинный перечень подобных образцов.

По воспоминаниям А. Шнитке, Д. Шостакович воспринимал смерть как нечто страшное и «окончательно непонятное». Известен факт его публичного выступления перед генеральной репетицией Четырнадцатой симфонии², когда автор, перечислив тексты всех одиннадцати частей, произнес примерно следующее: «Вы спросите, почему я использовал эти тексты – наверное, потому, что я не молод и боюсь смерти? Нет, дело здесь в другом.

¹ В период 9-11 лет.

² По данным С. Хентовой, это произошло 21 июня 1969 г. в Малом зале Московской консерватории [18, т. 2, с. 619].

Отношение к смерти всегда было как к чему-то просветляющему: у Мусоргского, когда умирает Борис, – это просветление в момент смерти. Вот я бы хотел выступить против такого понимания смерти, потому что смерть – это самое ужасное, что ожидает человека в жизни» [6].

Наибольшее потрясение, как показывает жизненный опыт, переживается в случае смерти, которую окружающие расценивают как несвоевременную, когда не может возникнуть мысль о логичном завершении, исчерпанности жизненного пути. Музыкальное претворение таких ситуаций часто опирается на логику драмы с её идеей столкновения двух противоположно направленных сил. У Шостаковича это, как правило, предельно враждебный, агрессивный мир и собственно человеческая личность – Лирический герой как представитель автора в художественном мире произведения. Впервые в творчестве композитора (которому тогда было всего 28 лет) их противостояние запечатлено в Четвертой симфонии, причем с максимально обостренной экспрессией.

В художественном пространстве симфонии отношения человека и внешней реальности антагонистичны: по-карнавальному пёстрый и, вместе с тем, выхолощенный мир масок, будучи художественным «слепком» окружавшей композитора реальности, предстает в конечном итоге агрессивным, враждебным по отношению к человеку. Мир теснит личность, вторгается в самые сокровенные глубины её души, стремится уничтожить ее.

Лирический герой Четвертой симфонии – это не только художественная модель личности, обладающей общечеловеческими качествами (способностью размышлять, оценивать, и тем самым гибко реагировать на происходящие события), он отличается индивидуальным характером. Ему свойственна особая душевная хрупкость, психологическая тонкость, обостренность мировосприятия, обуславливающие незащищенность, ранимость – все те черты, которые присущи и личности самого композитора. В некоторые моменты авторское начало проступает особенно явно, и тогда уже не Лирический герой, а словно сам Автор скорбит, протестует,

страдает. В конечном итоге, Лирический герой симфонии, преодолевая трудный путь страданий и унижений, причиняемых миром, гибнет, не в силах противостоять его подавляющему воздействию.

Необходимо подчеркнуть, что предлагаемая характеристика образов внешнего Мира и Личности, воссозданных в Четвертой симфонии Шостаковича, основывается исключительно на данных углублённого анализа музыкально-выразительных средств. Рамки статьи не позволяют представить его последовательно, однако, обратившись к изучению партитуры, добросовестный профессионал неизбежно придет к выводу о наличии определенного сюжета.

При всей условности интонационной формы перед репризой сонатной формы 1 части (ц. 89-90) явственно запечатлен момент, когда Лирический герой переступает грань жизни и смерти. В ц. 88 проведение у низких струнных темы побочной партии, претерпевающей образную трансформацию, растворяющейся в вальсовых формулах и общих формах движения и постепенно угасающей, отражает идею нивелирования, уничтожения личностного содержания и знаменует максимальное приближение к границе между жизнью и небытием. Этот вариант темы исполняется на фоне двадцативосьмитактового свистящего *frullato* флейт, создающего ирреальный колорит и обрывающегося на первую долю 29 такта³.

Вибрирующий тон флейт и десятитактовая педаль на *Fis* контроктавы в партии тубы, а затем контрафагота (ц. 89) очерчивают крайние точки фактурного пространства более чем в 5 октав. При этом безжизненно холодноватый и, вместе с тем, гипнотически притягательный тембр флейт в сочетании с несколько хриловатым звучанием низких духовых и фонизмом будто переливающегося темными бликами диссонирующего созвучия *divisi*

³ Трудно сказать, имел ли автор в виду числовую символику, но, напомним, что в момент создания Четвёртой симфонии ему было именно 28 лет. Автобиографические штрихи не исчерпываются этим фактом – в партитуре неоднократно встречаются различные комбинации тонов монограммы.

скрипок и альтов заставляет слушателя непосредственно пережить ощущение жутковато-леденящей, несущей скрытую угрозу бездны открывшегося портала в иномирье. Ритмическая формула траурного марша в увеличении (партии скрипок и альтов) служит еще одной красноречивой деталью предстоящей в звуках мрачной картины.

Нисходящее перемещение выразительного мотива виолончели, сочетающего растеряннo-вопросительные интонации и никнущие окончания, воспринимается как последние реплики измученного безмерными страданиями Лирического героя. Глиссандо струнных, подобное усталому «выдоху», ставит точку. Этот момент облегчения, связанного с уходом из жизни, с оставлением душой брeнного тела, выделен автором при помощи особых гармонических красок.

В репризе сонатной формы (ц. 91) усиливается функция осмысления воссозданных в музыке событий, что выражается во включении в данный раздел нескольких фрагментов, выполняющих роль Авторского «слова». Один из важнейших эпизодов – развёрнутое горестно-проникновенное solo английского рожа (ц. 96), синтезирующее попевки задумчивых лирических русских песен и плачей, аллюзии мелодических оборотов баховских скорбных инструментальных арий, романтические мотивы вздоха и вопроса. Своеобразной рамкой свободному импровизационному разворачиванию этого монолога становятся контрапунктирующие голоса низких инструментов. В начале его сопровождает нисходящая, постепенно укрупняющаяся ритмически линия басового кларнета, приближающаяся и по оформлению, и по семантике к барочной фигуре *catabasis*. А в завершение – подхватывает фраза виолончелей, включающая мотив из тонов монограммы, обрамленная опять-таки эмблемой нисхождения, что способствует сгущению атмосферы обреченности, трагедийности.

В партии альтов в ритмическом увеличении, в приглушенно-отдаленном звучании исполняется мотив побочной темы, начинающийся с нижнего «с» и «истаивающий» в протяннутом почти на четыре такта флажолетном верхнем

тоне «с¹». Особая плавность и лёгкость замедленного восходящего движения наряду с авторскими ремарками, указывающими на характер интонирования (*pp senza espress.*), позволяют увидеть в этом мелодическом элементе образно-интонационной сферы Лирического героя символическое отображение его невесомо парящей души, освобожденной от груза мрачных, тягостных дум, уже не принадлежащей этой реальности и неподвластной земному времени, но, вместе с тем, еще не обретшей первоначальной чистоты и покоя, не просветлённой светом Горнего мира. Его мимолетное виденье, точнее, слабое ощущение его присутствия воссоздано в ц. 101, где проводится вариант лирической темы, впервые появляющейся в рамках экспозиции главной партии (ц. 7). Эта тема, обладающая такими качествами, как широкая распевность, неизбежность мелодического «тока», пластика мелодических оборотов лирической протяжной, сочетающих постепенное движение с интонациями чистой кварты и квинты, указывает на «корни» – национальный и духовный генезис Лирического героя.

Обращение композитора к жанровой модели русской протяжной песни связано, вероятно, с глубинным ощущением Родины, родной земли, породившей человека, своего рода. И это символично, ведь, по мысли Сергея Булгакова, Родина – священная тайна каждого человека. Именно через нее «он прикрепляется ко всему человеческому дереву», через нее он «связан с матерью-землей, и со всем Божьим творением» [1, с. 7]. Она задушевна, как русская песня, и, как она, исполнена поэзии музыки. «Только ее надо слышать самому, внутренним слухом, потому что она не насилует и не потрясает, не гремит и не кричит, но тихим шепотом нашептывает свои небесные сны. Она робко напоминает лишь о потерянном рае, о той надмирной обители, откуда мы пришли сюда» [там же, с. 8]. Удивительно, что эти проникновенные строки православного священника – отца Сергея, написанные им в 1938 г., служат едва ли не лучшей характеристикой образа обозначенного выше фрагмента симфонии Шостаковича.

Итак, через чувство Родины, через ощущение своих истоков, сокрытых в тайне рождения и смерти, человеку дано приблизиться к разгадке себя, своей сущности и своей судьбы. Именно этой интуицией продиктовано оформление эпизода в ц. 101. Прекрасная мелодия скрипок парит на фоне мерной пульсации В-dur'ного трезвучия с секстой на расстоянии в полторы-две октавы над аккомпанирующими голосами. Ритмическая выровненность и неизменность гармонической структуры, а также вуалирование сильной доли в мелодии создают эффект пребывания вне времени.

Настало время сказать, что художественный мир музыки Четвертой симфонии помимо двух, уже обозначенных выше, образно-интонационных сфер Мира и Личности включает в себя еще одну важнейшую для концепции целого составляющую. Средства ее воплощения, при всём их лаконизме и обобщенности, обладают неповторимым колоритом, выводящим объект отражения третьей образно-интонационной сферы за пределы психической и материальной реальности.

По сути, это ничто иное, как мир Божественных энергий. Но, поскольку Лирический герой симфонии пребывает в состоянии забвения своей духовной родины, в состоянии безверия, поскольку его страдающая душа и сама не источает Любви, Небо закрыто от него, и он не осознает своих первооснов как пути спасения от царящего в мире зла. И все же в моменты наиболее острого отчаяния, страданий ему внезапно открывается видение смысла – слабое, кратковременное, может быть, скорее, это предчувствие Истины, неясная догадка о существовании иного – Горнего – мира. Поэтому, а также в силу принципиальной непознаваемости для человека мира Божественного, построения, содержащие материал третьей образно-интонационной сферы, имеют небольшие масштабы.

Комплекс её музыкально-выразительных средств отражает особые пространственно-временные параметры – пребывание в ином измерении, на недостижимой высоте «над миром» и вне времени. Он предполагает автономный фактурный план и своеобразные, неиспользованные до сих пор

инструментальные краски: тембры арфы и челесты, отличающиеся «нездешним» характером, поскольку при хрустальной чистоте им свойственна некоторая отстраненность, бесстрастность, таинственность. Пространственная глубина как свидетельство безграничности, неисчерпаемости, не явленной чувству полноты – еще одна характерная черта данной интонационной сферы – достигается посредством тихой динамики и особых красок унисонных удвоений (у арф, струнных).

«Неземной» образ создается также благодаря опоре на деиндивидуализированные интонационные формулы, включению в партию арфы фрагментов целотонного звукоряда. Вертикальные комплексы существуют как бы вне ладового контекста, не содержат предпосылок для ощущения тяготений, ладового центра, возникающие созвучия имеют, преимущественно, нетерцовую структуру, в качестве исключения укажем лишь на увеличенное трезвучие.

Показательным для описываемой сферы способом интонирования выступает дление (как пребывание в неизменности), что символизирует неподвластность закономерностям движения, становления и развития, имеющим ведущее значение для интонационной сферы личности и мира. На семантическом уровне этот принцип реализует идею трансцендентности и миру, и личности.

Стабильность, неизменность описываемого интонационного комплекса на протяжении всего цикла также является отражением вневременного, надмирного характера художественно моделируемой реальности. Исходя из этого, третью образно-интонационную сферу можно обозначить как сферу Вечности. Музыкальный материал, репрезентирующий её, впервые вводится в рамках побочной партии в экспозиции (перед ц. 32), он появляется также в репризе одновременно с парящей лирической темой (в ц. 101, 102), описанной выше, знаменуя краткий момент приближения к Истине.

Однако Свет скоро меркнет, что выражено через отключение функции мерно аккомпанирующих голосов и постепенную образно-жанровую

трансформацию мелодии солирующей скрипки. Она перемещается в план авторского комментария, монолога, включающего нисходящий тетрахорд в объеме уменьшенной кварты (основанный на «именных» тонах), ниспадающие ламентозные интонации и завершающегося хроматизированным мотивом вздоха, стона. Последний, по сути, совпадает с риторической фигурой *passus duriusculus*, предназначенной в музыке эпохи барокко усиливать выразительность слов «страдаю», «умираю». Она в ритмически укрупненном виде в постепенно угасающей динамике представлена в партиях альтов и контрабасов, а также – арфы.

Исходя из этого, можно прийти к выводу, что на заключительной стадии своего «высказывания» Автор, проживающий жизнь Лирического героя как свою собственную, приближается вплотную к трагическому исходу.

Завершается монолог солирующей скрипки (последние такты ц. 102) гармонией уменьшенного трезвучия (записанной в виде уменьшенного квартсекстаккорда от тона «des»). Представляется закономерным тот факт, что траурная формула у струнных в эпизоде, условно обозначенном нами как смерть Лирического героя (ц. 89), также заканчивается уменьшённым септаккордом, включающим те же тоны. Гармонией уменьшенного трезвучия, причем опять на той же высоте (в нотации *cis-e-g*), окрашен и самый первый монолог Лирического героя (ц. 31). Таким образом, главенствующие в момент экспонирования интонационной сферы Лирического героя тягостные предчувствия и ощущение предопределенности его судьбы, получили свое логичное разрешение.

Масштабная композиция финала с точки зрения тематической организации, пожалуй, наиболее сложна. На одном полюсе – пёстрый внешний мир. При всем разнообразии и «нарядности» заполняющих его форм, их сущность, вскрываемая и разоблачаемая автором, остается неизменной: они выхолощены, лишены подлинного содержания и смысла и, как следствие, – агрессивны, враждебны Личности. Большая часть разделов финала воссоздает художественными средствами картину мира, в котором

царит зло, мира, несущего смерть. Именно поэтому столь значима в финале роль тематического материала, претворяющего типичные признаки похоронного марша.

Начиная с экспонирования первой темы, он окрашивается в мрачно-гротесковые тона. Ведущее значение и функцию, приближенную к функции рефрена, выполняют еще две темы. Особое значение имеет вторая из них, впервые исполняемая солирующим гобоем (с 3-го такта ц. 153). Ее отличительные черты: начальный мотив, в котором сцеплены два восходящих интервала – кварта и тритон, а также усложнение ладовой структуры минора посредством введения хроматических вариантов II, VI, VII ступеней наряду с натуральными. В дальнейшем исходная маршевая модель претерпевает значительные изменения. Таким образом Автор передает свое видение окружающего мира как в высшей степени чуждого, странновато-жуткого, выходящего за грань реального и, вместе с тем, угрожающе-враждебного. Эта тема преобразуется на протяжении всей формы, и направленность ее развития отражает главную идею не только финала, но и всей симфонии.

Темам-«маскам» злобного мира противопоставлены два песенных раздела. Первый из них (ц. 161) вводится в результате резкого отключения ряда фактурных функций и сброса динамики от *fff* до *pp* на протяжении всего двух тактов. Сужение фактурного пространства наряду с перемещением музыкального материала в высокий регистр создает непосредственно ощущаемый эффект открывшейся вдруг недостижимой дали и выси. Мягко пульсирующий фон вторых скрипок и альтов вызывает ассоциации с едва различимым колебанием воздушных волн, вибрацией тончайших энергий. Прекрасная – «парящая» – мелодия овеяна нездешним, таинственным свечением гармонических красок. Она схожа с мелодией из 1-ой части симфонии, появляющейся в ц. 101. Финальная тема также принадлежит сфере Лирического героя, но героя, обретшего новые качества. Его освободившаяся душа, неподверженная земному тяготению, словно

совершает прощальный полёт над тленным миром. Наверное, этим объясняется присущий данной мелодии оттенок легкой печали наряду с устремленностью к предчувствуемой, прозреваемой Высшей реальности.

Другой песенный эпизод, исполняемый группой струнных инструментов, вводится в ц. 230. Он предваряется разделом, в фактуре которого в одновременности сочетаются два контрастных плана. Один – переключка гобоя и фагота, интонирующих песенные мотивы-«зовы» с чистой квартой в основе. Второй – пульсация в партии струнных созвучия (c-des-gis-a), изложенного восьмью длительностями staccato. Благодаря такому оформлению музыкальной ткани создается почти зримо воспринимаемый эффект охвата большого пространства, причем с точки, находящейся высоко над землей, когда едва-едва улавливается слухом гул неотвратно несущегося к своему концу мира. Но на переднем плане оказывается будто бы не подверженная закону земного тяготения и линейному времени мелодия, которая благодаря первоначальной простоте и естественности составляющих её оборотов, «широкому» дыханию воспринимается как символическое претворение Небесного пения – некоего музыкального Первоначала. Идея пребывания над временем выражена посредством остановки гармонического движения: на протяжении 27 тактов фоном служит одно созвучие.

Отзвуком этой небесной мелодии становится земная – «человеческая» – песня, несущая в себе память о духовных крыльях и о небесной Родине. Именно поэтому тему скрипок в ц. 230, удивительно похожую на настоящие бытовые песни 30-х годов, отличает отдаленно-приглушенное звучание наряду с плавной полетностью, внутренней устремленностью движения.

В следующем разделе после фрагмента, возвращающего вальсовое движение (ц. 233-234), вновь наблюдается расслоение музыкальной ткани (ц. 235). На фоне «бурлящей» остинатной фигуры виолончелей и контрабасов, метафорически отображающей круговорот уже затянутого в «воронку времени» мира, в высоком регистре звучат в ритмическом увеличении

песенные квартовые мотивы. Воспарив над конечным миром, они истаивают в недостижимой выси, переходя в иное измерение.

Последовательность отмеченных интонационных событий неизбежно подводит исследователя к заключению о претворении идеи возвращения Лирического героя к своим истокам, интуиции своего Божественного происхождения и бессмертия. Высказанная мысль находит подтверждение в дальнейшей трансформации темы похоронного марша в коде. В её первом разделе на фоне фигурированного тонико-доминантового органного пункта трижды у медных инструментов на *ff* проводится последовательность из четырех аккордов, которая, благодаря изложению крупными длительностями и противоположному движению крайних голосов, наряду с постепенным усилением диссонантности (обусловленным внедрением неаккордовых тонов) характеризуется все возрастающей напряженностью звучания. Это образ вселенской муки, исполненного острейшей боли преодоления телесной материальности, расставания души с телом целого земного мира.

Далее (с ц. 242) на первый план выводится тема траурного марша. Она исполняется в партии деревянно-духовых (ц. 242), трубы, валторны (ц. 247), флейты (ц. 248), трубы (ц. 257, 258), постепенно сокращаясь до начального мотива (данного в ритмическом увеличении, в тихом динамике, приглушенном тембре трубы с сурдиной) с протянутым заключительным тоном, в конечном итоге, растворяющимся в гармоничном хоре струнных, интонирующих 89 тактов *c-moll*'ное трезвучие.

При этом замедление движения, интонационная сглаженность голосов, постепенное разрежение музыкальной ткани и особый колорит звучания (чистый, холодноватый, все более высветляющийся) способствует переключению «действия» в иной план – надличностный, надвременной.

На заключительном участке коды (с ц. 255) внимание слушателя привлекает восходящая гармоническая фигурация тонического трезвучия в партии челесты: два мерно «покачивающихся» терцовых мотива, заключающихся октавным ходом квинтового тона до минора. В

первозданной простоте и целомудренности минорного трезвучия, окрашенного в благозвучный, хрустально чистый, певучий тембр этого инструмента, будто запечатлелось нежное вздыхание ангела, взирающего незамутненным оком на несовершенство уходящего в небытие земного мира и уловившего во вселенской Гармонии печальную ноту – как отзвук его последнего стога. Но в этом неизъяснимо прекрасном звучании нашли свое отражение и слабая тень прощального взгляда на пройденный земной путь, и незыблемый покой, и предчувствии неизреченной тайны Божественного мира. Фигурация тонического трезвучия повторяется 10 раз и в последних тактах размыкается квартовым ходом «a³-d⁴», выводящим за пределы основной тональности, символизируя открывающуюся необозримость Бесконечного.

Таким образом, логика тематического развития в Четвертой симфонии Шостаковича претворяет некий трагический сюжет, условный и, вместе с тем, достаточно ясно прочитываемый: Лирический Герой, проходя путь скорбей, гибнет, но именно опыт смерти дает возможность видения Смысла и позволяет прийти к идее бессмертия.

Однако этим парадоксы гениального творения, а точнее, гениальные интуиции Шостаковича не исчерпываются.

Особое фактурно-тембровое решение заключительного участка коды – арпеджирование минорного трезвучия в партии челесты на фоне дрящихся тонов струнных (с включением арфы), охватывающих диапазон почти в 6 октав, обнаруживает сходство с характерным элементом традиционного инструментального оформления индийских мантр: оstinатными восходящими фигурами колокольчиков на основе чередующихся чистых квинт и кварт. Кроме того, вибрирующая ткань, создаваемая средствами европейского симфонического оркестра в коде финала Четвертой симфонии Шостаковича, удивительным образом напоминает звучание «поющих» тибетских чаш, о существовании которых советский композитор, скорее всего, даже не подозревал. Но и основная тональность коды, если учесть, что

эталон «ля» в 30-е годы прошлого столетия был на 8-9 Герц ниже (по сравнению с современным), оказалась в зоне «годового тона» Земли, священного в Индии тона Ом, который также называют «солнечным тоном». (Его частота 136,10 Гц, что при принятой сейчас настройке примерно соответствует звуку Cis) [3, с. 49-50]. Таким образом, Шостакович интуитивно вошел в резонанс с вибрациями нашей планеты, как это делают тибетские и индийские мастера и музыканты, с незапамятных времен настраивающие свои инструменты именно на данную частоту.

Это можно расценить как изумительное художественное прозрение автора симфонии – через опыт умирания, воссозданный в звуках, прикоснуться к Вечности, услышать первозданную гармонию Космоса. Феномен смерти, как оказалось, заключается, по сути, в смене мерности – переходе в иное измерение.

ЛИТЕРАТУРА

1. Булгаков С. Моя родина //Автобиографические заметки. Париж, 1997.
2. Дренкельфорт С., Тиллман Р., Дриссен Т., де Рейтер Д. Рейки и звук. РИПОЛ классик. М., 2009 г.
3. Ивашкин А. Беседы с Альфредом Шнитке. Электронное периодическое издание «Открытый текст»
<http://www.opentextnn.ru/music/personalia/schnitke/>
4. Хентова С. Шостакович. Жизнь и творчество. Том 1, 2.- Л., 1985, 1986.