



УДК 78.01

СЮИТА Д. Д. ШОСТАКОВИЧА НА СТИХИ МИКЕЛАНДЖЕЛО И РУССКАЯ ФИЛОСОФСКАЯ МЫСЛЬ XX ВЕКА

Сюита Д. Д. Шостаковича на стихи Микеланджело постоянно находится в центре внимания музыковедов. С различных методологических позиций произведение анализируют в своих работах М. Арановский, Л. Акопян, А. Кремер [1; 2; 6] и другие. Среди многочисленных ракурсов исследования особый интерес представляет философский. Сюита ор. 145 является пространством осмысления важнейших жизненных универсалий, обозначенных самим композитором ключевыми словами – Мудрость, Любовь, Творчество, Смерть и Бессмертие. При этом музыкальная трактовка данных категорий раскрывает глубокую связь мировоззренческих основ Шостаковича и русских философов XX века. Рассмотрим, каким образом философская проблематика воплощается в музыке цикла.

Сюита открывается частью «Истина», где вступление становится музыкальным эквивалентом данного понятия для всего дальнейшего драматургического развития произведения. Но как противоречит такая «истина» традиционному её пониманию, когда категория наделяется чертами бесстрастной объективности, оказываясь достоянием исключительно разума! Тема-эпиграф имеет амбивалентную природу: с одной стороны – объективные характеристики (экспансивный тембр трубы, ритмическая императивность, предельно яркая динамика), с другой – чрезвычайно неустойчивые, болезненные, будто

режущие по живому интонации малых секунд и трионов.

Интерпретация Истины в Сюите оказывается близкой осмыслению понятия русскими философами, которые «не допускают, что истина может быть открыта чисто интеллектуальным, рассудочным путём...» [7, с. 211]. Познание истины для них «мыслимо только как осознание своего бытия в Истине» [там же, с. 216]. Отметим, что представитель следующего за Шостаковичем композиторского поколения – А. Шнитке – в коде своего Фортепианного концерта воспроизводит интонации темы-эпиграфа цикла ор. 145. Подобное композиторское решение подчёркивает выстраданность обрётённой истины, запечатлевшей тяжёлый путь поисков.

Амбивалентность Истины, совмещающей в себе объективные и субъективные качества, сближает её со смысловой константой творчества Шостаковича – категорией Совести: «...в тот миг, когда акт совести составляется, человек оказывается не в состоянии решить, что это – его собственный разряд и порыв или же в нём проявляется некая таинственная, сверхчеловеческая, Божественная сила; может быть – и то, и другое сразу» [5, с. 222]. И будто в унисон с такой трактовкой звучат напутственные слова Шостаковича, адресованные Б. Тищенко: «Добро, любовь, совесть – вот что самое дорогое в человеке. И отсутствие этого в музыке, литературе, живописи не



спасают ни оригинальные звуко сочетания, ни изысканные рифмы, ни яркий колорит» [11, с.19].

Следующие за Вступлением части композитор группирует в виде триад: Вторая, Третья и Четвёртая связаны с образом Любви; Пятая, Шестая, Седьмая раскрывают проблему Художника и Общества; Восьмая, Девятая и Десятая обладают качествами медиативной зоны сюиты (термин С. Маслий [8]), которые проявляются на различных уровнях текста (например, в амбивалентности жанра пассакальи, лежащей в основе номера «Смерть»). Триадность композиции вокального цикла на стихи Микеланджело глубоко символична. Русский религиозный философ П. Флоренский называет число три основной категорией жизни и мышления и приводит слова А. Садова, который видит в склонности к триадам «врождённое человеку неясное тяготение к сверхчувственному миру, смутное стремление к Трине» [12, с. 599].

Итак, тематика Второй, Третьей и Четвёртой частей цикла обращена к категории Любви. Их названия складываются в событийную цепочку «первая встреча – кульминация чувств – расставание». Однако музыкальный язык противоречит поэтическому тексту. Сонет «Нет радостней», лежащий в основе части «Утро», выстроен по принципу *crescendo* к финалу, когда рисуемый художником образ становится реальнее, будто проступая на холсте. В музыке это смысловое нарастание не получает должной поддержки: заключительный терцет сонета «А чистый пояс» сопровождается ритмическим расширением и чуть большей мелодической свободой вокальной партии по сравнению с началом номера. Динамика остаётся в рамках *pianissimo* – *piano*, уплотнения фактуры аккомпанемента также не происходит. В сопровождении обращает на себя внимание сумрачный мотив контрабаса, который в противоположность восьмой вокальной партии выдержан ровными четвертями и опирается на стонущие интонации малых секунд, объединённые лигой по две ноты. Звучащий тяжёлой неотступной мыслью после каждого катрена и терцета, он словно напоминает об обречённости истинной любви на земле: «Любовь сулит любящим гибель в этом мире» [3, с. 219].

Присутствие некоего трагического компонента любви, несмотря на чрезвычайное многообразие подходов к её трактовке, подчёркивают русские мыслители. У С. Франка это связано с невозможностью снятия до конца момента чуждости Ты в переживании любви: «Во всяком, даже любимом и родном мне “ты” есть нечто жуткое и непонятное для меня... и не может быть речи о... безграничной однородности мне какого-либо “ты”» [13, с. 368]. И. Ильин приводит слова Платона: «Любовь даёт человеку... сразу – душевное богатство и душевную бедность: богатство – ибо человек нашёл сокровище своей жизни... бедность – ибо у человека возникает чувство, что он

никогда не владеет своим сокровищем до конца...» [5, с.158].

Центральное положение среди лирических номеров занимает «Любовь». Эта часть выделяется более развёрнутым оркестровым вступлением, где к струнным и арфе присоединяются тембры деревянных духовых, а также энергетикой самого слова в названии. Не случайно музыковеды (М. Арановский, А. Кремер) проводят аналогию с арией из оперы XVIII века, окружённой двумя речитативами (Вторая и Четвёртая части). Но как необычна эта «ария»! Как правило, данный жанр оперной музыки предполагает выплеск чувств, эмоциональное раскрытие героя – солиста, подготовливаемое предыдущим действием в речитативах. Музыкальное решение «Любви» совершенно иное. Уже начальная инструментальная тема части сильно отличается от известных нам из мировой музыкальной литературы тем Любви. Струющиеся хроматизированные пассажи вступления к Третьему номеру, в которых поются отстранённые, прохладные интонации чистой кварты и квинты, создают хрупкий, неуловимый образ. Любовь в подобном воплощении – «нездешний цветок, гибнущий в среде этого мира» [3, с. 214]. И в целом в Третьей части господствует сокротенный тон, и *forte* появляется лишь на два с половиной такта на словах «вот почему твой взгляд заморожен». Завершается «Любовь» проходящей, словно тень, у контрабаса начальной темой в увеличении.

Четвёртый номер Сюиты, «Разлука», апеллирует своим названием к одному из драматичнейших событий человеческой жизни – прощанию с возлюбленной. Поэтическому тексту части, как верно отмечает А. Кремер, присущ «оттенок театральности, проявляющийся в торжественном слоге, открытом жесте, гиперболизированной интонации, некоторой “вычурности”» [6, с. 188]. Музыка переводит переживания во внутренний план: сопровождение практически сводится к бесконечно длящимся залиганным аккордам, в партии солиста преобладает молитвенная декламация с долгими пребываниями на одной высоте. Отсутствие размера и тактовых черт словно останавливает земное время. Казалось бы, «Разлука» должна составить контраст благоговейному настроению предыдущих номеров. Но герой произносит монолог как бы «про себя»; обозначенная композитором в качестве темпового ориентира умеренность (*moderato*) невольно распространяется и на другие музыкальные составляющие.

Предельно тихая, «высветленная» динамика, прозрачные тембры струнных и деревянных духовых, крайне бережный аккомпанемент, характерные для всех лирических номеров вокального цикла, придают Любви оттенок ирреальности, космической отрешённости и заставляют вспомнить слова С. Франка: «Сама любовь есть явление чудесное – некое таинство» [13, с. 374]. При этом философ

акцентирует внимание на бедности выразительных возможностей слова в отражении феномена. «Все слова, в которых мы пытаемся определить чудо любви, остаются неадекватными её таинственной сверхрациональной природе» [там же, с. 375–376].

О «неповторимой, неизречённой тайне» [3, с. 220] любви говорит и другой русский философ – Н. Бердяев. Возможно, поэтому в Сюите ор. 145 Шостаковича смысловая глубина (подтекстовый слой) заключена в подголосках оркестрового сопровождения. Тонкости же поэтического текста, как мы убедились в ходе анализа Второй, Третьей и Четвёртой частей, не столь важны для композитора. И в этом смысле правомерна позиция С. Савенко, когда она пишет о «глубоком и... неосознанном недоверии Шостаковича к слову, к его возможностям адекватного выражения настоящего содержания высказывания» [9, с. 122] в позднем творчестве композитора.

Завершая разговор о сфере Любви в цикле, необходимо отметить в его частях явно выражённую мелодическую апелляцию к псалмодии, по мысли В. Медушевского, устремлённую не к человеку, но к Богу. Божественную сущность Любви постоянно подчёркивают многие русские философы. «Духовная любовь есть... голод души по Божественному» [5, с. 162]. Любовь есть начало «видимого восстановления образа Божия в материальном мире» [10, с. 169]. В Сюите ор. 145 псалмодия возводит чувственные по содержанию стихотворные тексты к поистине молитвенной глубине, придавая трём лирическим частям духовную собранность.

Следующие части («Гнев», «Данте», «Изгнаннику») становятся пространством осмысления взаимоотношений художника и власти, гения и толпы. При этом возникает интереснейшая ситуация наподобие «романа в романе», когда Шостакович, условно говоря, видит Данте глазами Микеланджело. В музыкальном языке проступают контуры мотива креста (в начальной оркестровой теме «Гнева», а также в виде интонационных намёков в вокальной партии частей), интонации темы прелюдии *b moll* из первого тома ХТК Баха, «шествие на Голгофу» по Б. Яворскому (конец части «Данте»), тема *Dies irae* («Данте»), а также ритмическая аллюзия на скерцо из Пятой симфонии Бетховена («Данте»).

Крестная символика в сопряжённости с фатализмом токкатных инструментальных тем (начальная тема «Данте», оркестровые эпизоды номера «Изгнаннику») намекает на предопределённость трагической судьбы гения на земле. «В гениальности раскрывается жертвенность всякого творчества, его несовместимость в безопасном мирском устройении» [3, с. 181]. И речь идёт не только о непонимании миром людей, но и об отказе от спасения собственной души, уходе с пути «личного очищения и восхождения» [там же, с. 178] в творческое избранничество. Будто признание необходимости страданий на пути

Художника, звучит последняя строчка «Данте» – «я б лучшей доли в мире не желал». Контрабасы и виолончели проводят тему «шествия на Голгофу», а вокальная партия движется на *diminuendo* к *piano* и застывает на одном псалмодирующем тоне, символизируя смирение. И здесь слышатся библейские слова: «Да будет воля Твоя». В подобном роде рассуждает о смысле страдания С. Франк: «Страдание есть как бы раскалённый зонд, очищающий наши духовные дыхательные пути и тем впервые открывающий нам свободный доступ к блаженной глубине подлинной реальности» [13, с. 551].

Крестные интонации, пронизывающие Пятую, Шестую и Седьмую части, смыкают воедино фигуры Шостаковича, Данте и Спасителя, будто давая ответ на бердяевский вопрос: «В жертве гения нет ли иной святости перед Богом, иного религиозного деяния, равнодостоинного канонической святости?» [3, с. 178].

Если три предыдущие части были сосредоточены на фигуре творца, то Восьмой номер раскрывает саму природу творческого акта. Художник в этот момент принадлежит двум мирам – божественному и человеческому: он и орудие в руках божьих, и, одновременно, продолжатель божественного творения на земле. Подобную трактовку феномена творчества мы находим в русской философии: «Подлинное творчество есть теургия ... совместное с Богом действие» [3, с. 133].

В части «Творчество» автор маркирует и чрезвычайно важную для русской философской мысли преобразующую функцию одноимённого (то есть творческого) акта. Средства музыкальной выразительности, более соответствующие своим звучанием «злому скерцо», оказываются принадлежащими положительному смысловому полюсу. Здесь происходит та борьба со злом, которая осуществляется не уничтожением зла, а преображением злого в доброе. По словам Н. Бердяева, творчество «всегда есть выход из тьмы». «Демоническое зло человеческой природы сгорает в творческом экстазе, претворяется в иное бытие» [там же, с. 170].

В следующих частях (Девятая, Десятая), посвящённых образу Смерти, последняя трактуется как сознательный выбор, отвергающий жизнь во грехе. В сонете «Ночь» смерть становится спасением, благодатным сном. Не случайно оркестровое вступление интонационно напоминает романс «Откуда такая нежность» из цветаевского цикла. И в противоположность Строщи, у которого скульптура вот-вот проснётся и оживёт, Шостакович озвучивает поэтический текст так, что и мысли не возникает о самой возможности пробуждения. Например, в партии солиста на словах «лишь разбуди» динамика *diminuendo* сводится к тишайшему, замирающему *pianissimo*.

В поэтическом тексте номера «Смерть» внимание сосредоточено не на смерти как таковой, а на нестерпимом чувстве стыда за погрязший во зле мир:



смерть «желаннее порока», «навсегда являет нас в срамоте», «постыдный урок». Жанровой основой этой части становится пассакалья, которая, по мнению многих исследователей, у Шостаковича символизирует противодействие Злу. Кроме того, Десятый номер посредством обрамления его темой Истины (сначала в нюансе *fortissimo*, затем – *pianissimo*) несёт в себе мысль о чрезвычайной значительности и глубине акта Смерти: «Смысл связан с концом. И если бы не было конца, то есть если бы в нашем мире была дурная бесконечность жизни, то смысла в жизни не было бы» [4, с. 17].

Итак, драматургическое развитие произведения приводит к ситуации, «когда покаяние переходит в отчаяние» и «должно остановиться». «Эта точка отчаяния и омертвения духа знаменует собой неизбежный переход на иной путь делания». Спасением от духовной смерти может стать только «путь творческого потрясения духа» [3, с. 172]. Таким потрясением и становится финал, выбивающийся из общего стиля сочинения детской, простодушной ясностью, олицетворяющей глубинную для человека потребность бессмертия: «Если ... не будете как дети, не войдете в Царство Небесное» (Матф.18:3).

ЛИТЕРАТУРА

1. Акопян Л. Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. 473 с.
2. Арановский М. Века связующая нить [о сюите для баса и фортепиано «Сонеты Микеланджело Буонарроти» Д. Шостаковича] // Новая жизнь традиций в советской музыке. М., 1989. С. 207–273.
3. Бердяев Н. Смысл творчества. Опыт оправдания человека. М.: Астрель, 2011. 668 с.
4. Вишев И. Проблема жизни, смерти и бессмертия человека в истории русской философской мысли. М.: Академический Проект, 2005. 432 с.
5. Ильин И. Почему мы верим в Россию. М.: Эксмо, 2008. 912 с.
6. Кремер А. Вокальные циклы Д. Шостаковича как семиясфера поэтического и музыкального текстов: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2003. 434 с.

7. Лосев А. Философия. Мифология. Культура. М.: Политиздат, 1991. 525 с.
8. Маслий С. Сюита: семантико-драматургический и исторический аспекты исследования: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2003. 170 с.
9. Савенко С. Слово о позднем творчестве Шостаковича // Музыкальная академия. 2006. № 3. С. 120–122.
10. Соловьёв С. Смысл любви // Избранное. М., 1990. 496 с.
11. Письма Дмитрия Дмитриевича Шостаковича Борису Тищенко с комментариями и воспоминаниями адресата. СПб.: Композитор, 1997. 52 с.
12. Флоренский П. Столп и утверждение истины. Т. 1. М.: Правда, 1990. 492с.
13. Франк С. Непостижимое. Онтологическое введение в философию религии. М.: Правда, 1990. 608 с.

REFERENCES

1. Akopyan L. *Dmitriy Shostakovich: opyt fenomenologii tvorchestva* [Dmitri Shostakovich: An Experience of the Phenomenology of Creativity]. St. Petersburg: Dmitri Bulanin, 2004. 473 p.
2. Aranovskiy M. Veka svyazuyushchaya nit' (o syuite dlya basa i fortepiano «Sonety Mikelandzhelo Buonarroti» D. Shostakovicha) [Centuries Binding Thread (Suite for Bass and Piano "Sonnets of Michelangelo Buonarroti" by Shostakovich)]. *Novaya zhizn' traditsiy v sovetskoy muzyke* [New Life in Soviet Musical Traditions]. Moscow, 1989, pp. 207–273.
3. Berdyaev N. *Smysl tvorchestva. Opyt opravdaniya cheloveka* [The Meaning of Creativity: The Experience of Vindicating the Human Being]. Moscow: Astrel Press, 2011. 668 p.
4. Vishev I. *Problema zhizni, smerti i bessmertiya cheloveka v istorii russkoy filosofskoy mysli* [The Problem of Life, Death and Immortality of Man in the History of Russian Philosophy]. Moscow: Akademicheskii Proekt Press, 2005. 432 p.
5. Ilyin I. *Pochemu my verim v Rossiyu* [Why do We Believe in Russia]. Moscow: Eksmo Press, 2008. 912 p.
6. Kremer A. *Vokal'nye tsikly D. Shostakovicha kak semiosfera poeticheskogo i muzykal'nogo tekstov: dis. ... kandidata iskusstvovedeniya* [Shostakovich's Vocal Cycles as the Semiosphere of Poetic and Musical Texts: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2003. 434 p.

7. Losev A. *Filosofiya. Mifologiya. Kul'tura* [Philosophy. Mythology. Culture]. Moscow: Politizdat, 1991. 525 p.
8. Masliy S. *Syuita: semantiko-dramaturgicheskii i istoricheskii aspekty issledovaniya: dis. ... kandidata iskusstvovedeniya* [The Suite: The Semantic, Dramatic and Historical Aspects of Research: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2003. 170 p.
9. Savenko S. *Slovo o pozdnem tvorchestve Shostakovicha* [A Few Words on the Late Music of Shostakovich]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 2006, no. 3, pp. 120–122.
10. Solov'ev S. *Smysl lyubvi* [The Meaning of Love]. *Izbrannoe* [Selected Works]. Moscow, 1990. 496 p.
11. *Pis'ma Dmitriya Dmitrievicha Shostakovicha Borisu Tishchenko s kommentariyami i vospominaniyami adresata* [Letters of Dmitri Shostakovich to Boris Tishchenko With Comments and Memories Towards the Addressee]. St. Petersburg: Kompozitor Press, 1997. 52 p.
12. Florenskiy P. *Stolp i utverzhenie istiny* [The Pillar and the Assertion of Truth]. Vol. 1. Moscow: Pravda Press, 1990. 492 p.
13. Frank S. *Nepostizhimoe. Ontologicheskoe vvedenie v filosofiyu religii* [The Unfathomable. An Ontological Introduction to the Philosophy of Religion]. Moscow: Pravda Press, 1990. 608 p.



**Сюита Д. Д. Шостаковича на стихи Микеланджело
и русская философская мысль XX века**

В статье в философском ракурсе рассматривается одно из последних сочинений Дмитрия Шостаковича – Сюита на стихи Микеланджело. Композитор осмысливает важнейшие жизненные универсалии: Истина, Любовь, Творчество, Смерть, Бессмертие. Музыкальная трактовка понятий обнаруживает связь мировоззренческих основ композитора и русских философов. Интерпретация истины совмещает объективные и субъективные качества и сближает её с важной для Шостаковича категорией Совести. Хрупкий и отстранённый облик лирических номеров приближает к пониманию Николаем Бердяевым обречённости и беззащитности истинной Любви

на земле. Обозначенная русскими философами жертвенность Творчества раскрывается в Сюите через интонации темы креста и прелюдии *b moll* из I тома ХТК Баха. В последних частях произведения, посвящённых Смерти и Бессмертию, Шостакович раскрывает важную мысль, близкую Бердяеву и Франку, о значительности и глубине акта Умирания. Смерть становится и спасением-сном, и противодействием Злу (пассакалия у Шостаковича), и необходимым условием приближения к Истине.

Ключевые слова: Дмитрий Шостакович, композиторы России, музыка и философия, вокальная сюита

**Dmitri Shostakovich's Suite on Verses by Michelangelo
and 20th Century Russian Philosophical Thought**

This article examines from a philosophical perspective one of Dmitri Shostakovich's last compositions – the Suite to the Verses of Michelangelo. In this work the composer ponders upon the most important life-related universal phenomena: Truth, Love, Creativity, Death and Immortality. The musical interpretation of these concepts unearths a connection between the composer's worldview foundations and those of the Russian philosophers. The interpretation of truth combines objective and subjective qualities and brings it closer to Shostakovich's category of Conscience. The frail and withdrawn image of the lyrical numbers brings closer to Nikolai Berdyayev's understanding of fatality and vulnerability of true Love on earth. The sacrificial quality of

Creativity, denoted by Russian philosophers, is disclosed in the Suite through the intonations of the theme of the cross and the Prelude in B-flat minor from Book I of Bach's Well-Tempered Clavier. In the final movements of the work, which are devoted to the themes of Death and Immortality, Shostakovich discloses an important thought, which is close to Berdyayev and Frank, of the significance and profundity of the act of Dying. Death becomes a salutary sleep, a form of counteraction against Evil (depicted by Shostakovich by the passacaglia) and an indispensable condition for approaching Truth.

Keywords: Dmitri Shostakovich, composers of Russia, music and philosophy, vocal suite

Шеломенцева Анжелика Валерьевна
аспирантка кафедры теории музыки и композиции
E-mail: nkichplus@yandex.ru
Саратовская государственная консерватория
им. Л.В. Собинова
Российская Федерация, 410012 Саратов

Anzhelika V. Shelomentseva
Post-graduate student at the Music Theory
and Composition Department
E-mail: nkichplus@yandex.ru
Saratov State L.V. Sobinov Conservatory
Russian Federation, 410012 Saratov

