

## ПЕРВЫЙ СКРИПИЧНЫЙ КОНЦЕРТ Д. ШОСТАКОВИЧА: К ПРОБЛЕМЕ КОНЦЕПЦИИ

Творчество Д. Шостаковича – это целая эпоха и в искусстве, и в жизни. Произведения любого великого художника можно понять лишь в соотнесении с его временем. Но и время это, отразившееся в искусстве художника, трудно понять вне его творчества. Искусство обнажает его истинную суть, его характер и его противоречия. Оставаясь художником своей эпохи, Шостакович мыслит, строит свой художественный мир в тех формах и теми методами, которые складываются в культуре его времени. Шостакович — несомненно, едва ли не самый глубокий интеллектуал в отечественной музыке XX столетия, погруженный в осмысление сложных коллизий своего времени. С одной стороны, он говорит со слушателем на языке философских категорий и нуждающихся в дешифровке символов, с другой не чурается музыкального «сленга», свободно говорит на языке народа и толпы. Все сказанное нашло отражение в Первом скрипичном концерте.

Это сочинение – новаторский образец жанра, в котором симфонизм органично сочетается с яркой концертностью сольной партии. Такой подход к концертному жанру был вызван не только глубоким философским содержанием, свойственным музыке Шостаковича, но и самой концепцией сочинения, обуславливающей единую направленность и равноценность задач солиста и оркестра в раскрытии художественного замысла.

В Первом концерте четыре части вместо традиционных трех: 1. Ноктюрн (Moderato); 2. Скерцо (Allegro); 3. Пассакалия (Andante); 4. Бурлеска (Allegro con brio). Вместе с каденцией внушительных масштабов, помещенной между Пассакалией и Бурлеской, которую можно рассматривать как самостоятельную часть, цикл приобретает признаки пятнадцатичастности. В статье «Воплощение большого замысла» Д. Ойстрах отметил исключительную значимость каденции «по содержанию и по форме», делающую ее отдельным и существенным звеном цикла [2, 9]. Из структуры цикла явствует, что на уровне жанрового взаимодействия частей концерт вступает в диалог, с одной стороны, с законо-

мерностями сонатно-симфонического цикла, с другой – с чертами романтической сюиты<sup>1</sup>.

О сонатно-симфоническом цикле можно говорить в связи с тем, что первая часть, по сути, приобретает характер расширенного вступления – «прелюдии» к Скерцо. Скерцо выполняет функцию *сонатного аллегро*, что подчеркнуто конфликтностью драматургии, чертами сонатности, симфоничностью развития материала. Напротив, первая часть, внешне лишена конфликтности. Д. Ойстрах писал о Ноктюрне: «Это – глубокая лирика, несколько затаенного характера, исполненная грусти и раздумья... Понять содержание этой части можно только в связи с целым, оценив ее место и значение во всем цикле» [2, 6]. Ее темы раскрывают одну – философско-созерцательную сферу, образуют единую цепь монологических высказываний, продолжая одна другую. Создается впечатление бесконечно развивающегося, внутренне напряженного размышления о целях и смыслах Бытия, охватывающего всю композицию, что придает Adagio характер прелюдии к некоему действию. Соотношение Прелюдия – Скерцо аналогично Скрипичному концерту Альбана Берга, и до этого никогда не встречалось в концертах. Однако у Берга это *два раздела, две грани одной большой Первой части*, а у Шостаковича это все-таки *две части*, тогда как Скерцо – экспозиция сил «Зла», враждебного социума. Середину цикла занимают Скерцо и Пассакалия, отделенная от финала каденцией.

Вместе с тем, отсутствие собственно сонатного *allegro*, что видно уже из названий частей, отсутствие сонатной композиции в построении цикла дает нам право говорить о чертах сюитности. Опыты такого рода наблюдались уже в творчестве некоторых композиторов, а именно у Э. Лало, в упомянутом Концерте для скрипки Берга, в «Сюите в

<sup>1</sup> Ноктюрн, Скерцо, Интермеццо, Свадебный марш – части сюиты Мендельсона из музыки к комедии Шекспира «Сон в летнюю ночь», но там есть и начальная Увертюра в сонатной форме, здесь такой сонатной части нет. Можно привести пример также из «Венского карнавала» Р. Шумана, где за первой частью – рондо, следуют Романс, Интермеццо Скерцо и Финал.

старинном стиле» С. Танеева. Если Ноктюрн и Скерцо – части романтической сюиты, то Пассакалья – дань барочной традиции. И Ноктюрн, и Скерцо, и Пассакалия – нетипичные части концерта. Цикл поражает внутренней несовместимостью частей, лишь одна из частей заимствована из классической сонаты-симфонии, да и та – *скерцо*.

Жанровая характеристичность в творчестве Шостаковича имеет большое значение. Жанр используется композитором многопланово: не только как одно из свойств тематического материала при первоначальном его изложении, но и как средство образного обобщения в пределах всей части или произведения в целом. Размышления о смыслах бытия продолжаются в Пассакалии – философском центре цикла. Она становится Словом Автора, авторской реакцией на происходящее в действительности, выражая личный протест против царящего в мире зла. Это, несомненно, духовный центр концерта. Пассакалию в концерте окружают амбивалентные образы. С одной стороны, – остро агрессивное Скерцо – сфера *бытового как демонического*, с другой стороны, – Бурлеска – сфера *бытового как позитивного* (с «воспоминанием» о негативном). Внешние события, мир в его противоречивости, воплощаются в Скерцо, очередном образце в ряду многих и всегда разных воплощений этого излюбленного Шостаковичем жанра. В Скерцо господствует жесткий гротеск, демонический натиск. Если в начале части и возникает атмосфера игры, то далее все явственней проявляется ощущение напряженной борьбы. Крут внутренних переживаний Пассакалии сменяется переключением во внешний план в финальной части концерта – Бурлеске. Внешне финал выглядит как наиболее традиционная часть концерта, словно чаша весов, уравновешивающая накал страстей предыдущего развития. Стихия праздника Бурлески с оттенком грубоватого юмора *снимает конфликт*, гасит трагический накал предыдущих частей как действенных, так и медитативных. Композитор рисует широкую картину народного празднества.

В цикле присутствует также концепция *двойного портрета – композитора и исполнителя*. С одной стороны, развивается конфликт «личность – социум», характерный в большей степени для личности композитора, нежели исполнителя. Шостакович острее чувствовал негативные стороны социалистической действительности. Ойстрах – натура более гармоничная, более гибкая. У него не

было конфликтов с властями. Купаясь в лучах славы великого скрипача, он был склонен к компромиссам. Его исполнительскому дару подвластны были любые стили от Баха, Паганини до Шостаковича; для него не существовали никакие технические трудности скрипичного исполнительства. Его искусство философично и гармонично, ему не свойственны крайности. Его внутренняя уравновешенность «требовала» света и праздника в завершении музыкального сочинения. Огненно и страстно звучит в его интерпретации Финал Скрипичного концерта Чайковского, воплощающий мифологему русского праздника. Вероятно, поэтому Шостакович, душа которого всегда кровоточила от смертельных ран несовершенства бытия, смиряет себя и создает зону света и радости в финале цикла.

«Фабула» концепции концерта раскрывает проблему жизни и смерти: образ смерти (Пассакалья), гротескно-саркастический танец смерти (Скерцо), кипение жизни (Бурлеска) и размышляющая обо всем этом Личность – драматическая лирика Ноктюрна. Отдельно нужно сказать о каденции. Обычно каденция в концертах имеет либо чисто виртуозный, либо «разработочный» характер. Каденции Шостаковича – это или самостоятельная часть, или – лирическое соло, отступление, авторское осмысление событий. В данном концерте каденция выполняет первую функцию. Формально она связывает Пассакалью с финалом. Однако даже размеры каденции абсолютно не позволяют говорить о ее связующей, «интермедийной» роли. Она превращена в один из важнейших *драматургических узлов* цикла, ей придан огромный обобщающий смысл, она собирает в себе все темы Ноктюрна, Скерцо, Пассакалии и, развивая их, доводит до напряженнейшей генеральной кульминации. Это *самостоятельный ярус иерархической композиции концерта*. Ее можно считать *разработкой всех первых трех частей* и драматической кульминацией целого. При большой протяженности и разнообразном контрастном тематизме каденция отличается цельностью, внутренним единством и симфонизмом. По мере приближения к концу, степень ее технической сложности возрастает. Чисто физические усилия, которые солисту приходится прилагать ради реализации все более и более головокружительных пассажей, скачков, последований аккордов и двойных нот, вплоть до восходящих хроматических гамм параллельными квинтами и октавами в предельно скором темпе, – сублимируются в кар-

тину невыносимой, в полном смысле слова душе-раздирающей муки.

Само собой напрашивается предположение, что почти апокалипсическая экспрессивность каденции прямо обусловлена свежими впечатлениями от совещания у Жданова в январе 1948 года: «По вечерам, когда заканчивались позорные, гнусные прения... я возвращался домой и писал третью часть Скрипичного концерта. Я ее закончил и, кажется, получилось недурно» [3, 78]. Да, недурно и... страшно. И хочется уйти от страшных видений, забыться, снять власянику стратотерпца. Так возникает *миф о народном празднике* в последней части. Пусть мне смертельно плохо, невыносимо, но лишь бы хорошо было стране, Отечеству.

Такое снятие конфликта происходит в любимой Ойстрахом Четвертой симфонии Малера, где поэт, художник, не решивший проблемы *гармонии* и *дисгармонии* бытия, уходит в мир детских грез и видений. Здесь, в концерте, нарисована грубовато яркая, народная сцена. Живая, активная русская тема сменяется плясовой мелодией в народном духе, веселыми «скоморошьими» наигрышами. Однако, несмотря на праздничную образность, в музыке Бурлески остается сильное динамическое напряжение, способствующее ожиданию новых драматических столкновений, как воспоминание о пережитом, что-то вроде «*праздника со слезами на глазах*».

В произведении совмещаются черты инструментального концерта разных эпох. Рождается смысловая историческая вертикаль. В этом сочинении Шостакович, прежде всего, ориентировался на «всеядность» личности исполнителя, который превосходно исполнял старинную музыку (черты инструментальной музыки Г. Генделя, присутствие Пассакалии), музыку классиков (Скерцо), романтиков (Ноктюрн), а также музыку XX века. В солу композитор использует всю палитру скрипичной техники разных эпох, ориентируясь на технические возможности Ойстраха.

Об авторском начале в музыкальном содержании и сотворчестве между композитором и испол-

нителем пишет Л. Казанцева. Она отмечает, что «автор художественный, складываясь в композиторском опусе, начинает по-настоящему жить в звучании музыки. Это становится возможным благодаря деятельности исполнителя». «Интерпретация является со-творческим принципом, совмещающим воспроизведение и обновление и устанавливает личностный диалог» [1, 178, 179]. Именно этот принцип сотворчества ярко проявил себя в рассматриваемом концерте. Он является автобиографичным: присутствует личность композитора, и личность исполнителя.

На поиск в Первом скрипичном концерте автобиографических смыслов настраивают разбросанные по партитуре «предвестники» знаменитого мотива-монограммы DSCN и монограмма исполнителя – Давида Ойстраха – DADSACH. Собственно мотива DSCN в концерте нет (музыковеды пишут, что впервые монограмма DSCN появится в Десятой симфонии – 1953 год), но похоже на нее конфигурации весьма многочисленны. Мотивы, включающие интервал уменьшенной кварты или, подобно мотиву-монограмме, вписанные в него, заняли в системе музыкального языка Шостаковича заметное место задолго до 1948 года. Можно сказать, что к «открытию» мотива DSCN Шостакович шел долгие годы. Первый скрипичный концерт – важный этап на этом пути.

Музыкальный автопортрет, живя на протяжении нескольких веков, эволюционировал и привел к концепции «творческого» автопортрета. В творчестве Шостаковича личностный портрет пришел к раскрытию в художественном «Я» общечеловеческих личностных ценностей, к осознанию «Я» как феномена социального, исторического, культурного, как личности не только размышляющей, но и действующей.

Так, сохраняя связи с классическими традициями, композитор показывает пути внутреннего обновления и преобразования концерта, весьма перспективные для последующего времени.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Казанцева Л. Автор в музыкальном содержании: Монография. М., 1988.
2. Ойстрах Д. Воплощение большого замысла (О Скрипичном концерте Д. Шостаковича)// Сов. музыка. 1956. № 7.
3. Письма к другу: письма Д. Д. Шостаковича к И. Д. Гликману. М.–СПб., 1993.