

К 110-летию со дня рождения композитора**ТРАЕКТОРИЯ ВОКАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА Д. Д. ШОСТАКОВИЧА**

клад Дмитрия Шостаковича в вокальную музыку является одной из самых примечательных страниц отечественного музыкального искусства. Композитор работал в данном жанре почти столетия, хотя поначалу обращение к нему было сугубо эпизодическим.

Первая известная рукопись вокального сочинения относится к 1922 году, то есть, к консерваторским временам, когда Шостаковичу было всего шестнадцать лет. Но о том, что сам автор не считал этот опыт ученическим, говорит присвоенное ему обозначение ор. 4. Это были «Две басни И. А. Крылова» для меццо-сопрано, хора контральто и оркестра. Знакомство с этой музыкой позволяет утверждать, что песни «Стрекоза и муравей» и «Осёл и соловей» имеют достаточные права на исполнительскую жизнь. С точки зрения последующей эволюции вокального творчества Шостаковича сразу же обращает на себя внимание необычность артистического состава, в том числе использование оркестра, что в будущем станет весьма распространённым фактором художественной практики композитора.

Только десятилетием позже молодой композитор закончил следующий вокальный опус – «Шесть романсов на слова японских поэтов» (1928–1932) для тенора с оркестром. Находясь в ряду экспериментальных сочинений этого периода (опера «Нос», Первая фортепианная соната, Вторая симфония), цикл может поразить своим тотальным аналитизмом. Действительно, ожидаемое по тексту чисто лирическое наклонение (среди соответствующих заголовков шести частей – «Любовь», «Нескромный взгляд», «Безнадёжная любовь») оборачивается в музыкальном воплощении абстрагированной риторикой. Автор словно бы рассекает живую плоть эмоций ударами «скальпеля» и делает это нарочито сухо, холодно, «бесчувственно», словно лишь моделируя подобие жизненных ситуаций.

Пройдя этап «внечеловеческих» измерений, Шостакович к середине 1930-х годов фронтально разворачивается к вокальным жанрам, пишет много, с подчёркнуто гуманистической направленностью, и теперь уже прочно опираясь на традиции певческого интонирования.

Начиналось это с большой литературной классики. Композитор создаёт свою пушкиниану: «Четыре романса на слова А. Пушкина» (ор. 46, 1936), «Четыре монолога на слова А. Пушкина» (ор. 91, 1952), к которым позже присоединился развёрнутый по масштабам романс «Весна» (ор. 128, 1967). Обращение к русской поэзии было дополнено сочинением «Два романса на слова М. Лермонтова» (ор. 84, 1950).

Бережно относясь к поэтическому тексту, композитор трактует его в истинно классическом ключе, в том числе отчётливо сближаясь с манерой вокальной лирики А. Даргомыжского и П. Чайковского. Гибко распетая декламационность соседствует с мелосом ариозного типа, при этом интонирование наполнено благородством и трепетной проникновенностью. И что можно было ожидать от Шостаковича – акцент на строгой, взыскующей, энергично пульсирующей мысли (с наибольшей отчётливостью это проявилось в «Стансах», венчающих первое из названных выше произведений).

Подлинным шедевром стали «Шесть романсов на слова английских поэтов» (1942). И это несмотря на то, что композитор выполнял своего рода социальный и политический заказ. Исторически возникшая в ходе Великой Отечественной войны ситуация настоятельно требовала открытия второго фронта. Союзниками должны были выступить, прежде всего, Великобритания и США, то есть англоязычные страны. Склонить их к активным действиям, пробудить необходимые чувства дружелюбия – вот что являлось побудительной причиной возникновения цикла. Преддверием к нему в творчестве Шостаковича послужила музыка к спектаклю Большого дра-

матического театра «*Король Лир*» (1941). В ней выделилась именно вокальная часть – баллада и песни шута, где за сатирическим текстом хорошо прослушивается подтекст сострадания к человеку в его горестях и невзгодах. Отголоском-послесловием к рассматриваемому циклу стала серия обработок под названием «*Восемь английских и американских народных песен на тексты Р. Бёрнса и других поэтов*» (1944, в переводах С. Маршака).

В «Шести романсах на слова английских поэтов» для баса и фортепиано (редакция с большим симфоническим оркестром – 1943, с камерным оркестром – 1971) повествование ведётся от лица человека из народа, но при всей простоте высказывания (в том числе за счёт опоры на строфическую форму) оно наделено глубиной и объёмностью. Приметы переживаемого исторического этапа несомненны. Они вполне отчетливы в господствующих здесь сумрачно-тревожных медитациях трёх монологов: № 1 «Сыну» (У. Рэли – Б. Пастернак), № 2 «В полях» (Р. Бёрнс – С. Маршак) и № 5 «Сонет № 66» (У. Шекспир – Б. Пастернак). В различных гранях преподносятся томительные раздумья о несовершенстве мира и мерцает печаль бытия, вырванного из своего естественного течения. При всём том удерживаются объективность и сдержанность тона, говорящие о мужественном жизнеспособности.

Совсем иначе атмосфера времени передаётся в № 3 «Макферсон перед казнью» (С. Бёрнс – С. Маршак) и № 6 «Королевский поход» (слова народные – С. Маршак), которые сродни военным скерцо инструментальных произведений Шостаковича. В этих ярких бурлесках обрисована внешняя бравада солдатских походов, бесшабашная удаля вояк, азарт игр со смертью, когда, согласно присловью, «море по колено». Используемый здесь весёлый гротеск с примесью русской скоморошины служит олицетворением насмешки над страхами и опасностями. Особняком стоит в данном цикле № 4 «Дженни» (Р. Бёрнс – С. Маршак). Эта чудесная зарисовка, напоминающая «музыкальную шкатулку», уводит в эмпиреи сокровенных грёз. Нежные, звончато-питtoresкские краски заключают притягательную поэтику жизни, её манящее волшебство, возносящее над тяготами и болью бренного существования.

Как известно, вторая половина 1940-х годов была ознаменована перипетиями так назы-

ваемой «холодной войны», которая обернулась последней волной государственного террора против собственного народа. В этой обстановке с особой явственностью заявила о себе характерная для времён тоталитаризма пресловутая теория «гаек и винтиков», до уровня которых низводилась людская масса.

Для Шостаковича, всегда в высшей степени болезненно воспринимавшего подобные гримасы сталинской эпохи, это послужило импульсом создания вокального цикла «*Из еврейской народной поэзии*» (1948) для сопрано, контральто и тенора с фортепиано (существует и оркестровая версия). Суть произведения может быть обозначена хрестоматийными речениями из русской литературы XIX века, обращённой к жизни социальных низов: «*маленький человек*», «*бедные люди*», «*униженные и оскорблённые*». Здесь в различных ракурсах обрисовано существо подневольное, забитое, боязливое, жалкое, живущее среди сплошных невзгод и лишений, которое чаще всего терпит своё положение покорно, но порой впадает в беспросветное отчаяние. Из уст этого существа непрестанно звучат горькие сетования и жалобы, и композитор всеми силами стремится вызвать к нему сострадание, не чуждаясь открыто сентиментальных акцентов.

Драматургия основного корпуса цикла построена по принципу нарастания драматической экспрессии: I часть «Плач об умершем младенце», III часть «Колыбельная» (которая снова воспринимается как плач), IV часть «Перед долгой разлукой», VI часть «Брошенный отец» и как кульминация – VIII часть «Зима». Соответственно этому идёт нагнетание состояний страдальчества, подавленности и безысходности, что базируется на всевозможных преломлениях ламентозности, на интонациях стонания, стоны, трагического взывания, доводимых подчас до болевого порога и мелодраматического надрыва.

И даже номера, казалось бы, призванные внести отстранение (II часть «Заботливые мама и тётя», V часть «Предостережение»), внутренне пронизаны теми же мотивами жалобы и плача, а как бы плясовая VII часть «Песня о нужде» представляет собой трепак отчаявшегося, находящегося на грани психического срыва героя.

В целях максимально заострённой подачи отмеченных состояний Шостакович самым широким образом вовлекает в оборот музыкальных средств стилистику еврейского фольклора. Причём того фольклора, который произрастал на

почве бесправной жизни обитателей еврейских поселений, затерянных среди неисчислимых масс русского, украинского и белорусского народов.

Изгои, которым постоянно угрожали гонения и притеснения, выработали в своей среде особый интонационный фонд, исполненный глубокой ностальгии (С. Цвейг говорил о глазах еврея, которые печальны даже тогда, когда он смеётся). Отсюда в музыкальном языке – господство поступенно-ниспадающего скольжения с горестными задержаниями, а в ладовой организации – обилие пониженных ступеней, наряду с ориентализмами увеличенной секунды.

Важно учесть, что данный фольклор складывался главным образом в условиях местечкового быта, и обычно передаваемой в нём «заземлённости» обыденного существования отвечает «измельчённость» причитающих попевок и дробность их ритмики. Всё сказанное учтено в рассматриваемом вокальном цикле, где передаётся мизерность человека, ведущего принижённое существование, погружённого в обыденные заботы.

Шостакович, который неоднократно и с различными целями актуализировал в своём творчестве еврейскую интонационность (начиная с финала Фортепианного трио, 1944), предельно сгущённо претворил её именно в данном цикле, чтобы максимально сублимировать драму «маленького человека», то бишь «винтика» всепожирающего Молоха государственной системы той поры.

Вслед за отмеченной выше трагедийной кульминацией VIII части следуют ещё три номера (IX часть «Новая жизнь», X часть «Песня девушки», XI часть «Счастье»). По тексту в них рассказывается о «социалистическом процветании» еврейского предместья при Советской власти, что должно было составить эффектный контраст его прозябанию в дореволюционные годы. Резко уступая в художественном отношении (нарочитая бодрость, фальшивый пафос жизненного энтузиазма), они оказываются формальным придатком цикла.

Совершенно ясно, что сугубо конформистский посыл был призван обеспечить легализацию произведения в целом. Но то, что композитор впоследствии не отказался от этого «бесплатного приложения», заставляет думать о возможной скрытой мысли, которая была по-своему дорога автору. В ремесленных подел-

ках трёх последних номеров можно усмотреть иронию по поводу благоденствия некоего национального меньшинства в стране Советов. Но через заметную пародированность материала не стремился ли композитор проиллюстрировать присловье «из грязи в князи» и тем самым подвести к идее «обратной стороны Луны»: человек, теряющий достоинство в бедствиях, не будет достойным и в благополучии.

Два вокальных цикла – «*Пять романсов на слова Е. Долматовского*» (1954) и «*Испанские песни*» (1956) – вышли из-под пера Шостаковича в середине 1950-х годов. Внешне во всех отношениях совершенно разные, они едины по сути, так как обращены к образу простого человека – образу, который тогда интенсивно разрабатывался в отечественном музыкальном искусстве (один из выдающихся образцов – «*Песни на слова Р. Бёрнса*» Г. Свиридова, 1955).

В первом из названных циклов во многом ввиду специфики текстовой канвы отчётливо представлен менталитет насквозь советизированной личности, по-своему обаятельной в своей открытости, искренности, прямоте и простосердечии. Повесть о важнейших сторонах её жизни зафиксирована в череде самых примечательных вех: «*День встречи*», «*День признаний*», «*День обид*», «*День радости*», «*День воспоминаний*».

Простота, доступность музыкального языка, безыскусность и трогательность изъяснения сродни вокальной лирике Ф. Шуберта и его «*Прекрасной мельничихе*», что особенно ощутимо в заключительном романсе с его нежной меланхолической настроенностью и характерно «шарманочными» тонами фактуры.

Инонациональный элемент, который в рассмотренном произведении получил своеобразное преломление через аллюзии на шубертовский стиль, нашёл ещё более активное преломление в «*Испанских песнях*». Присущие и предыдущему циклу принципы демократизма, гуманности и опоры на традиции композитор здесь разрабатывает на соответствующей фольклорной основе. Ей отвечает установка на ярко выраженное жизнелюбие, расцвеченное колоритными «испанизмами» танцевальных ритмоформул, ориентальной орнаментики и ладовой палитры: «*Звёздочки*», «*Последняя встреча*», «*Ронда* (Хоровод)», «*Черноокая*», «*Сон* (Баркарола)» – как видим, в обозначении *Ронда*, композитор подчёркивает локальные черты.

И только единожды Шостакович напоминает о своих индивидуальных предпочтениях – в открывающем цикл монологе «Прощай, Гранада!», где помимо особой разновидности испанского фольклора (канте хондо – глубокое пение), явственно ощутим столь присущий автору философский акцент в его сопряжении с сильным чувством.

«Испанским песням» предшествовала серия обработок русских народных песен (1951) для солистов, хора и фортепиано. Важно, что именно к рассмотренному выше периоду 1930–1950-х годов относятся все опыты композитора в области массовой песни (большинство его образцов подразумевает как хоровое, так и сольное исполнение).

Разумеется, этот жанр не был прерогативой Д. Шостаковича в той мере, как например, для И. Дунаевского или В. Соловьёва-Седого. Тем не менее, творческие инициативы выдающегося мастера в данном направлении составили заметную веху. Это и такие обаятельные опыты, как лирическая «Песенка о фонарике» из «Двух песен на слова М. Светлова» (ор. 72, 1945), и получившие широкую известность «Песня о встречном» (1932, слова Б. Корнилова) и «Родина слышит» из «Четырёх песен на слова Е. Долматовского» (ор. 86, 1951). Не случайно первая из них стала гимном ООН, а вторая – позывными радиостанции «Маяк». Стоит подчеркнуть: только что приведённые обозначения опусов (ор. 72 и ор. 86) характеризуют ту значимость, которую композитор придавал, казалось бы, сугубо второстепенным для него жанрам.

Завершающий виток траектории вокального творчества Шостаковича был ознаменован резко контрастными устремлениями: «высокий» жанр интеллектуальной лирики, с одной стороны, и заведомо сниженная, едва ли не «утилитарная» сатира – с другой. Столь выраженное тематическое сопоставление стало знаком вхождения в принципиально новую художественно-эстетическую систему 1960-х – первой половины 1970-х годов, когда многое было основано на разного рода противостояниях и антитезах.

Сатирическую линию открыл опус с соответствующим заголовком – «Сатиры» (или «Пять сатир») для сопрано и фортепиано на слова Саши Чёрного (1960). Затем последовали «Пять романсов на тексты из журнала “Крокодил”» (1965), где демонстративно соседствуют воистину несовместимые категории *романс* и «Кро-

кодил». И, наконец, «Четыре стихотворения капитана Лебядкина» на слова Ф. Достоевского (1975) – предпоследнее законченное сочинение композитора (ор. 146), за которым по списку шёл только ор. 147 (Альтовая соната).

За критицизмом названных произведений, несомненно, скрывалась нонконформистская подоплёка. В «Сатирах» Шостакович ещё пытается завуалировать её подзаголовком «картинки прошлого», а далее процесс обличительного высмеивания шёл по нарастающей, накладывая в последнем цикле беспощадное клеймо неисконной идиотии и тупости салтыковского Глупова.

Изобретательно используя средства острого гротеска, композитор, невзирая на авторитеты, допускает и язвительное пародирование классики (например, вводя коллажные вставки из «Крейцеровой сонаты» и романса «Весенние воды» в «Сатирах», или вкладывая арию Елецкого в уста Лебядкина).

Противостоящий сатирической линии высокий жанр интеллектуальной лирики отсылал к поэзии ведущих представителей русского «серебряного века»: «Семь стихотворений Александра Блока» (1967) и «Шесть стихотворений Марины Цветаевой» (1973). Первый из этих циклов написан для сопрано и фортепианного трио, второй – для контральто и фортепиано (или камерного оркестра). Близкие во всех отношениях, эти два сочинения позволяют прибегнуть к суммарной характеристике.

Представленная в них череда монологов призвана раскрыть напряжённую жизнь души и духа личности, обречённой на непонимание и одиночество и потому изначально отчуждённой, замкнутой на себе. Отсюда эзотерика философски-углублённых рефлексий, изредка оттеняемых взрывами экспрессии неприятия и экзистенциальными вспышками горделивой патетики.

Следующие одна за другой «дума за думой», с одной стороны, наполняются сумраком внутренней неудовлетворённости, а с другой – обнаруживают холодок и отвлечённость рафинированной мысли. Утончённо-субъективный настрой высказывания влечёт за собой господство распетой декламации и изысканность «мадригального» сопровождения с детально дифференцированной инструментальной тканью.

Рассмотренные произведения подготовили появление завершающего шедевра вокальной лирики Шостаковича: написанной в 1974 году

для баса и фортепиано или камерного оркестра «Сюиты на стихи Микеланджело». И если два предыдущие цикла по своей настроенности, стилистике и технике композиции примыкают к Четырнадцатой симфонии (1969), то микеланджеловский опус созвучен Пятнадцатой (1971). В силу того, что он чрезвычайно развёрнут по структуре и насыщен по содержанию, он воспринимается как настоящая вокальная симфония (кстати, внешне схожая с Четырнадцатой симфонией своим одиннадцатичастным составом). Однако все три названные сочинения близки по нравственно-психологической проблематике и по разработке мотивов судьбы творца искусства (см., к примеру, «Тайные знаки» в блоковском и «Мои стихи» в цветаевском циклах). Только что было употреблено определение *вокальная симфония*, но может быть, точнее следовало бы обозначить данное творение Шостаковича как *музыкально-поэтический роман*. Как никогда до этого для композитора здесь были важны избранные им тексты. Стремление выпукло донести сказанное Микеланджело вызвало к жизни особым образом распетую речь, которая максимально отчётливо выделяет произносимое слово, насыщая его «обертонами» шостаковических интонационных смысловых оттенков.

Объяснение такого подхода видится в том, что композитор нашёл в стихах титана Возрождения именно то, что так волновало его в последние годы. Причём существенным было для него и другое: драгоценный жизненный опыт, поданный в сильнейшей концентрации, принадлежал не просто умудрённому, всезнающему человеку, а величайшему художественному гению.

Всеобъемлющий свод этого опыта сублимирован в сумме сверхлаконичных заголовков-тезисов: 1. Истина, 2. Утро, 3. Любовь, 4. Разлука, 5. Гнев, 6. Данте, 7. Изгнание, 8. Творчество, 9. Ночь, 10. Смерть, 11. Бессмертье. Даже по приведённому перечню видна определённая группировка, и тематические блоки частей подкрепляются внутри них приёмом *attacca* (как, допустим, между номерами 5, 6 и 7).

Поднимая вечные вопросы, композитор вслед за поэтом пребывает главным образом в русле возвышенных раздумий, которые чаще всего приобретают характер взыскующих рассуждений о сущностных категориях человеческого бытия. При этом широко обсуждаются неизбежные тяготы жизни, её теневые стороны, и с позиций нравственного императива утверждаются необходимые этические постулаты и предписания. Когда же речь заходит о вопиющей несправедливости и несправедности, проповедь превращается в отповедь, и в полной мере обнажая публицистический нерв, звучат бичующие инвективы по поводу несовершенства миропорядка. Это касается и заявленной здесь проблемы творческого духа в его столкновении с людским непониманием, где ввиду включения автоцитат хорошо ощутимы проекции на собственную судьбу Шостаковича.

При всём драматизме повествования в нём неоднократно высвечивается мысль о вечно мнящей притягательности бытия. В финале Сюиты это связано с появлением темы, написанной композитором ещё в детстве, и её звончато-игровой питtoresк воспринимается как светозарная улыбка, волшебный проблеск солнечных бликов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Акопян Л. О. Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. 474 с.
2. Васина-Гроссман В. А. Камерно-вокальное творчество Шостаковича // Советская музыкальная культура. История, традиции, современность: сб. ст. / сост. и ред. Д. Г. Дараган. М., 1980. С. 15–43.
3. Демченко А. И. Военная тетралогия Дмитрия Шостаковича // Музыка и время. 2015. № 7. С. 38–43.
4. Демченко А. И. «Нос» Гоголя и Шостаковича: два «авангарда» // Современные проблемы науки и образования. 2013. № 5. С. 599–610.
5. Курышева Т. А. Блоковский цикл Д. Шостаковича // Блок и музыка: сб. ст. / сост. М. А. Элик. Л.; М., 1972. С. 214–228.
6. Левая Т. Н. Тайна великого искусства (о поздних камерно-вокальных циклах Д. Д. Шостаковича) // Музыка России. М., 1978. Вып. 2. 291–328 с.
7. Мнацаканова Е. А. О цикле Шостаковича «Семь романсов на стихи Александра Блока» // Музыка и современность. М., 1977. Вып. 7. С. 69–87.
8. Bartlett R. Shostakovich and Chekhov // Shostakovich in Context. Oxford: Oxford University Press, 2000, pp. 199–218.

9. Gerstel J. Irony, Deception, and Political Culture in the Works of Dmitri Shostakovich // *Mosaic* (Winnipeg). Volume 32, No. 4, December 1999, pp. 56–71.

10. Kinetz E. The Rehabilitations of Shostakovich // *The American Prospect*, Vol. 11, No. 18, August 14, 2000, pp. 34–52.

11. Laurel E. *Shostakovich: A Life*. Oxford University Press, 2005. 458 p.

12. Wilson E. Interpreting Shostakovich's Eclectic Second Cello Concerto // *Miranda Strings*. Volume 26, No. 5, December 2011, pp. 73–92.

REFERENCES

1. Akopyan L. O. *Dmitry Shostakovich: opyt fenomenologii tvorchestva* [Dmitri Shostakovich: the Experience of the Phenomenology of Creativity]. St. Petersburg: Dmitry Bulanin, 2004. 474 p.

2. Vasina-Grossman V. A. Kamerno-vokal'noe tvorchestvo Shostakovicha [The Vocal Chamber Works by Shostakovich]. *Sovetskaya muzykal'naya kul'tura. Istoriya, traditsii, sovremennost': sb. st.* [Soviet Musical Culture: History, Tradition, Modernity: a Collection of Articles]. Edited by E. G. Daragan. Moscow, 1980, pp. 15–43.

3. Demchenko A. I. Voennaya tetralogiya Dmitriya Shostakovicha [The Military Tetralogy of Dmitri Shostakovich]. *Muzyka i vremya* [Music and Time]. 2015, No. 7, pp. 38–43.

4. Demchenko A. I. "Nos" Gogolya i Shostakovicha: dva "avangarda" ["The Nose" by Gogol and Shostakovich: Two "Avant-Gardes"]. *Sovremennye problemy nauki i obrazovaniya* [Contemporary Issues of Science and Education]. 2013, No. 5, pp. 599–610.

5. Kuryshcheva T. A. Blokovskiy tsikl D. Shostakovicha [Shostakovich Vocal Cycle set to the Poems of Blok]. *Blok i muzyka: sb. st.* [Blok and Music: a Compilation of Articles]. Edited by M. A. Elik. Leningrad; Moscow, 1972, pp. 214–228.

6. Levaya T. N. Tayna velikogo iskusstva (o pozdnykh kamerno-vokal'nykh tsiklakh D. D. Shostakovicha) [The Mystery of Great Art (About the Late Chamber-Vocal Cycles of Shostakovich)]. *Muzyka Rossii* [Music of Russia]. Issue 2. Moscow, 1978, pp. 291–328.

7. Mnatsakanova E. A. O tsikle Shostakovicha "Sem' romansov na stikhi Aleksandra Bloka" [About Shostakovich's Cycle "Seven Songs on Poems of Alexander Blok"]. *Muzyka i sovremennost'* [Music and Modernity]. Issue 7. Moscow, 1977, pp. 69–87.

8. Bartlett R. Shostakovich and Chekhov. *Shostakovich in Context*. Oxford: Oxford University Press, 2000, pp. 199–218.

9. Gerstel J. Irony, Deception, and Political Culture in the Works of Dmitri Shostakovich. *Mosaic* (Winnipeg). Volume 32, No. 4, December 1999, pp. 56–71.

10. Kinetz E. The Rehabilitations of Shostakovich. *The American Prospect*, Vol. 11, No. 18, August 14, 2000, pp. 34–52.

11. Laurel E. *Shostakovich: A Life*. Oxford University Press, 2005. 458 p.

12. Wilson E. Interpreting Shostakovich's Eclectic Second Cello Concerto. *Miranda Strings*. Volume 26, No. 5, December 2011, pp. 73–92.

Траектория вокального творчества Д. Д. Шостаковича

Вокальная музыка Д. Шостаковича является одной из самых примечательных страниц отечественного музыкального искусства. Композитор в общей сложности работал в данном жанре на протяжении более пятидесяти лет. Ранние опыты («Две басни И. А. Крылова», «Шесть романсов на слова японских поэтов») носили во многом экспериментальный характер. В них важно использование оркестра, что в будущем станет весьма распространённым фактором художественной практики композитора. С середины 1930-х годов он фронтально разворачивается к вокальным жанрам, теперь уже прочно опираясь на традиции певческого интонирования и чаще всего обращаясь к большой литературной классике («Четыре романса на слова А. Пушкина», «Четыре монолога на слова А. Пушкина», «Два романса на слова М. Лермонтова»). Подлинным шедевром военных лет стали «Шесть романсов на слова английских поэтов», где повествование ведётся от лица человека из народа, но при всей простоте высказывания его облик наделён глубиной и объёмностью. Несколько позже появится вокальный цикл «Из еврейской народной поэзии», суть которого заключается в изображении характерного для русской литературы образа «маленького человека». Последний этап вокального творчества Шостаковича ознаменован резко контрастными устремлениями: «высокий» жанр интеллектуальной лирики, с одной стороны («Семь стихотворений Александра Блока», «Шесть стихотворений Марины Цветаевой»), и заведомо сниженная, едва ли не «утилитарная» сатира – с другой («Сатиры», «Пять романсов на тексты из журнала "Крокодил"», «Четыре стихотворения капитана Лебядкина»). Завершающим шедевром вокальной лирики Шостаковича явилась «Сюита на стихи Микеланджело» (1974), где композитор поднимает вечные вопросы бытия.

Ключевые слова: Д. Шостакович, вокальное творчество Шостаковича, романсы, вокальные циклы.

The Trajectory of Dmitri Shostakovich's Vocal Music

Dmitri Shostakovich's contribution to vocal music presents one of the most remarkable pages of Russian music. Altogether he composed in this genre for over fifty years. His early oeuvres ("Two Fables by Ivan Krylov" and "Six Songs Set to Texts of Japanese Poets") were to a large extent of experimental character, and they are distinguished by their use of the orchestra, which would subsequently become a largely prevailing factor in the composer's artistic practice. Starting from the mid-1930s he makes a turn frontally to vocal genres, now already firmly relying on the traditions of vocal intonating and most frequently setting texts of the great Russian literary classics ("Four Songs to Texts by Alexander Pushkin," "Four Monologues to Texts by Alexander Pushkin" and "Two Songs to Texts by Mikhail Lermontov.")

A genuine masterpiece of the wartime years is the "Six Songs to Texts by English Poets," in which the narration is carried out from the position of a person from the ordinary masses, but notwithstanding all the simplicity of utterance, its character is endowed by profundity and dimensionality. Somewhat later the vocal cycle "From Jewish Folk Poetry" was composed, the essence of which lies in the depiction of the image of the "small person," so characteristic for Russian literature. The final period of Shostakovich's vocal oeuvres was signified by extremely contrasting aspirations: the "high" genre of intellectual lyricism, on the one hand, expressed in such works as the "Seven Poems of Alexander Blok" and the "Six Poems of Marina Tsvetayeva," and the consciously debased, almost "utilitarian" satire, on the other hand, such as the "Satires," the "Five Songs set to Texts from 'Krokodil' Magazine" and "Four Poems of Captain Lebyadkin." The concluding masterpiece of Shostakovich's lyrical vocal music was the "Suite set to Poems by Michelangelo" (1974), in which the composer turns to the "eternal questions" of existence.

Keywords: Shostakovich, Shostakovich's vocal music, songs, vocal cycles.

Тарасов Сергей Васильевич

ORCID: 0000-0001-6622-4160

кандидат искусствоведения,
доцент, заведующий кафедрой сольного пения
и оперной подготовки

E-mail: soprano2015@yandex.ru

Астраханская государственная консерватория
Астрахань, 414000 Российская Федерация

Sergei V. Tarasov

ORCID: 0000-0001-6622-4160

PhD (Arts), Associate Professor,
Chairman of the Department
of Solo Singing and Preparation of Opera

E-mail: soprano2015@yandex.ru

Astrakhanskaya gosudarstvennaya konservatoriya
Astrakhan State Conservatory
Astrakhan, 414000 Russian Federation