

V. O. Petrov

О роли драматического конфликта в фортепианных дуэтах Дмитрия Шостаковича

Аннотация

Статья посвящена рассмотрению проявления драматического конфликта в одном из любимых Дмитрием Шостаковичем жанров — в жанре фортепианного дуэта. Автор размышляет о ситуационной (зонной) драматургии дуэтных сочинений композитора, выделяя и акцентируя внимание на таких важных её элементах, как показ конфликтующих сторон, зарождение конфликта, его развитие, кульминационная зона и итог конфликта. Уделяется внимание используемым Шостаковичем комплексам выразительных средств, направленным на воплощение конфликтных ситуаций, возникающих в ходе реализации авторской задумки в области музыкального содержания.

Ключевые слова: Дмитрий Шостакович, фортепианный дуэт, конфликт в музыке, структура и содержание музыкального произведения, драматургия.

V. O. Petrov

On the role of dramatic conflict in piano duets by Dmitry Shostakovich

Summary

The article is devoted to the consideration of the manifestation of dramatic conflict in one of Dmitry Shostakovich's favorite genres – the genre of piano duet. The author reflects on the situational (zone) dramaturgy of the composer's duet works, highlighting and focusing on such important elements as showing the conflicting parties, the origin of the conflict, its development, the climax zone of the conflict, the outcome of the conflict. The author pays attention to the complexes of expressive means used by Shostakovich, aimed at embodying conflict situations that arise during the implementation of the author's ideas in the field of musical content.

Keywords: Dmitry Shostakovich, piano duet, conflict in music, structure and content of a musical work, dramaturgy.

В основе любого драматического конфликта, несомненно, находится столкновение разных образных сил, например, добра и зла, жизни и смерти, прекрасного и ужасного и т. п. В основе музыкального конфликта — «борьба» средств выразительности, представляющих полярные тематические импульсы, которые содействуют развитию драмы. Проявлениям конфликта в музыке способствует состояние дисгармоничного, неустроенного, воинственного, так характерное для любого исторического времени, поколения или человека, особенно в XX веке. «В этих условиях, — пишет М. Арановский, размышляя о симфонических полотнах Д. Шостаковича, — не остаётся места для непосредственной радости жизни, человек вынужден сопротивляться, противостоять попыткам уничтожить его „я“, самоё жизнь... Действование у Шостаковича — это и борьба идей, и борьба в самой действительности, поданная в музыкально-символизированной форме» [2. С. 38].

Действительно, в музыке Шостаковича конфликт — главный «двигатель» общего содержания, первостепенно важный компонент музыкальной драматургии¹. Проявление конфликтных ситуаций симптоматично для произведений, написанных в самых разных жанрах, в любой период творчества, но преимущественно в сонатной форме. Стержнем многих сочинений Шостаковича являются целые серии драматических порывов. Ещё М. Сабина писала, что «индивидуально неповторимой чертой стиля Шостаковича является колоссальное многообразие составляющих элементов при необычайно высокой интенсивности и конфликтности их синтеза» [8. С. 23]. Носителями диалектического противоречия, борьбы являются действующие образные силы, выделяемые композитором в рамках самого «сюжета». При этом главной становится та контекстная система, в которой это развитие совершается. Можно выделить несколько важных ступеней данной системы и представить её в виде последовательной схемы:

- показ конфликтующих сторон;
- зарождение конфликта, его развитие;
- кульминационная зона конфликта;
- итог конфликта.

Параллельно стоит отметить и *специфические черты*, характерные исключительно для *дуэтов* композитора (имеются в виду произведения для двух фортепиано), выделяющие их из общего контекста его творчества². К таковым непременно относится *более сглаженный вид образного конфликта*, сосредоточенный в основном на личных переживаниях *без выхода на общемасштабный уровень*, дающий о себе знать в крупных, концептуально-насыщенных сочинениях. Например, «Сюита» сочинялась в нелёгкое для Шостаковича время... «Для Дмитрия Дмитриевича 1922 год [год сочинения «Сюиты». — В. П.] протекал почти как обычно, — отмечает Л. Михеева. — Почти, ибо потеря отца, надёжного старшего друга, бесконечно близкого человека, не могла не повлиять на него — чуткого, впечатлительного. Пережитое нашло своё воплощение в музыке: возникла «Сюита» для двух фортепиано, посвящённая памяти Дмитрия Болеславовича Шостаковича. Впервые... в музыке юного автора появились драматизм... тревожные, нервные настроения» [7. С. 56]. Здесь всеподавляющей видится эмоция горя, страдания, по мнению психолога Н. Амосова, — «особое реактивное состояние, возникающее при потере того, что давало радость» [1. С. 154]. *Тема страдания и скорби* — проявление драматической наполненности образного мира. Исходя из «программного» посвящения, «Сюита» всецело подчинена раскрытию *трагического* состояния, связанного с *личным* горем юного Дмитрия Шостаковича, эмоциями страдания, проявляющегося на всех уровнях музыкальной ткани. В общем структурно-композиционном плане трагические настроения преобладают в крайних частях, чем достигается образная завершенность. Подобная завершенность — прерогатива позднего творчества композитора, воплощённая, например, в Тринадцатой симфонии.

В произведениях других периодов трагедия «занимает» какую-либо одну часть целого, как правило, главную (I части Первой, Пятой симфоний) или несколько частей, следующих друг за другом (I-II-III-IV части Восьмой симфонии) и образно скреплённых на расстоянии (крайние части Квартета № 14). Трагическая тематика, ярко раскрывшаяся в театральных (скорее оперных) жанрах Шостаковича, по существу при всех проявлениях в его музыке имеет ряд «лейтсредств». Созданию скорбно-трагических настроений в непримиримом раскрытии конфликта в «Сюите», как и в большинстве подобных сочинений Шостаковича, способствуют:

- *внутритематический контраст,*
- *различного рода сопоставления,*
- *мотивная разработка,*
- *репризное повторение основной темы.*

Однако, исходя из личного, внутреннего, конфликт в «Сюите» проявляется более сглаженно на всех уровнях музыкального текста: многочастность строения компенсируется внутренним единством отдельных частей; гармония предстаёт в своём «классическом» виде, без внедрения политональных фрагментов с использованием новейших техник XX века, характерных для подлинно конфликтных сочинений Шостаковича (Тринадцатая и Четырнадцатая симфонии); практически отсутствует «многоярусное» полифоническое развитие, олицетворяющее у автора разгул сил зла (Восьмая симфония, Восьмой квартет), являясь символом разрушительности; более спокоен ритм и прозрачна фактура. Естественным становится длительный первоначальный показ конфликтующих сторон, постепенное развитие конфликта с невеликой по масштабам кульминационной зоной. Подобное воплощение конфликта ни в коей мере не ущемляет достоинство и право на

жизнь дуэтных сочинений, остающихся до настоящего времени в тени шостаковичеведения.

В области фортепианного дуэта³, как и в других сферах творчества Шостаковича, развитие конфликтных ситуаций происходит по ранее изложенной схеме, уровни которой, безусловно, требуют отдельного рассмотрения⁴.

Первоначальная презентабельность основных образных тем — значимый этап раскрытия конфликта. Именно благодаря тому, как преподнесены начальные образные силы, и формируются принципы их столкновения. В сфере фортепианного дуэта можно усмотреть два вида начального показа действующих образов (где каждая тема есть образ): «двусторонний», предполагающий сопоставление только двух тем-образов (I часть Концерта № 1 в авторском переложении для двух фортепиано) и «многосторонний», когда для дальнейших коллизий представляются несколько контрастных построений («Финал» «Сюиты»).

Иначе происходит показ противоборствующих сторон в «Финале» «Сюиты» для двух фортепиано. В данном случае драматургическая ситуация усложняется тем, что в действительности здесь уже не два образно-тематических ядра будущего конфликта, как было в Концерте № 1, а четыре, представленных темами вступления, главной и побочной партиями («Финал» написан в сонатной форме). В свою очередь, две темы вступления содействуют раскрытию одного состояния — оцепенения, тревожного ожидания, а главная и побочная темы — другого, связанного с образами действенными. Наблюдается двойной тематически-образный контраст: между разделами формы и каждой темой (см. Схему 1).

Схема 1



Естественным атрибутом драматической определённости, способствующей усилению конфликта в данной концепции, видится введение Шостаковичем в качестве первого построения «Финала» темы рока⁵, возникающей в будущем во всех узловых моментах части (в кульминационном разделе разработки, в репризе путём вторжения своим фанфарным и тематически ярко контрастным звучанием). В отличие от предшественников, достаточно часто использовавших подобные темы рока (судьбы), чувство обречённости в сочинениях Шостаковича стало подавленнее, трагическое состояние сделалось объёмнее. Примером такой всеобъёмности может служить тема, характеризующая отца Гамлета в «Сюите» из музыки к одноимённому кинофильму. Проблема роковой обречённости, воссозданная благодаря мощному последованию «судьбоносных» аккордов фортепиано и арфы на фоне звучания там-тама и литавр с повышенной ролью последних, поднимается композитором на уровень общепсихологический, общечеловеческий.

В «Сюите» для двух фортепиано тема рока трактуется менее напряжённо, хотя и заключена в образные рамки жанра пассакальи, проявляющегося, прежде всего, в характерном для него нисходящем хроматическом секундовом обороте при господстве медленного темпа. Здесь скорее воплощаются лишь некоторые языковые константы жанра, в достаточно скрытой форме⁶. Эффект драматической предопределённости достигается здесь её сверхмощным исполнением попеременно в партии каждого фортепиано, причём в разных тональностях, чем завоёвывается «акустическая» сонорность, словно пронизывающая насквозь. Появление темы рока в разных моментах «Финала» всегда сопровождается темпом *Adagio*, требующим «очень хорошего исполнения, — пишет Кох, — отчасти из-за медленного движения, при котором заметна каждая деталь, не соответствующая данному чувству» [Цит. по: 6. С. 33]. Сочетание *Adagio* с предельной звучностью, что в принципе не характерно для музыкального искусства («Адажио ...сплошь покойно, то есть энергия находится в сосредоточенно-покойном состоянии; энергия может быть даже напряжённа, но

не переходит в страстное или активное состояние», — высказывался Б. Яворский [9. С. 36]), предполагает от участников дуэта «единомыслия» (не путать с «моноансамблем»), так как без него ансамблевые качества в данном фрагменте рискуют превратиться в простое артикуляционное вдалбливание, связанное с необходимостью «удержать» долго выдержанные звуки.

Логичным продолжением состояния оцепенения, продиктованного отзвучавшей темой рока, становится и следующая за ней тема *траурного марша*. Принципиально важно в последней части «Сюиты» само наличие этого жанра, подчёркивающего трагическую характерность сочинения. Известно, что «семантика „последнего пути“ у Шостаковича тесно связана со сферой смыслов и ассоциаций, которую образуют все многочисленные приметы траурного церемониала. Среди них, — по мнению В. Вальковой, — наиболее заметны признаки похоронного марша. Семантические его возможности достаточно разнообразны: он может нести в себе одновременно образы шествия на казнь, похоронной процессии и оплакивания» [4. С. 697]. Относительно «Сюиты» для двух фортепиано, сочинённой в достаточно раннем возрасте, о «шествии на казнь», пожалуй, говорить нельзя из-за ещё малой осознанности композитором всех разрушительных сил, которые будут ему сопутствовать в дальнейшем и проявятся в музыке уже начиная с Первой симфонии. Скорее здесь — выражение боли, страдания, переданное через «шаги» ритуальной похоронной процессии (ритмическая размеренность в партии второго фортепиано). Ещё одной причиной более «сглаженного» звучания траурного марша в рассматриваемом цикле может стать сама специфика фортепианного дуэта, не способная к длительной передаче трагических настроений, ведь известно, что наивысшие проявления похоронной тематики связаны у Шостаковича с жанром симфонии, логично создающей средствами оркестра эффект «полной трагедии».

Контрастность во вступительном разделе к экспозиции завоёвывается и фактурно-исполнительскими приёмами: короткий, но мгновенно нагнетающий общую атмосферу первый всплеск эмоции (тема рока), подчёркнутый своеобразной

игрой диссонантными интервалами на фоне выдержанного *f* (параллельные квинты, тритоны, кварты, исполняемые жёсткими приёмами звукоизвлечения), внезапно динамически гасится в эпизоде траурного марша, тема которого заложена в «уста» исполнителя, сидящего за первым роялем на фоне остиной имитации основного ритмического пульса у второго. В нём происходит «удаление» общего накала эмоций в сферу личностную, чему способствует резкая смена динамики (*pp*, при повторном проведении — *ppp*), преобладание мелодического начала над сугубо гармонической канвой, образующейся путём сочетания двух фортепианных партий по вертикали, характерной для темы рока, легатного исполнения. Если ведущим средством выражения темы рока была хроматика, то в теме траурного марша им становится диатоника (натуральный *fis-moll*). Однако несмотря на различие образно-эмоционального плана этих двух тем, они представлены через единый принцип дуэтного исполнения — принцип *взаимодополняющего диалога*.

Контраст по сравнению с предыдущим вносит *главная тема* «Финала», отчасти подготовленная заключительным построением траурного марша (т. 14–18), где происходит постепенное нагнетание общей атмосферы звучания (темповые и динамические ремарки: *molto accelerando, accelerando, crescendo molto*). Главная тема части несёт в себе основной заряд энергии дальнейшего развития, являясь своего рода олицетворением сил зла, разрухи. Изначальная лёгкость изложения фактуры, на первый взгляд отличающая эту тему (унисонная дублировка в партии первого фортепиано на фоне аккордового сопровождения, прерываемого постоянным паузированием во втором), постепенно усложняется, насыщается новыми гармоническими оборотами, обилием хроматики, резкими динамическими «перепадами» (например, внезапное *ff* в т. 37 и после него движение к *pp*), требуя при этом использования довольно сложного исполнительского приёма — активного *martellato*, особенно у исполнителя, озвучивающего материал партии первого фортепиано. Отличительной чертой второй партии ансамбля при этом становится исполнение не

слишком удобных аккордовых сочетаний с терцовым или квартовым тоном внутри октавы и гаммообразных пассажей в диатоническом (т. 41–45) и хроматическом (т. 45–57 с диалогичным переходом из партии первого в партию второго фортепиано) видах.

Побочная тема, в свою очередь контрастная всему предыдущему, призвана на какое-то время остановить стремительное движение главной, что достигается на многих уровнях текста: меняется темп (вместо *Allegro molto* — *Andante*), тональность (*cis-moll* вместо *h-moll*, хотя минорное наклонение и сохраняется); здесь заметно явное преимущество подголосочной полифонии, что и определяет ведущий принцип исполнения фрагмента — легатный, ставший в исполнительстве её олицетворением. Интересен тот факт, что побочная тема «Финала» «Сюиты» на тематическом уровне сочетает в себе интонации, уже звучавшие ранее, являясь при этом концентрацией всего тематического комплекса цикла. Это — вторая тема «Ноктюрна» (мелодия в партии первого фортепиано), тема смерти из «Прелюдии» (мелодия в басу у партии первого фортепиано), далее, по мере развития, — основная тема «Ноктюрна» (т. 88, 94–95 в партии второго фортепиано).

Перспективы дальнейшего развития драматического конфликта, заложенные при первом показе образно-тематического материала, в «Финале» «Сюиты», по сравнению с I частью Концерта № 1, выглядят более убедительными. В данном случае драматического столкновения, действительно, не избежать: темы по-своему индивидуальны и ярки, что говорит о неприменимости их преобразования и, возможно, подчинения какому-то одному образному состоянию. Каждая тема открыта для будущих коллизий. Подобное построение экспозиционного раздела, обладающего внутренне насыщенным импульсом для развития, наделённого потенциальной способностью к преобразованиям, естественно не может быть замкнуто в какие-то определённые рамки.

Известно, что именно композиционное стремление формы к раскрытию образного конфликта предполагает непрерывную процессуальность развития. «Территориально» первое

столкновение возможно уже непременно после показа основных действующих сил будущего конфликта, *на территории экспозиции*, что происходит в «Финале» «Сюиты». Главная тема, сложно развивающаяся в пределах самой себя (хроматическое насыщение звукового потока, гармоническая неуравновешенность, проявляющаяся в сопоставлении далёких тоналностей, динамическое «нарастание» от *pp* до *ff*, фактурное уплотнение, расширение исполнительских приёмов, а следовательно, и большее заполнение звукового объёма), уже в области экспозиции подавляет своей стихийностью побочную. Так, после короткого проведения последней устанавливается своеобразная «диктатура» главной: до непосредственного вступления разработки побочная тема больше не звучит. В данном случае первое столкновение приводит к временной победе главной темы, апофеоз которой — в токкатном эпизоде экспозиции. Динамический пик подчёркивается одновременным сочетанием яркой фанфарности верхних регистров в партии первого фортепиано с токатностью второго фортепиано, проявляющейся в ударности, попеременности применения рук, стаккатной отрывистости и остинатности. Налицо — *оркестральный вид ансамблевого исполнительства*, во многом способствующий появлению *диалог-поединка* с лидерством первого фортепиано и, возможно, подчёркивающий имитирование разнообразных инструментальных тембров. Благодаря насыщенному, пространственно-наполненному звучанию стихийность достигает первой (не главной) кульминации. По-симфонически тембральное развитие партий дает возможность говорить о «Сюите» как «симфонии для двух фортепиано», действенно-активной и трагической. Такое драматургическое решение лишней раз подчёркивает, что именно она явилась предтечей и базисом Первой симфонии (*f-moll*, 1925), во многом опирающейся на закономерности формообразования и тематического развития «Сюиты». И даже такой фактор, как показ основных действующих сил-образов, начальный показ конфликта и достижение первой кульминации уже на территории экспозиции в обоих произведениях, способствует этому предположению.

Внутренняя сущность произведения, с её разными гранями образно-эмоционального содержания, не может обойтись без высшего проявления логики развития — кульминации, являющейся следствием полярности нескольких образов-тем, подвергнутых столкновению. В произведениях Шостаковича зона кульминационного развития обладает особой резкостью, образной «диссонантностью» и может состоять из нескольких стадийальных построений, важнейшими из которых предстают:

- *стадия предкульминационная;*
- *стадия кульминационного пика.*

В области фортепианного дуэта, в отличие от других жанровых линий композиторского наследия, и прежде всего симфоний, предкульминационная стадия занимает по протяжённости *меньшее пространство*. Это, в свою очередь, зависит от их общего объёма, заключённого в определённые образно-смысловые рамки. Кульминационный пик, наоборот, отличается довольно продолжительными масштабами. Такое несоответствие с общим контекстом шостаковичевского творчества в первую очередь связано с использованием музыкально-технических возможностей, представленных в дуэтах в достаточно «сглаженной» форме. В крупных произведениях Шостаковича всё движение, постепенно нарастая, приводит к моментально проходящей пиковой точке. Здесь важен процесс развёртывания, становления, который достигается способностью оркестра или более масштабного по составу ансамбля к долгому образно-динамическому нарастанию, где предкульминационная стадия всегда более значима, остро конфликтна, драматична, занимает огромное пространство. В дуэтах композитора из-за их камерности, невозможности длительного, непрерывного развития конфликта первостепенен именно кульминационный пик — как итог предыдущего развития, несомненно влияющий на общий исход драмы. Относительно фортепианных дуэтов Шостаковича нельзя говорить о сверхдиссонантности кульминационных зон конфликтных ситуаций.

Предкульминационная стадия, предельно мобилизующая внимание в любом музыкаль-

ном сочинении, предполагает нагнетание атмосферы действия перед непосредственным эмоциональным «взрывом», являясь своеобразным сдвигом на более высокий уровень напряжения. При этом важным становится способность тематического материала к подобному нагнетанию.

В области фортепианного дуэта предкульминационная стадия развития тематически-образного материала по сравнению с крупными сочинениями композитора⁷ выглядит более *спокойной*, что скорее всего, как уже отмечалось, связано с особенностями самого жанра — неспособностью мощно выразить и, главное, эмоционально «удержать» все перипетии сюжета. Так, в I части Концерта № 1, в её разработочном разделе, подготовка кульминации скована развитием только главной темы, побочная же пока остаётся в стороне. Динамичное нагнетание, происходящее из-за фактурно-ритмических изменений главной темы, подчёркивается присутствием изломанных «автоматических, остигатных формул повторного движения в басах» [5. С. 96], спазматической мелодической линией, обилием секвенций. Именно общая неустойчивость — та основа, которая непременно влечёт за собой пик общего развития и его разрешение.

Аналогично, несмотря на меньший по масштабу размер, построена предкульминационная стадия драматического конфликта в «Финале» «Сюиты», где происходит развитие на этот раз побочной темы части (сразу после первого проведения, с т. 77), проявляющееся в её динамическом (*p – f*) и тональном насыщении (содержит отклонения и модуляции в *fis*, *E*, *F*). Здесь же появляется и тема смерти, хорошо известная по другим частям цикла, выполняющая, как уже было сказано, семантическую функцию в цикле, звучащая в фактурном насыщении с повышенной ролью полифонических приёмов, среди которых важную роль приобретает подголосочность. После своего однократного проведения в общем развитии она больше не участвует.

Стадия кульминационного пика — результат предыдущего и предельная точка общего развития, особо приковывающая внимание слушателя. В музыкальном произведении кульминация может осуществляться самыми разно-

образными способами и быть построена на любом тематическом материале. Её характерными признаками являются: высочайшая (для данной концепции) острота драматического напряжения, интенсивность, эффект «точки», после которой в большинстве случаев всё действие воспринимается как разъясняющее послесловие.

Вершина кульминационного развития в «Финале» «Сюиты» построена совершенно по-другому. После довольно продолжительного преимущества главной темы внезапно, на пике всеобщего развития, появляется тема рока, хорошо известная по вступлению к части и выполняющая семантическую функцию в цикле. Её появление подготовлено длительным ожиданием страшного «взрыва», значительно более весомого, катастрофического, что диктуется стремительностью предыдущего развития. Это один из многих случаев, когда Шостакович чисто музыкальными средствами демонстрирует гибель человека — героя в своих трагических концепциях. Кажется, что роковое начало вторгается в жизнь самого композитора: реальность ужасна, нужно смирение перед лицом смерти, пусть даже другого, но тем не менее близкого человека. Значимость, «приподнятость», вознесение данной эмоции над всем другим материалом подчёркивается многими факторами. Предельно сжатый в размерах (3 такта), он настолько сконцентрировал в себе весь мощный арсенал выразительных средств, что воспринимается сверхнапряжённо. Среди множества «*снецэффектов*» (внезапный провал после *Allegro molto* вновь в *Adagio*, возможно, созданный под впечатлением приёмов, почерпнутых в области киномонтажа, смена непрерывно льющегося звукового потока на мерность, «компактность» развития) особенно ярко выделяются тонально-гармонические. Для кульминационного варианта главенствующей в «Финале» темы характерно политональное напластование, заявляющее о себе в потоке идущих друг за другом хроматических кварт и квинт, в отличие от первого проведения в начале части более диссонантных и острых. Главным приёмом звукоизвлечения в обеих фортепианных партиях здесь становится *martellato*, способствующее созданию эффекта роковой «фанфарности». Вне-

запность вторжения рокового начала на пике кульминационного развития — характерная особенность многих последующих трагически наполненных композиций Шостаковича — следствие первого подобного вторжения, проявившегося ещё в раннем творчестве, а именно в «Сюите». Можно предположить, что в данном случае финальная часть «Сюиты» явилась своеобразной отправной точкой, с которой началась бесконечная череда подлинно «роковых» кульминирующих зон композитора, достигающих небывалого масштаба в поздних симфониях, квартетах и, естественно, в оперном жанре.

Итог конфликта, предполагающий «ослабление» достигнутой вершины, окончательную «победу» какой-либо образной силы, представленной в драматическом действии, играет главенствующую роль в общей сложной системе целого. Дальнейшее послекульминационное развитие тематического материала в большинстве случаев является результатом кульминационного, высшего проявления конфликтного образного «поединка».

В «Финале» «Сюиты» после вершины кульминационного развития, связанного с внедрением темы рока, наблюдается некоторое динамическое «успокоение» образно-тематического материала. Снова лидирующим становится образ главной темы части, действительно-ужасающей, непрерывно кружащейся, извивающейся, достигающей здесь своего апогея. Конфликт, подчеркнутый и всё ещё длящимся «поединком» двух партий ансамбля, продолжается: возникают темы предыдущих частей в гневном, протестующем состоянии (основная тема «Ноктюрна», тема «колокольного» пролога к I части). Особо интересным представляются два фрагмента: т. 138–140 и т. 173–176, где партии роялей исполняют один и тот же тематический материал в виде канона в секунду. Этот момент ещё больше отстраняет партию первого фортепиано от второго, создавая эффект атонального звучания. Каждая из них, казалось бы, диатонична, лишена хроматических звуков, однако в общем потоке играет важнейшую роль для создания остроконфликтного сопоставления. Канон двух фортепианных партий приводит к нарастанию динамической линии и непосредственно раз-

решается в «траурный ритм» (с т. 177). Драма не исчерпана полностью. Её исход — только в коде, где достигший невероятно стремительного, динамически насыщенного звучания общий поток движения (*Allegro molto — Poco meno — Allegretto — Allegro*), «вознесённый до небес» (постепенно взлетающие регистровые «шаги» в партии II фортепиано, доходящие до четвёртой октавы) совершенно неожиданно «проваливается» в мощную поступь траурного марша, прозвучавшего в более «сглаженной» форме ещё в начале «Финала» и явившегося здесь итогом всей драмы, лишней раз подчёркивая «мегаобраз» сочинения — образ смерти.

Лишь в коде знаковый исполнительский принцип «Финала» — ансамблевый «поединок» прекращает своё существование, превращаясь в вид диалога, подразумевающий *взаимодополняемость партий*, их стремление к одной цели. «Поединок» перед лицом смерти становится ненужным, здесь заметно общее её принятие. Мощь исполнения траурно-ритмической темы первого фортепиано поддерживается максимально *tenut* ным *non legato*, как в аккордах, так и в октавной поступи гулких басов сопровождения в партии второго фортепиано. Единая ритмическая линия траурного марша не прекращается до конца части, хотя и «разбросана» автором между фортепианными партиями, звуча попеременно в каждой. Восприятие марша в конце всего действия, что называется «под занавес», разительно отличается от более пассивного, отстранённого в начале, чему в немалой степени способствует и изменение темпа: вместо *Adagio* в начале «Финала», сопрягающего эту тему с темой рока, здесь — *Meno mosso* (менее подвижно после *Allegro!*), подчёркивающее отречение от его статичного восприятия. Вместо внутреннего напряжения, характерного для его воплощения ранее, теперь перед слушателем предстаёт подлинная трагедия личности, явившаяся итогом всего произведения.

Присутствие траурного марша в коде «Сюиты»⁸ характеризуется «колокольностью» звучания, проявляющейся в статичном «вдалбливании» тонической гармонии. Похоронный набат, сочетающий языковые константы жанра тра-

урного марша с оstinатными повторами, становится в дальнейшем весьма показательным для многих сочинений Шостаковича. В данном случае необходимо подчеркнуть, что «Траурный марш» Квартета № 15, последнего камерно-инструментального сочинения композитора, так же как и в «Сюите» для двух фортепиано, будет построен исключительно на ритмическом оstinато с преобладанием трезвучной основы. Подобное сходство крайне важно. Сочинения предельно просты в исполнительском плане: основная идея трагического передана не через нагромождение диссонантных гармонических и ритмических комплексов, а через довольно прозрачную фактуру с обязательной опорой на тоническое трезвучие. Однако «Траурный марш» Квартета выглядит в данном случае более убедительно: он разнообразнее по динамическому плану, в нём большее значение приобретает мелодическая линия, тогда как в «Сюите» жанр только начинает «вызревать». Тем не менее такая тесная связь между первым и последним траурными маршами Шостаковича позволяет говорить об образовании своеобразной арки. Очевидно, что в последние годы своей жизни композитор вернулся к упрощению жанра, к полному статичному восприятию трагедии, как данности, какой она предстаёт в «Сюите», пройдя при этом и «вспышки» грандиозно-трагедийных претворений, отличающихся борьбой со смертоносными силами.

Примечания

- 1 См.: *Петров В. О.* Шостакович в контексте времени // Мастер и мастерство в художественном творчестве: Материалы Всероссийской научно-практической конференции. Донецк: Донецкая академия музыки им. С. С. Прокофьева, 2023. С. 51–54.
- 2 Жанр фортепианного дуэта в творческом наследии Шостаковича представлен следующими сочинениями: «Сюита» (1922, 4 части: «Прелюдия», «Фантастический танец», «Ноктюрн», «Финал»), Весёлый марш (1949), Концертино (1954), Тарантелла (1954). Помимо того, в рамках жанра могут быть рассмотрены авторские версии двух фортепианных концертов (1933, 1957).
- 3 В фортепианных дуэтах шостаковичевского времени драматический образный конфликт как основа общего содержания сочинения — явление достаточно распространённое. Одним из ярких доказательств является Концерт для двух фортепиано Германа Окунева, ленинградского композитора, ученика Д. Шостаковича. Вслед за учителем Окунев строит концепцию своего сочинения через довольно резкое сопоставление отдельных групп образов и тематизма, их конфликт. Трёхчастная структура целого, извилистый, фрагментарный, а тем самым и интересный динамический план, сложность технических возможностей, заложенных в фактурный пласт и восприятие музыки в целом, логично отражают стремление композитора к ярким мозаичным напластованиям, непосредственно участвующим в раскрытии драматического содержания. Конфликт нескольких образных сил главенствует и в Концерте для двух фортепиано (1935) И. Стравинского, «Вариациях на тему Паганини» В. Лютославского (1942), «Каприччио» (1952) Ф. Пуленка, Сонатах № 1 и 2 для двух фортепиано (1974) Ю. Буцко.
- 4 См.: *Петров В. О.* Сюита для двух фортепиано Дмитрия Шостаковича как музыкальный роман (к вопросу о проявлении эпоса в наследии композитора) // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2021. № 4. С. 67–76; *Петров В. О.* Фортепианные дуэты Дмитрия Шостаковича в контексте развития жанра в XX веке // Музыка и время. 2023. № 5. С. 15–18.
- 5 Появление темы рока в финалах — довольно излюбленный приём Шостаковича. Но, в отличие от сферы фортепианного дуэта, в других сочинениях, таких как Второй виолончельный концерт, Пятнадцатая симфония, эта тема трактуется более напряжённо и занимает продолжительные масштабные построения, отличающиеся сгущением музыкальных красок.
- 6 В. Бобровский отмечал, что «присущий пасакалье драматизм либо доводится Шостакови-

чем до уровня трагедийности, либо переключается в сферу полупрозрачной оцепенелости» [3. С. 181]. Первая тема «Финала» «Сюиты», в силу своей «скованности» в воплощении, в данной системе намечает вторую линию присутствия пассакальи в творчестве Шостаковича — более строгого, камерно-сглаженного характера. Аналогичное олицетворение жанра происходит, например, в III части Скрипичного концерта № 1 (ор. 77, 1948) — «Пассакалье», а образный лаконизм, не-контрастность тематического материала в целом, отсутствие конфликтных сопоставлений сближают финальную тему «Сюиты» и с «Пассакальей» из Восьмой симфонии. По поводу последней интересна мысль М. Сабининой, которая пишет: «Перед нами пассакалья чрезвычайно строгая в смысле неуклонного единообразия проведения остигатной темы и очень мало использующая даже те возможности внутреннего контрастирования, которые как будто узаконены за этой формой» [8. С. 228]. Следуя высказыванию исследователя, можно, в свою очередь, выразить мысль о своеобразном «триединстве» всех вышеперечисленных пассакалий, ибо они однотипны: демонстрируют весьма свойственное Шостаковичу сглаживание трагического облика жанра.

7 Например, в I части Десятой симфонии, где стремление к высшей точке развития начинается уже с самого начала, благодаря внутреннему мощному потенциалу, заложенному в основные темы-образы, она овладевает невероятным звуковым пространством — третьей партитурой. Подобное сравнимо только с предкульминационными зонами Чайковского, у которого нагнетание эмоционального состояния — то единственное, ради чего и писались его монументальные полотна. У Шостаковича же внутренняя содержательность этих эпизодов более насыщена, а следовательно, и более продолжительна. Длительное, постепенное развёртывание материала на предкульминационной стадии сближает Шостаковича с Малером, под влиянием стиля которого он находился долгое время. Однако в отличие от Чайковского и Малера в крупных сочинениях Шостаковича ведущим становится так называемый «принцип натиска», при котором неизбежный конфликт влечёт за собой более яркое тематическое и образное столкновение, временами доходящее до вытеснения одной сферы другой.

8 Траурный марш из «Сюиты» явился предвестником его появления в финале Четвёртой симфонии. Эта мысль противоречит высказыванию М. Сабининой, которая утверждала, что «похоронный марш до этой Симфонии ни разу не становился выводом произведения» [8. С. 111].

Список литературы

References

1. Амосов Н. М. Моделирование мышления и психики. Киев: Наукова думка, 1965. 304 с.
Amosov N. M. Modelirovanie myshleniya i psixiki [Modeling of thinking and psyche]. Kiev, 1965, 304 p. (In Russ.)
2. Арановский М. Г. Симфонические искания: Исследовательские очерки. Л.: Сов. композитор, 1979. 287 с.
Aranovskij M. G. Simfonicheskie iskaniya: Issledovatel'skie ocherki [Symphonic quests: Research essays]. Leningrad, Sov. kompozitor, 1979, 287 p. (In Russ.)
3. Бобровский В. П. Претворение жанра пассакальи в сонатно-симфонических циклах Д. Шостаковича // Музыка и современность: Сборник статей. М.: Музгиз, 1962. С. 149–182.
Bobrovskij V. P. Pretvorenie zhanra passakal'i v sonatno-simfonicheskikh ciklah D. Shostakovicha [Implementation of the passacaglia genre in the sonata-symphonic cycles of D. Shostakovich]. *Muzyka i sovremennost': Sbornik statej*. Moscow, Muzgiz, 1962, pp. 149–182. (In Russ.)
4. Валькова В. Б. Сюжет Голгофы в творчестве Шостаковича // Шостакович: между мгновением и вечностью. Документы материалы, статьи. СПб.: Композитор, 2000. С. 679–716.
Val'kova V. B. Syuzhet Golgofy v tvorchestve Shostakovicha [The plot of Golgotha in the works of Shostakovich]. *Shostakovich: mezhdu mgnoveniem i vechnost'yu. Dokumenty materialy, stat'i*. Saint-Petersburg, Kompozitor, 2000, pp. 679–716. (In Russ.)
5. Дельсон В. Ю. Фортепианное творчество Д. Шостаковича. М.: Сов. композитор, 1971. 247 с.
Del'son V. Yu. Fortepiannoe tvorchestvo D. Shostakovicha [Piano works of D. Shostakovich]. Moscow, Sov. kompozitor, 1971, 247 p. (In Russ.)
6. Корыхалова Н. П. Музыкально-исполнительские термины: Возникновение, развитие значений и их оттенки, использование в разных стилях. СПб.: Композитор, 2000. 324 с.
Koryxalova N. P. Muzykal'no-ispolnitel'skie terminy: Vozniknovenie, razvitie znachenij i ih ottenki, ispol'zovanie v raznykh stilyah [Musical and performing terms: The emergence, development of meanings and their shades, use in different styles]. Saint-Petersburg, Kompozitor, 2000, 324 p. (In Russ.)
7. Мухеева Л. В. Жизнь Дмитрия Шостаковича. М.: Терра, 1997. 366 с.

- Miheeva L. V. Zhizn` Dmitriya Shostakovicha* [The Life of Dmitry Shostakovich]. Moscow, Terra, 1997, 366 p. (In Russ.)
8. *Сабина М. Д. Шостакович — симфонист: драматургия, эстетика, стиль. Исследование.* М.: Музыка, 1976. 477 с.
- Sabinina M. D. Shostakovich — simfonist: dramaturgiya, e`stetika, stil`.* Issledovanie [Shostakovich – symphonist: dramaturgy, aesthetics, style. Study]. Moscow, Muzy`ka, 1976, 477 p. (In Russ.)
9. *Яворский Б. Л. Сюиты Баха для клавира.* М.; Л.: Музыка, 1947. 55 с.
- Yavorskij B. L. Syuity` Baha dlya klavira* [Bach's Suites for Clavier]. Moscow; Leningrad, Muzy`ka, 1947, 55 p. (In Russ.)

Об авторе

Петров Владислав Олегович
Астраханская государственная консерватория
доктор искусствоведения, профессор кафедры теории
и истории музыки
Россия, Астрахань
petrovagk@yandex.ru

About author

Petrov Vladislav Olegovich
Astrakhan State Conservatory
Doctor of Art History, Professor of the Department of Theory
and History of Music
Russia, Astrakhan
petrovagk@yandex.ru

Для цитирования в научных исследованиях: Петров В. О. О роли драматического конфликта в фортепианных дуэтах Дмитрия Шостаковича // Музыка. Искусство, наука, практика. 2024. № 2 (46). С. 50–60. DOI: 10.48201/22263330_2024_46_50