

**ЧЕМ БЕТХОВЕН БЫЛ ДЛЯ ШОСТАКОВИЧА  
(И ЧЕМ ШОСТАКОВИЧ СТАЛ ДЛЯ БЕТХОВЕНА)\*\***

Шостакович всегда высоко ценил Бетховена, но влияние Бетховена на молодого Шостаковича было скорее поверхностным (отголоски Девятой симфонии в двух юношеских «праздничных» симфониях Шостаковича, цитаты из Бетховена в юмористических и гротескных контекстах). Со временем между Шостаковичем и Бетховеном выявились более глубокие и значимые связи (методы работы с тематизмом, трактовка полифонических форм). Памяти Бетховена посвящен финал последнего опуса Шостаковича, Сонаты для альты и фортепиано, основанный на «деконструированной» теме «Лунной сонаты», которая здесь, в контексте ряда других цитат и аллюзий, воспринимается как оплакивание обреченной на гибель высокой культуры. Параллель «Бетховен — Шостакович» может работать и в обратную сторону, воздействуя на наше восприятие Бетховена: теперь мы слышим у Бетховена нечто, по всей видимости не входившее в его осознанные намерения, но звучащее как предвосхищение некоторых важных аспектов искусства Шостаковича. Как и Шостакович, Бетховен был органически неспособен воздерживаться от неоднозначности, внутренней противоречивости, осложнений, чреватых эмоциональным и психологическим дискомфортом; к искусству Шостаковича в полной мере применимы слова, некогда сказанные о Бетховене: «<...> веселые темы Бетховена — еще ужаснее: в них, кажется, кто-то хохочет — с отчаяния... <...> действие, производимое музыкой Бетховена, гораздо сильнее, но она вас раздражает: <...> вы слушаете его симфонию, вы в восторге, — а между тем у вас душа изныла» (князь В. Ф. Одоевский).

**Ключевые слова:** Бетховен, Шостакович, Девятая симфония, «Большая fuga», «Лунная соната», Седьмая симфония, Альтовая соната, симфонизм, тематическое развитие, уменьшенная кварта, полифония, цитата, деконструкция, Квартет соч. 135, «Фиделио».

---

\* Акопян Левон Оганесович – доктор искусствоведения, заведующий отделом теории музыки Государственного института искусствознания, Москва, levonh451@yandex.ru

\*\* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 20–012–00457 «Бетховен: Личность и творчество Людвиг ван Бетховена в зеркалах рецепций и интерпретаций»

L. O. Hakobian (Akopyan)  
WHAT BEETHOVEN WAS TO SHOSTAKOVICH  
(AND WHAT SHOSTAKOVICH BECAME TO BEETHOVEN)

Though Shostakovich was always of highest opinion on Beethoven, the latter's influence upon young Shostakovich was rather superfluous (echoes of the Ninth Symphony in Shostakovich's youthful "holiday" symphonies, quotations from Beethoven in comic and grotesque contexts). In due course, some more profound links between Shostakovich and Beethoven became obvious (methods of thematic development, treatment of polyphonic forms). The finale of Shostakovich's Viola Sonata — his last artistic utterance — is dedicated to Beethoven's memory and is based on a distorted version of the theme of Beethoven's "Moonlight Sonata"; here, in the context of other quotations and allusions, this is perceived as a lament for the doomed high culture. The parallel "Beethoven-Shostakovich" can work also in reverse, influencing our reception of Beethoven's music: now we hear in Beethoven something that, in all probability, was not intended by him, but appears to us as an anticipation of some important aspects of Shostakovich's oeuvre. Not unlike Shostakovich, Beethoven was organically incapable to refrain from being ambivalent, contradictory, if not directly embarrassing and uncomfortable. To Shostakovich's art, one could with good reason apply the words once said about Beethoven: "<...> Beethoven's merry themes are even more dreadful: as if somebody is laughing out of despair... <...> the effect of Beethoven's music is much more powerful, but it irritates you: <...> you are listening to his symphony, you feel delighted — your soul, however, is exhausted" (Prince Vladimir Odoyevsky).

**Keywords:** Beethoven, Shostakovich, Ninth Symphony, *Grosse Fuge*, 'Moonlight Sonata', Seventh Symphony, Viola Sonata, symphonism, thematic development, diminished fourth, polyphony, quotation, deconstruction, String Quartet op. 135, *Fidelio*.

Профессиональное формирование Дмитрия Шостаковича проходило в атмосфере безусловного почитания Бетховена как ведущего западноевропейского классика. Вообще говоря, Бетховен обрел этот статус задолго до рождения Шостаковича, но именно в советской России он стал объектом культа, вытеснив всех остальных «грандов» европейской музыки прежде всего благодаря таким сочинениям, как Третья («Героическая»), Пятая и Девятая симфонии, а также «Аппассионата», будто бы особенно любимая вождем Октября. На них базировался советский миф о Бетховене как о величайшем культурном героереволюционере, своего рода Прометее, чье искусство освещает путь борющимся за свободу широким массам трудового народа. При этом большая часть бетховенского наследия оставалась на периферии навязываемого идеологией образа: все написанное до «Героической симфонии» трактовалось как подготовка к этой вершине, а в эзотерике поздних сонат и квартетов и в религиозном пафосе «Торжественной мессы» усматривались признаки деградации его дара под воздействием удушающей общественной атмосферы того времени (показательный образец подобной вульгарно-социологической трактовки Бетховена, безжалостной даже по отношению к Девятой симфонии, — [14]).

Как бы то ни было, пианистическое и композиторское образование Шостаковича базировалось прежде всего на Бетховене, причем не только на «героическом», но и на «эзотерическом». «Совершенно очевидно, что пианизм юного Шостаковича формируется во многом под знаком Бетховена» [18, с. 332], причем наряду с «Аппассионатой» («в сезоне 1922–1923 года он исполняет "Аппассионату" не менее шести раз» — [18, с. 331]) в его репертуаре

заметное место заняла одна из вершин позднего Бетховена — Соната си-бемоль мажор соч. 106, увенчанная изощренной по структуре и чрезвычайно сложной для исполнения финальной фугой (именно эту сонату Шостакович сыграл на консерваторском выпускном экзамене). Сейчас мы можем лишь догадываться, как звучал Бетховен в интерпретации Шостаковича; судя по тому, что мы знаем о Шостаковиче-пианисте, он предпочитал относительно подвижные темпы и скупую педализацию, придерживался строго размеренного ритма и избегал малейших намеков на чувствительность. Возможно, Бетховен Шостаковича был похож на увековеченного в многочисленных записях Бетховена Марии Юдиной — соученицы Шостаковича по классу Леонида Николаева в Петроградской консерватории; ее четкая, динамичная, архитектурно выверенная, несколько прямолинейная манера и ныне отнюдь не кажется устарелой.

Аналогичные, близкие современным представлениям о музыке Бетховена качества — концептуальная ясность и архитектурная уравновешенность, тяготение к разумной экономии средств и вместе с тем заметная склонность к динамическому натиску — были присущи Шостаковичу-композитору уже на самом раннем этапе его эволюции, вплоть до Первой симфонии (завершена в 1925 году). К ним нужно добавить ярко выраженное чувство юмора, принимающего у Шостаковича (как и у Бетховена) всевозможные оттенки — от легкой иронии до гротеска. Весь этот комплекс выделяет молодого Шостаковича на фоне большей части советской музыки его времени, все еще не освободившейся от пережитков романтизма и декаданса, представленного необычайно влиятельным вплоть до середины 1920-х годов Скрябиным (к которому Шостакович, по его собственному признанию, всегда испытывал особую неприязнь [24, с. 475]), или же культивировавшей самый примитивный и также неприятный Шостаковичу псевдопролетарский популизм.

Для отношения молодого Шостаковича к Бетховену показателен его отклик о Девятой симфонии в письме авторитетному музыковеду Б. Л. Яворскому от 22 ноября 1925 года: «Исключительная, непревзойденная симфония. Помните, какая там 1-я часть! Хаос; настоящий хаос. Что-то такое движется, шевелится и шевелит волосы на голове». [23, с. 45]. Немного времени спустя Шостакович представил сжатый, модернизированный и, так сказать, «советизированный» вариант модели, по которой построена Девятая симфония Бетховена, — от изначального «шевелиющегося хаоса» к радостному финальному гимну с хором — в своей Второй симфонии, посвященной десятилетию Октябрьской революции и впервые исполненной в юбилейные дни 1927 года: начальный эпизод симфонии рисует хаос и мрак дореволюционного прошлого, а под конец, после многообразных перипетий, к оркестру присоединяется хор со стихами комсомольского поэта Александра Безыменского, воспевающими зарю новой эры. Два года спустя Шостакович сочинил еще одну симфонию с финальным хоровым апофеозом (слова Семена Кирсанова), на этот раз посвященную другому официальному советскому празднику — Первому мая. Здесь с Девятой Бетховена ассоциируется не только наличие хора в заключительном разделе, но и, особенно, предшествующий хору драматический эпизод, где громогласным речитативным фразам низких медных отвечают унисонные

реплики струнных; этот прием восходит к инструментальному «респонсорию» во вступлении к хоровому финалу симфонии Бетховена [17, с. 75].

В 1927 году Шостакович ответил на вопросы анкеты по психологии творческого процесса, составленную известным музыковедом Р. И. Грубером [24]. Особо выделив Скрябина в качестве своей главной антипатии (при том, что та же Вторая симфония, похоже, отнюдь не свободна от скрябинского влияния, ср. [1, с. 75–76]), Шостакович тут же приводит перечень своих «излюбленных композиторов» [24, с. 475], вполне ожидаемо включающий фамилию Бетховена. Но влияние Бетховена на молодого Шостаковича все же было поверхностным, и отмеченные параллели между его юношескими «праздничными» симфониями и Девятой симфонией Бетховена лишь подчеркивают неглубокую природу этого влияния. По обстоятельствам своего времени молодой композитор был, можно сказать, обязан относиться к Бетховену как к высшему образцу, на который следовало равняться. В своем первом интервью иностранной прессе (а именно газете «Нью-Йорк таймс»), данном в конце 1931 года, несомненно, под бдительным надзором соответствующих органов, Шостакович дежурно заявил, что «Третья [“Героическая” симфония] Бетховена пробуждает в человеке радость борьбы» ([25], цит. по [27, с. 69]), а в одном из писем В. Я. Шебалину от того же года канонизированное восприятие Бетховена принимает юмористическую форму: припечатав собственный недавно заверченный балет «Болт» словом «г...о», Шостакович добавляет, что «по сравнению с [ведущим «пролетарским» композитором того времени Александром] Давиденко это, конечно, бетховенская музыка» (цит. по [21, с. 129]).

В случае Шостаковича почтительность по отношению к Бетховену не исключала иронических и гротескных штрихов. Так, в начале Концерта для фортепиано и трубы со струнным оркестром (он же Первый концерт для фортепиано с оркестром, 1933) — произведения не слишком глубокого, рассчитанного на внешний эффект, сочиненного для разрядки после нескольких лет напряженной работы над оперой «Леди Макбет Мценского уезда», — парафразируется первая тема «Аппассионаты», а в финале проводится лихая тема фортепианного рондо Бетховена, известного под названием «Ярость по поводу потерянного гроша». В среднем разделе второй части «военной» Седьмой симфонии (1941) звучит знаменитая фигура аккомпанемента из первой части «Лунной сонаты», причем в той же тональности до-диез минор, что и у Бетховена, однако здесь она подана не в лирическом, а скорее в гротескном ключе, что может трактоваться как актуальная для 1941 года метафора «порчи», постигшей немецкую культуру. Сходную семантическую нагрузку несет знаменитая «тема нашествия» из первой части симфонии, звучащая явно «по-немецки»; в ней даже находят сходство — правда, отдаленное — со знаменитой темой вариаций из балета Бетховена «Творения Прометея», использованной в финале «Героической симфонии» [17, с. 187]. Возможно, желание дистанцироваться от Бетховена сыграло определенную роль в том, что Девятая симфония Шостаковича, созданная в год окончания войны, оказалась до такой степени непохожей на Девятую Бетховена; рискнув обмануть ожидания, возлагаемые на него как советского наследника Бетховена в победном 1945 году, Шостакович навлек на себя недовольство в верхах, отозвавшееся в 1948-м. Более поздний штрих,

также связанный с Бетховеном, — цитата из «Крейцеровой сонаты» в начале одноименной вокальной пьесы на стихи Саши Черного (из цикла «Сатиры», 1960), юмористически намекающие на известную повесть Льва Толстого (поэтому цитата из Бетховена в данном контексте может показаться не слишком уместной). Из более серьезных ассоциаций с Бетховеном упомянем «сарабанду» в ритме медленного вступления к бетховенскому «Эгмонту» из финала Седьмой симфонии и экспрессивные скрипичные речитативы во Втором струнном квартете (1944), восходящие к речитативным «интерлюдиям» из некоторых поздних квартетов Бетховена (например ля минор соч. 132). Эти и некоторые другие сравнительно легко идентифицируемые отсылки к тем или иным сочинениям Бетховена в музыке Шостаковича разных периодов упоминаются и комментируются во многих трудах, посвященных творчеству советского классика.

Но между Бетховеном и Шостаковичем обнаруживаются также более глубокие и значимые связи. Обратимся еще раз к перечню «излюбленных композиторов» Шостаковича. Его самая примечательная особенность — абсолютное преобладание австро-немецких классиков (помимо Бетховена сюда включены едва ли не все значительные немецкие и австрийские мастера от Баха и Генделя до Берга и Хиндемита, и лишь Брукнер почему-то попал в группу нелюбимых) — вполне убедительно объясняется исходя из особенностей композиторского почерка Шостаковича: крупная форма у него строится на основе подробной, систематической работы с ограниченным числом лаконичных тем, что ассоциируется прежде всего с немецкой традицией и скорее чуждо широким мелодическим излипаниям в итальянском духе или непридуманному развертыванию музыкального материала в манере французских импрессионистов (неслучайно в списке Шостаковича полностью отсутствуют французские композиторы, а из всей итальянской музыки упомянута только «Аида» Верди).

Тематическая работа предполагает дифференциацию собственно тем — ключевых, запоминающихся музыкальных идей, своего рода ступков музыкально значимой информации — и менее яркого, но необходимого материала, заполняющего пространство между темами, развивающего те или иные из их элементов. С легкой руки Чайковского такой материал иногда обозначается термином «рамплиссаж» (от французского *remplissage* — «заполнение»). «Немецкая» склонность к тематической работе чревата гипертрофией рамплиссажа, что встречается даже у композиторов высокого класса (см. об этом в [2]), но, по утверждению Чайковского, было чуждо Бетховену: «<...> можно ли сказать, что у Бетховена встречаются *remplissages*? По-моему, решительно — нет. Напротив, изумляешься, до чего у этого гиганта между всеми музыкантами все одинаково полно значения и силы» (из письма великому князю Константину Константиновичу от 21 сентября 1888 года, цит по [22, с. 246]). И далее: «Но если я готов защищать Бетховена от обвинения в растянутости, то не могу не признать, что послебетховенская музыка являет частые примеры излишеств и многоречивости, доходящей до *remplissage'a*» [22, с. 246]. Аналогичный недостаток Чайковский усматривал у Брамса: «<...> едва вы услышите намек на удобовоспринимаемую мелодическую форму, как она уже попала в водо-

ворот малозначащих гармонических ходов и модуляций» (письмо тому же адресату от 2 октября 1888 года, цит. по [22, с. 248]).

В дополнение к этим высказываниям Чайковского имеет смысл вспомнить характеристику Мусоргского, данную им (в письме Н. А. Римскому-Корсакову от 5 июля 1867 года) своей «Ночи на Лысой Горе»: «Длиннот нет, связь плотны, без немецких подходов» [11, с. 56]. Вряд ли можно сомневаться в том, что под «немецкими подходами» Мусоргский имел в виду всякого рода рутинные моменты академической — в его представлениях главным образом немецкой — формы, то есть как раз рамплиссаж.

Гипертрофия рамплиссажа за счет яркого, интересного тематизма — обычная цена, которую многим композиторам XX века приходилось платить за приверженность тональному языку и традиционной крупной форме, предполагающей разнообразие тематизма и солидную тематическую работу. Об этом красноречиво свидетельствует творчество хотя бы таких тяготевших к масштабным художественным высказываниям и в своем роде безусловно незаурядных, выдающихся мастеров, как Н. Я. Мясковский, Э. Вилла-Лобос, Б. Мартину, А. Копленд или А. И. Хачатурян (*не говоря о бесчисленных композиторах меньшего ранга, также оставивших свой след в истории*). Качественную симфонию или другое произведение крупной формы стало возможно «слепить» даже из непримечательного, стертого, тривиального исходного вещества — лишь бы рамплиссаж был организован расчетливо и изобретательно. Среди композиторов своего времени Шостакович выделялся не в последнюю очередь выдающимся мастерством организации рамплиссажей. О его самых выдающихся зрелых партитурах (таких, как Пятая, Восьмая и Десятая симфония, Первый скрипичный концерт, некоторые квартеты) можно сказать, что они по существу свободны от «малозначащих гармонических ходов и модуляций» и даже проходные, связующие моменты в них «полны значения и силы» или, пользуясь менее восторженным языком, тематически содержательны, не сводятся к обобщенным, безликим, стандартным конфигурациям. Это, пожалуй, кардинальная черта, сближающая Шостаковича с Бетховеном и, рискуем предположить, главный урок, усвоенный Шостаковичем в результате долгого общения с музыкой венского классика.

Важная особенность очень многих тем как у Бетховена, так и у Шостаковича, — чрезвычайно высокая степень внутренней напряженности или, пользуясь терминологией виднейшего теоретика Эрнста Курта (1886–1946), чрезвычайно высокий заряд потенциальной энергии, достаточный для того, чтобы высвобожденной кинетической энергии хватило на обеспечение длительного, насыщенного перипетиями развития без его искусственного «подстегивания» с помощью «малозначащих гармонических ходов и модуляций». Носителем заряда, обеспечивающего необходимое экспрессивное наполнение музыкального пространства, у Шостаковича очень часто выступает напряженный интервал уменьшенной кварты — привилегированная структура всей музыки Шостаковича, ее, можно сказать, опознавательный признак. Этот интервал нередко встречается и у Бетховена. Ранний пример — начало Трио до минор для фортепиано, скрипки и виолончели соч. 1 № 3, опубликованного в 1795 году, когда Бетховену было 25 лет. В открывающем Трио мотиве — см. нотный

пример — заключена конфигурация «ре–ми–бемоль–до–си» (с уменьшенной квартой между вторым и четвертым звуками), что в немецкой системе названий нот обозначается как D–[E]S–C–H. Эта конфигурация — не что иное как инициалы Шостаковича (*D*[mitrij] *Sch*[ostakowitsch]), и композитор несколько раз использовал ее в качестве своей музыкальной монограммы. Мотив D–S–C–H, хотя и не в такой демонстративной форме, неоднократно звучит в финале бетховенской Сонаты до мажор соч. 53, а похожий мотив с уменьшенной квартой между ми–бемоль и си образует ядро главной темы первой части последней и, возможно, самой глубокой фортепианной сонаты Бетховена — до минор соч. 111.



Фигура D–S–C–H выполняет важнейшую смысловую функцию в двух крупных опусах Шостаковича с автобиографической подоплекой — Десятой симфонии (1953), где этот мотив выступает как знак авторского «я», противостоящего натиску чуждых сил [1, с. 482–488], и Восьмом струнном квартете (1960), задуманном как своеобразный реквием самому себе [1, с. 526–531]. Мотивы с уменьшенной квартой играют ключевую роль и во многих других партитурах Шостаковича — упомянем хотя бы финальные вариации из Второй сонаты для фортепиано (1943), четные части Первого концерта для скрипки с оркестром (1948), Пятый струнный квартет (1952), Первый концерт для виолончели с оркестром (1959), Десятый струнный квартет (1964) (этот перечень далеко не полон), — и всякий раз Шостакович последовательно и, можно сказать, по-бетховенски настойчиво разрабатывает экспрессивный потенциал, заключенный в этом интервале. Во многих других случаях повышенная экспрессия мотивов обуславливается другими напряженно звучащими интервалами, но это по существу ничего не меняет. Хрестоматийный образец такой работы с тематизмом — первая часть Пятой симфонии (1937). Ядерную структуру ее тематизма составляет мотив из четырех звуков в диапазоне другого напряженного интервала — уменьшенной септимы. Метод работы Шостаковича с этой структурой прямо сопоставляется с композиторским почерком Бетховена: она

«дает семантический заряд всей симфонии, создает ступок идей, которые станут разворачиваться, порождая симфоническую ткань. <...> Шостакович был мастером подобных лаконичных “музыкальных формулировок”, которые чаще всего звучали в начале произведений. Здесь он выступал прямым наследником Бетховена» [3, с. 268].

По ходу части исходный мотив подвергается всевозможным преобразованиям, в том числе весьма радикальным, но ассоциативная связь между вариантами распознается независимо от того, насколько существенны различия между ними. Подходящую аналогию находим в одной из сложнейших, в полном смысле слова эзотерических партитур позднего Бетховена, — «Большой

фуге» соч. 133 для струнного квартета: здесь в основе тематизма также лежит четырехзвучный мотив, подвергаемый самым разнообразным трансформациям — растяжению и сжатию по вертикали и горизонтали, обращению, изъятию отдельных звуков, — но при этом сохраняющий свою идентичность. Как уже было отмечено в молодые годы Шостаковича такой Бетховен не считался подходящей духовной пищей для советского слушателя, да и позднее эту музыку играли редко; между тем по свидетельству польского композитора Кшиштофа Мейера, дружившего с Шостаковичем на склоне его лет, Дмитрий Дмитриевич знал бетховенский опус 130 наизусть и ценил его чрезвычайно высоко («Как я люблю Большую фугу!» [10, с. 472]). И это легко понять: очевидно, Шостакович услышал в «Большой фуге», равно как и в некоторых других откровениях позднего Бетховена, предвосхищение собственных художественных открытий («<...> Там уже всё есть» [10, с. 472]).

Это «всё», конечно же, относится не только к технике работы с мотивами, но и, более глобально, к этосу высокого музыкального творчества. С легкой руки ведущего советского музыковеда Бориса Асафьева этот род музыкального этоса стал именоваться «симфонизмом» и подразумевал не столько работу в жанре симфонии, сколько атрибуты более общего порядка, как-то: масштабность и серьезность общей концепции; сложная траектория развертывания на основе высокоразвитой диалектики тематических взаимосвязей; богатство контрастов, отражающее многообразие жизненных явлений. Известную формулу Густава Малера — «Симфония должна быть подобна целому миру, она должна быть всеобъемлющей», — можно отнести и к симфоническим по своему размаху инструментальным произведениям других жанров: вспомним хотя бы струнные квартеты Бетховена, особенно поздние, и некоторые камерно-ансамблевые опусы Шостаковича, включая Квинтет для фортепиано и струнных и Трио для фортепиано, скрипки и виолончели. На пике «бетховеноцентризма», совпавшего со второй половиной тридцатых годов, известный музыковед писал: «<...> именно от советского симфонизма мы ждем продолжения творческих вершин Бетховена» ([16, с. 5]; цит. по [15, с. 290]), — и появившаяся тогда же Пятая симфония Шостаковича оправдала эти ожидания в полной мере. А уже после смерти Шостаковича его симфоническое наследие удостоилось следующей оценки: «Шостакович возродил тип симфонии, завещанный Бетховеном, — симфонии высокого героического пафоса и философской широкоохватности содержания» [17, с. 22].

Стоит заметить, что и такая не «симфоническая» по своей изначальной природе форма, как fuga, порой трактуется Шостаковичем как бы сквозь призму опыта симфониста, чья работа с материалом зиждется на принципах, трудно совместимых с условностями традиционного полифонического жанра.

«[У Баха] тема, формируя целое, редко изменяется по существу: ее “комментирование”, “обсуждение” в процессе развертывания формы замыкается утверждением возвратившегося неизменного тезиса. В этом скрыта идея принципиальной повторяемости, цикличности — как бы идея круга — наиболее совершенной формы. У Шостаковича, исходящего из иных философских оснований, движение устремлено к подъему на более высокие уровни, представляет собой развитие и завоевание нового качества. Тема все время реализует свои потенции к преобразованиям <...>» [4, с. 268].



Самый яркий пример трактовки жанра в подобном не вполне ортодоксальном ключе — последняя из двадцати четырех фуг соч. 87, ре мажор (1950–1951): начиная с экспозиции второй темы полифония мало-помалу упрощается, параллельно ускоряется темп, нарастает объем звучания, и целое завершается подлинным симфоническим апофеозом в многоэтажно-аккордовой, «колокольной» (почти в духе Рахманинова) фактуре. Сама собой напрашивается аналогия с финальной фугой из предпоследней фортепианной сонаты Бетховена — ля-бемоль мажор соч. 110: здесь также музыка, постепенно освобождаясь от ограничений, накладываемых полифонической дисциплиной, неудержимо стремится к заключительному апофеозу. В сходном направлении — к высвобождению энергетического потенциала, длительное время сдерживаемого соблюдением условностей полифонического письма, — разворачивается концовка упомянутой «Большой фуги».

Последние месяцы жизни Шостаковича прошли до некоторой степени под знаком Бетховена. В начале 1975 года он переложил бетховенскую «Песню о блохе» (на стихи из «Фауста» Гёте) для баса с оркестром [7]. А несколькими месяцами позднее, уже, несомненно, зная о скором конце, он посвящает Бетховену свое самое последнее творческое высказывание — третью часть Сонаты для альты и фортепиано. Об этом «неофициальном» посвящении мы знаем благодаря свидетельству первого исполнителя Сонаты Федора Дружинина: в разговоре с ним Шостакович назвал финал будущего произведения «адажио памяти Бетховена» [5, с. 189], но ни в рукописи, ни в опубликованном тексте Сонаты посвящение никак не зафиксировано. Так или иначе, связь музыки финала с Бетховеном легко улавливается даже не самым искушенным слушателем: главная тема этого Adagio — искаженная, но узнаваемая цитата медленной части «Лунной сонаты». Здесь три фактурных слоя бетховенской темы — бас, триольная фигура среднего голоса и мелодия — смещены друг относительно друга как по вертикали, так и по горизонтали, вдобавок триоли среднего голоса разделены паузами. Никогда еще классические темы не представляли у Шостаковича в таком, пользуясь постмодернистской терминологией, деконструированном виде. В свое время первый «постмодернист» европейской музыки Адриан Леверкюн предрек «конец Девятой симфонии» [9, с. 550], то есть всего «доброе и благородное», «того, что зовётся человеческим» в европейской культуре. Шостакович же в своем предсмертном Adagio воплотил это апокалиптическое прорицание так красноречиво, как только возможно (излишне говорить, что подстановка на место Девятой симфонии «Лунной сонаты» ничего не меняет).

Бетховенские реминисценции есть также в первой части Сонаты («ритм судьбы» из Пятой симфонии) и угадываются во второй, построенной главным образом на материале неоконченной и не поставленной при жизни Шостаковича комической оперы «Игроки» (1942): под конец этого не слишком серьезного «интермеццо» появляется секвенция нисходящих кварт, похожая на тему упомянутой финальной фуги из Сонаты соч. 110 Бетховена. Ранее она встречалась в нескольких опусах Шостаковича, включая юношескую Сюиту для двух фортепиано памяти отца (1922), Вторую сонату для фортепиано (1943), вокальный цикл на слова Марины Цветаевой (1973) и Пятнадцатый струнный квартет (1974). Трудно сказать, действительно ли во всех этих случаях Шостакович

преднамеренно цитировал Бетховена или речь должна идти скорее о случайном сходстве. Так или иначе, тема нисходящих квартет переходит из второй части в финал и функционирует здесь в качестве своего рода рефрена, взаимодействуя с элементами темы «Лунной сонаты». В середине финала эти элементы принимают на себя функцию сопровождения грандиозной автоцитаты: здесь Шостакович вспоминает основные темы своих симфоний, давая их большей частью намеком, не вполне отчетливо [19]. Этот отрывок вполне однозначно воспринимается как прощальный обзор сделанного за всю творческую жизнь — последний в ряду реквиемов Шостаковича самому себе. Он вступает в контрапункт с оплакиванием «того, что зовётся человеческим», — и роль символа «всего доброго и благородного», но неизбежно обреченного погибели, в предсмертном опусе Шостаковича совершенно закономерно принимает на себя именно музыка Бетховена.

Не следует забывать еще об одной особенности, общей для Бетховена и Шостаковича и отличающей их обоих от большинства других композиторов XIX и XX веков. Музыка как Бетховена, так и Шостаковича заняла виднейшее место во всех музыкальных субкультурах — от популярной до «высокой», от официально-парадной до интимно-камерной. В этом смысле Бетховен как автор «Торжественной мессы» и «Победы Веллингтона», оперы «Фиделио» и «Сурка», сонат, квартетов и «Ярости по поводу потерянного гроша» был для Шостаковича, как автора столь же разношерстных «Леди Макбет Мценского уезда» и «Песни о встречном», симфоний и «Танцев кукол», оратории «Песнь о лесах» и Четырнадцатой симфонии, едва ли не главной «ролевой моделью» во всей истории музыки. Между Бетховеном и Шостаковичем можно найти и другие параллели, в том числе более общего культурно-исторического плана (на эту тему, см. в частности, [7]). В качестве дополнительных штрихов отметим, что на стене рабочего кабинета Шостаковича висел барельеф с изображением головы Бетховена [10, с. 465], а премьеры всех его струнных квартетов со Второго (1944) по Четырнадцатый (1973) осуществил Квартет имени Бетховена.

Параллель «Бетховен — Шостакович» работает и в обратную сторону, воздействуя на наше восприятие Бетховена. Перефразируя сказанное в одном современном интеллектуальном романе: «<...> хотим мы этого или нет, Шекспира мы читаем сквозь призму поэзии Томаса С. Элиота» [26, с. 51–52], Бетховена мы слушаем в той или иной степени сквозь призму Шостаковича. И в результате слышим у Бетховена нечто, по всей видимости не входившее в его осознанные намерения, но звучащее как предвосхищение того, что более полно раскрылось в музыке Шостаковича и теперь с некоторыми основаниями проецируется нами на историческое прошлое.

Уместно процитировать мнение знаменитого пианиста и педагога:

«Бетховен особенно богат “предсказаниями” будущего музыки. Я всегда показываю ученикам те места <...>, где он “предсказывает” Шумана, Брамса, Вагнера, Шопена, Чайковского (их много!) <...>, а в скерцо из последнего квартета F-dur op. 135 есть нечто от Шостаковича» [12, с. 211].

В свете этого авторитетного мнения наше восприятие бетховенского скерцо — действительно весьма экстравагантного, особенно в *perpetuum mobile* среднего раздела, расцененном некоторыми современниками как «проявление

идиотизма» (суждение известного музыкального писателя Александра Улыбышева цит. по [6, с. 480]) — неизбежно обогащается опытом знакомства с творчеством Шостаковича. Но еще сильнее дух Шостаковича ощущается в финале того же квартета. Этот финал снабжен подзаголовком «Трудное решение» и двумя мотивами-эпиграфами, под одним из которых подписано «Быть ли тому?», под вторым — «Да будет так!» (переводы эпиграфов на русский, отличные от широко принятых, даны по [20, с. 26]). Трехзвучный первый мотив, с теми или иными модификациями, утвердился в романтической музыке как интонация вопроса, причем задаваемого с полной, можно сказать гамлетовской серьезностью; широко известные случаи — увертюра к «Вольному стрелку» Вебера, симфоническая поэма Листа «Прелюды», Симфония Франка, «Кольцо нибелунга» Вагнера. Шостакович цитирует вагнеровский вариант в финале своей Пятнадцатой симфонии, сохраняя его мрачный, тревожный семантический ореол, дополнительно подчеркнутый сакраментальной уменьшенной квартой (о семантике этой и других цитат в последней симфонии Шостаковича см. [1, с. 625–631]). Бетховенский эпиграф «Быть ли тому?», взятый вне контекста, также кажется глубоко серьезным и напряженным — тем более что и в его составе есть уменьшенная кварта, — однако подоплека бетховенского «трудного решения», скорее всего, не особенно серьезна [6, с. 481, 484]. Утвердительный мотив «Да будет так!», представляющий собой инверсию мотива-вопроса, рассеивает наметившуюся было суровую ауру, и большая часть финала выдержана скорее в «позитивном» настроении. Но сам процесс принятия «трудного решения», отделяющий угрюмый вопрос от радостного ответа и занимающий 12 тактов, будучи услышан сквозь призму Шостаковича, приобретает степень драматизма, скорее всего не предусмотренную Бетховеном. Отрывок между «вопросом» и «ответом» — самое яркое «предсказание» Шостаковича во всем квартете. Типичнейший Шостакович — императивно повторяемая на протяжении нескольких тактов фигура анапеста (1/8+1/8+1/4). Это одна из констант музыки Шостаковича, прочно связанная с агрессивным, наступательным топосом; ее семантика раскрывается в таких произведениях, как опера «Леди Макбет Мценского уезда» (где она устойчиво ассоциируется с угрюмым и грубым персонажем Бориса Тимофеевича Измайлова), «эпизод нашествия» из Седьмой симфонии, «галоп» второй части Десятой симфонии, кульминационная четвертая часть Восьмого струнного квартета, драматические страницы «Бабьего Яра» из Тринадцатой симфонии, мрачно-гротескная восьмая часть Четырнадцатой симфонии «Ответ запорожских казаков константинопольскому султану»... Попробуем экстраполировать эту семантику на финал последнего квартета Бетховена — и тогда «трудное решение» уже не покажется однозначно «позитивным», и за его веселым настроением будет ощущаться элемент нарочитости, вымученности, столь характерный для мажорных, иногда даже слишком мажорных финалов Шостаковича.

То же, вероятно, можно отнести и ко многим другим проявлениям драматургической схемы «через страдания к радости», которую принято считать едва ли не центральным стержнем всего творчества Бетховена. Показательно развитие «темы радости» в чисто оркестровом вступительном разделе финала Девятой симфонии. В ее основе — формообразующая идея вариаций на одно-

голосную тему с постепенным наращиванием «мяса на скелет» и ступенчатым *crescendo*, знакомая также по «эпизоду нашествия» из Седьмой симфонии Шостаковича (равно как и по «Болеро» Равеля, связь которого с «эпизодом нашествия» лежит на поверхности). У этого знаменитого эпизода, несомненно, есть потенциал для того, чтобы оказать специфическое воздействие на рецепцию бетховенской «темы радости» и ее развития современным слушателем: с каждым очередным проведением эта тема, как и безобидный поначалу мотив из симфонии Шостаковича, все больше и больше наливается тяжестью, приобретая признаки устрашающего, агрессивного марша.

Сквозь призму Шостаковича по-особому звучит и марш, под звуки которого в первом акте оперы «Фиделио» на сцену выходит злодей Писарро со своей свитой: это не что иное как «старший брат» многочисленных гротескных, пропитанных зловещим милитаристским духом маршей Шостаковича. В свете опыта Шостаковича становится понятнее, почему в том же «Фиделио» или, скажем, в «Эгмонте» Бетховен, умеющий с несравненной силой и изобретательностью передавать драматические конфликты и сильные страсти, не находит сколь-нибудь оригинальных средств для воплощения, условно говоря, триумфа добра над злом. И есть нечто родственное Шостаковичу в том, что последняя часть «Торжественной мессы» включает большой раздел напористой, воинственной музыки, явно противоречащей смыслу богослужебного текста: *Dona nobis pacem* («Даруй нам мир»). Как и Шостакович, Бетховен был органически неспособен воздерживаться от неоднозначности, внутренней противоречивости, осложнений, чреватых эмоциональным и психологическим дискомфортом. Похоже, Шостакович — единственный крупный композитор во всей истории музыки, к искусству которого в столь полной мере применимы слова, некогда сказанные о Бетховене: «<...> веселые темы Бетховена — еще ужаснее: в них, кажется, кто-то хохочет — с отчаяния... <...> действие, производимое музыкой Бетховена, гораздо сильнее, но она вас раздражает: <...> вы слушаете его симфонию, вы в восторге, — а между тем у вас душа изныла» [13, с. 85].

## ЛИТЕРАТУРА

1. Акопян Л. О. Феномен Дмитрия Шостаковича. — СПб.: Изд-во РХГА, 2018.
2. Акопян Л. О. Рамплиссадж как музыкально-теоретическая проблема // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. Научно-аналитический, научно-образовательный журнал. Нижегородская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки, 2019, № 2 [52]. С. 3–17.
3. Арановский М. Г. Заметки о тематизме Шостаковича // Арановский М. Г. Возвращаясь к Шостаковичу / Ред. — сост. Н. А. Рыжкова. — М.: Музиздат, 2010. С. 250–295.
4. Герасимова-Персидская Н. А. Полифоническое мышление Шостаковича в культурно-историческом аспекте // *Kölner Beiträge zur Musikforschung*. Bd. 150. Bericht über das Internationale Dmitri-Schostakowitsch-Symposion. Köln 1985 / Hrsg. von K. W. Niemöller. — Regensburg: Gustav Bosse, 1986. S. 262–270.
5. Дружинин Ф. С. О Дмитрие Дмитриевиче Шостаковиче // Шостаковичу посвящается. Сборник статей к 90-летию композитора (1906–1996) / Сост. Е. Б. Долинская. — М.: Композитор, 1997. С. 176–205.

6. Кириллина Л. В. Бетховен. Жизнь и творчество. Том II. — М.: НИЦ «Московская консерватория», 2009.

7. Климовицкий А. И. Шостакович и Бетховен: некоторые историко-культурные параллели // Традиции музыкальной науки: Сборник исследовательских статей / Сост. Л. Г. Ковнацкая. — Л.: Советский композитор, 1989. С. 177–205.

8. Климовицкий А. И. Игорь Стравинский и Дмитрий Шостакович: инструментовки «Песни о блохе» Бетховена и Мусоргского // Дмитрий Шостакович. Исследования и материалы. Выпуск 1 / Ред. — сост. Л. Г. Ковнацкая и М. А. Якубов. — М.: DSCH, 2005. С. 127–156.

9. Манн Т. Доктор Фаустус. Жизнь немецкого композитора Адриана Леверкюна, рассказанная его другом / Пер. С. К. Апта и Наталии Ман. — М., Изд-во иностранной литературы, 1959.

10. Мейер К. Шостакович. Жизнь. Творчество. Время / Пер. Е. Гуляевой. — М.: DSCH; СПб.: Композитор, 1998.

11. Мусоргский М. П. Письма. — М.: Музыка, 1981.

12. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепьянной игры. Записки педагога. — М.: Гос. музыкальное издательство, 1958.

13. Одоевский В. Ф. Русские ночи / Издание подготовили В. Ф. Егоров, Е. А. Маймин, М. И. Медовой. — Л.: Наука, 1975.

14. Пшибышевский Б. С. Бетховен. Опыт исследования. — М.: Музгиз, 1932.

15. Раку М. Г. Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи. — М.: Новое литературное обозрение, 2014.

16. Рыжкин И. Я. Бетховен и классический симфонизм. — М.: Филармония, 1938.

17. Сабинина М. Д. Шостакович-симфонист. Драматургия. Эстетика. Стиль. — М.: Музыка, 1976.

18. Скорбященская О. А. Шостакович играет // Шостакович в Ленинградской консерватории. 1919–1930. Том 3 / Автор проекта и составитель Л. Г. Ковнацкая. — СПб.: Композитор, 2013. С. 323–357.

19. Соколов И. Г. По направлению к альтовой сонате // Музыкальная Академия. 2006. № 3. С. 42–48.

20. Стрельников Н. М. Бетховен. Опыт характеристики. — М.: Госиздат, 1922.

21. [Хентова С. М.] В мире Шостаковича / Составление и комментарии С. М. Хентовой. — М.: Композитор, 1996.

22. Чайковский М. И. Жизнь Петра Ильича Чайковского. В 3х томах. Т. 3. — М.: Алгоритм, 1997.

23. [Шостакович Д. Д.] Письма к Б. Л. Яворскому // Дмитрий Шостакович в письмах и документах / Ред. — сост. И. А. Бобыкина. — М.: Гос. центральный музей музыкальной культуры имени М. И. Глинки, 2000. С. 9–132.

24. [Шостакович Д. Д.] Анкета по психологии творческого процесса [2–10 сентября 1927 года, Детское Село] // Дмитрий Шостакович в письмах и документах / Ред. — сост. И. А. Бобыкина. — М.: Гос. центральный музей музыкальной культуры имени М. И. Глинки, 2000. С. 470–482.

25. Lee R. Dimitri Szostakovich — Young Russian Composer Tells of Linking Politics with Creative Work // The New York Times. December 20, 1931. Section 8, 8.

26. Lodge D. Small World: An Academic Romance. — London etc.: Penguin Books, 1985.

27. Mishra M. The Life and Stylistic Evolution of Shostakovich // A Shostakovich Companion / [Ed. by] M. Mishra. — Westport CT and London: Praeger, 2008. P. 37–312.