

**Л. Н. ЯДЛОВСКАЯ***Белорусский государственный педагогический университет  
им. Максима Танка (Минск)***Д. ШОСТАКОВИЧ. «ДВЕ БАСНИ И. КРЫЛОВА», ОР. 4:  
К ПРОБЛЕМЕ ЖАНРОВОГО СТАТУСА**

Статья посвящена одному из консерваторских сочинений Д. Шостаковича, привлечших внимание специалистов в конце 1960-х – начале 1970-х годов. Отмечается, что исследовательские обзоры «Двух басен И. Крылова» к настоящему времени представлены в целом ряде научных публикаций и нескольких диссертационных работах, однако жанровая специфика этого сочинения, не объявленная автором, нуждается в отдельном рассмотрении. Определенная сложность подобной «экспертизы» обуславливается наличием двух автографов данного произведения: для голоса в сопровождении фортепиано (камерно-вокальная версия), а также для солистки, женского хора и большого симфонического оркестра (вокально-оркестровая версия). Отмеченная «двойственность» благоприятствует позиционированию «Двух басен...» как в числе камерно-вокальных циклов Д. Шостаковича, так и среди ранних образцов его театральной и «театрализованной» музыки («характеристические сцены» – предвестия будущих опер, балетов и даже «вокальных» симфоний 1960-х годов). Изучение документальных источников позволяет констатировать, что автором вполне однозначно фиксировалась оркестровая принадлежность названного опуса. При этом «клавирный» вариант не упоминался Шостаковичем в переписке, именовался «вторичным» в каталогах-нотографиях, а на рубеже 1960–1970-х годов не был рекомендован к публикации в нотном сборнике «Басни И. А. Крылова» (М., 1971). Напротив, вокально-оркестровая версия, по некоторым источникам, была разрешена композитору к исполнению, состоявшемуся после «второго рождения» оперы «Нос» (октябрь 1974 года). Это представляется не случайным, поскольку важнейшие особенности драматургии, формообразования, музыкальной стилистики «Двух басен...» указывают на ведущую роль широко трактуемой «симфонической» художественной концепции. Таким образом, жанровой первоосновой данного опуса является комическая (сатирическая) кантата-«диптих», что свидетельствует о заведомо ограниченной роли «камерности» и подразумевает необходимость расширения соответствующего диапазона исследований за счет хороведческого анализа вокально-оркестровой партитуры.

Ключевые слова: Д. Шостакович, произведения 1920-х годов, «Две басни И. Крылова» ор. 4, жанровая идентификация, кантата-«диптих».

Для цитирования: Ядловская Л. Н. Д. Шостакович. «Две басни И. Крылова» ор. 4: к проблеме жанрового статуса // Южно-Российский музыкальный альманах. 2022. № 3. С. 20-30.

DOI: 10.52469/20764766\_2022\_03\_20

**L. YADLOVSKAYA***Maxim Tank Belarusian State Pedagogical University (Minsk)***D. SHOSTAKOVICH. "TWO FABLES BY I. KRYLOV", OP. 4:  
TOWARDS THE PROBLEM OF GENRE STATUS**

The article is devoted to one of the Conservatory works by D. Shostakovich drawn attention of the specialists at the close of 1960s and early 1970s. It is noted that research descriptions of "Two Fables by I. Krylov" are represented now in the series of published study works and some theses but genre specificity of this work to be no announced by the author needs the special examination. The certain complicacy of the latter is conditioned by the presence of two appropriate autographs: for a voice accompanied by piano (the chamber vocal version) and for soloist, and women's chorus, and symphony orchestra (the vocal orchestral version). This "duality" is favorable to positioning "Two Fables..." both in the number of chamber vocal cycles by Shostakovich and among the earlier examples of his dramatic and "dramatized" music ("characteristic scenes" as forerunners of the operas and ballets to be, and even "vocal" symphonies

of the 1960s). The studying of documental sources allows establish that orchestral belonging of the named work quite definitely fixed by the author. Moreover the “piano” version didn’t refer by Shostakovich in his correspondence, and named as “secondary” in catalogues-notographies. On the boundary of the 1960s – 1970s this version wasn’t recommended by the composer for publication in the music collection “Fables by I. Krylov” (Moscow, 1971). On the contrary, according to some original sources, the vocal orchestral version recommended by Shostakovich for the performing to be realized after “the second birth” of opera “The Nose” (October of 1974). It seems no accidental because more significant peculiarities of dramaturgy, musical formation and stylistics of “Two Fables...” indicate the leading role of “symphonic” art concept to be interpreted loosely. Thus a genre fundamental principle of the named opus is comic (satiric) cantata-“diptych”. It is evidence of the “chamberness” wittingly limited role in this work, and implies necessity the research scope broadening at the choral studies analysis of the vocal-orchestral score.

Keywords: D. Shostakovich, the works of the 1920s, “Two Fables by I. Krylov” op. 4, genre identification, cantata-“diptych”.

For citation: *Yadlovskaya L. D. Shostakovich. “Two Fables by I. Krylov”, op. 4: towards the problem of genre status // South-Russian Musical Anthology. 2022. No. 3. Pp. 20-30.*

DOI: 10.52469/20764766\_2022\_03\_20

«Две басни И. Крылова» ор. 4 (1921–1924) – яркий и самобытный образец раннего творчества Д. Шостаковича, привлекающий заинтересованное внимание исследователей на протяжении более чем полувека (И. Ямпольский, А. Богданова, Э. Добрыкин, Л. Данилевич, И. Брежнева, А. Кремер, Ю. Серов и др.). Исходя из этого, недавнее скептическое утверждение относительно «Двух басен...» как оригинального произведения консерваторских лет, «...совсем мало (? – Л. Я.) изученного и еще меньше исполняемого» [1], может представляться намеренным парадоксом, заведомо не соответствующим реальности. Впрочем, ряд научных проблем, связанных с изучением рассматриваемого опуса, до сих пор ожидает разрешения. В их числе, по-видимому, должна фигурировать и жанровая характеристика «Двух басен...», которая не обрела подобающей научной определенности и сегодня. Заметим, что указанную ситуацию отчасти «инспирировал» сам композитор, придерживавшийся подчеркнуто лаконичной и обобщенной формулировки названия собственного произведения – без жанровой дефиниции.

В современных архивных публикациях о Шостаковиче, как известно, фигурируют три документа, свидетельствующих об авторском отношении к «Двум басням...». Первое из них – письмо Шостаковича к Д. Рогаль-Левицкому (сентябрь 1927 года), содержащее довольно подробную характеристику основных произведений консерваторского периода. Молодой композитор критически оценивает большинство сочинений, признавая их недостаточную самостоятельность и художественную зрелость: «Музыка... “Скерцо” (ор. 1. – Л. Я.) имеет большое влияние со стороны “русской школы” (Римский-Корсаков, Бородин, Глазунов)»<sup>1</sup>; «...Вариации (ор. 3. –

Л. Я.) и Сюиту для 2-х фортепиано (ор. 6. – Л. Я.) я считаю сочинениями совершенно неудачными. Это были почти что копии с Глазунова (Вариации) и, отчасти, с Глазунова и Чайковского (Сюита для 2-х фортепиано)», и т. д. [2, с. 187]. Автором положительно оцениваются лишь Фортепианное трио ор. 8 («наиболее удачная пьеса из моих “непечатных” сочинений»), «Три пьесы» для виолончели ор. 9 и «Две басни...»: последние «...для того времени были довольно изящны и остроумны» (курсив мой. – Л. Я.) [Там же]. Каких-либо черт подражательности («копирования») или «влиятель» применительно к данному сочинению Шостакович не упоминает, что представляется весьма показательным и заслуживающим отдельного рассмотрения.

Позднейшая характеристика ранних сочинений, принадлежащая композитору, датируется январем 1941 года. В письме Шостаковича к Г. Шнеерсону содержится перечень соответствующих опусов, снабженных особой пометкой – «два креста» – и комментарием: «...это значит, что сочинение не издано и не исполнено <...> в силу его качеств <...>» [2, с. 352]. Авторская оценка в данном случае выглядит куда более суровой: полностью «забракованы» произведения консерваторских лет (ор. 1–9), почти все «японские» романсы ор. 21 (кроме № 4), первая из «Двух пьес» ор. 23 и т. д. Впрочем, своеобразным «разъяснением от автора» может служить наличие «двух крестов» в списке рядом с Четвертой симфонией (!). Это позволяет вполне адекватно интерпретировать загадочную фразу «в силу его качеств», учитывая определенный исторический контекст. Очевидно, эпоха «сумбура вместо музыки» для Шостаковича еще не закончилась, и целый ряд идеологически «сомнительных» рукописей вынужденно хранился

в архиве композитора «до лучших времен»<sup>2</sup>. Естественно, какой-либо художественно-эстетический подтекст в указанной самооценке присутствовать не мог: для «Двух басен...» подобное соседство с масштабными симфоническими циклами первой половины 1930-х годов представлялось в большей мере лестным, нежели профессионально «дискредитирующим».

Почти тридцать лет спустя, на рубеже 1960–1970-х, Шостакович еще раз формулирует некое «экспертное заключение» по поводу раннего «крыловского» опуса. Инициатором в данном случае выступило издательство «Музыка», предполагавшее опубликовать сборник вокальных произведений «Басни И. А. Крылова». Откликаясь на письмо заведующей вокально-педагогической редакцией Н. Богдановой, композитор весьма лаконично резюмирует: «Печатать эти сочинения нельзя. Это очень незрелые, детские опыты. Их можно напечатать как некий эпизод истории музыки, в соответствующем сборнике, с соответствующим предисловием» (курсив мой. – Л. Я.) [2, с. 433]<sup>3</sup>. Видимое противоречие, фигурирующее в аргументации Шостаковича («печатать нельзя – напечатать можно»), обусловливается конкретной предысторией рассматриваемого «диалога в письмах».

Четырьмя годами ранее, в связи с широко отмечавшимся 60-летием композитора, «Две басни...» ор. 4 действительно увидели свет в одном из «сборников по истории музыкальной культуры СССР» (официальное наименование серии) под названием «Музыкальное наследство». При этом «юбилейное» издание было осуществлено в точном соответствии с авторскими пожеланиями: «крыловский» опус («первоначальная версия» для голоса и фортепиано), а также пять из «Восьми прелюдий» ор. 2 были снабжены «соответствующим предисловием» публикатора Л. Данилевича [3] и репрезентировались как «эпизод» раннего творчества ныне здравствующего «классика советской музыки». Теперь же подразумевалось нечто иное: *репертуарный сборник* «Басни И. А. Крылова» принадлежал к «епархии» вокально-педагогической редакции, выпускавшей подобные сборники массовыми тиражами и настойчиво рекомендовавшей их к использованию в учебном процессе специальных образовательных учреждений, любительском музицировании и т. д. Кроме того, следовало учитывать заведомую невозможность публикации в сборнике «для голоса с фортепиано» *оркестровых партитур* «Двух басен...». Являлось ли это «препятствие» безусловно значимым для Шостаковича? По-видимому, да.

Следует напомнить, что в авторских перечнях консерваторских произведений упомина-

ются только «Две басни...» для голоса с оркестром (см.: [2, с. 187, 352]); о существовании вышеуказанной «первоначальной» версии композитор умалчивает. Аналогичное наименование (голос с оркестром) содержится в прижизненном нотном и библиографическом справочнике «Д. Д. Шостакович» Е. Садовникова (1965), готовившемся к публикации при непосредственном участии композитора. Более того, версия «для голоса и фортепиано» здесь названа «переложением автора» (курсив мой. – Л. Я.) [4, с. 6], как бы оттеняя «вторичный» характер последней, и хотя в действительности создание «Двух басен...» протекало иначе, автор согласился с указанной формулировкой (если только не был инициатором ее использования). Да и в редакторском предисловии к первой публикации оркестровой партитуры «Двух басен...» (том 31 Собрания сочинений) было особо подчеркнуто: «Две басни И. Крылова... в изложении для голоса с оркестром автор считал *основным видом этого сочинения*» (курсив мой. – Л. Я.) [5, с. VII]. Едва ли «официальное заявление» такого рода могло быть порождено редакторскими «домыслами» или некими произвольными «интерпретациями»<sup>4</sup>, лишенными каких-либо реальных оснований.

И все же наиболее значимым и убедительным свидетельством в пользу данного «приоритета», вероятно, может явиться скорректированная исполнительская «биография» рассматриваемого сочинения. Как известно, мировой премьерой «Двух басен...» вплоть до настоящего времени считается концертное выступление студенческого хора и симфонического оркестра Московской консерватории в Таллине 2 февраля 1977 года под управлением Г. Рождественского [5, с. VII; 6, с. 49]. Опираясь на приводимую датировку, многие исследователи категорично заявляют, что «Две басни...» никогда «...при жизни автора не исполнялись» [7, с. 406]. Между тем в персональном хронографе Г. Рождественского-дирижера названный концерт отнюдь не позиционируется как премьерный (см.: [8, с. 279]). Ему исторически предшествует более раннее исполнение 2 октября 1974 года в столичном Доме звукозаписи (симфонический оркестр Московской филармонии)<sup>5</sup>. К сожалению, отмеченная дирижерская ремарка не содержит комментария относительно целевой направленности указанного исполнения (фондовая запись, концертное выступление по трансляции, музыкальная радиопередача и т. д.) – эти сведения, очевидно, могут быть обнаружены в архивах Дома звукозаписи. Однако, по нашему мнению, принципиально важно другое: выявленная премьера (безотносительно к ее официальному или неофициальному статусу) заведомо состоялась *при жизни* Шостаковича,

который, исходя из этого, должен был разрешить данное исполнение, предоставив дирижеру возможность копирования авторской *рукописной партитуры*. И сам факт полученного разрешения служит убедительным аргументом, свидетельствующим о несовпадении авторских оценок «Двух басен...» в оркестровой и камерно-вокальной версиях. Ведь премьерное исполнение последней, даже при наличии «юбилейной» публикации Л. Данилевича, было осуществлено гораздо позже, в начале 1980-х годов: этому благоприятствовала подготовка к печати очередных томов Собрания сочинений Шостаковича (тт. 31 и 32), включавших в себя партитуру и клавиш «Двух басен...» соответственно<sup>6</sup>. В данном случае, когда равнозначность существующих авторских версий объявлялась вполне легитимной, более ранние запреты или пожелания композитора по указанным вопросам уже не выглядели безусловной «истиной в последней инстанции».

Так или иначе, цитируемое выше резюме 20-летнего Шостаковича по поводу «изящества и остроумия» рассматриваемого «крыловского» опуса предполагало некую аргументацию: названные достоинства могли соотноситься с художественно-концептуальным замыслом, структурно-композиционными или жанрово-стилистическими характеристиками. Представляется уместным последовательно осветить «Две басни...» в отмеченных аспектах. Прежде всего, авторская *идея* «басенного» опуса явно формировалась в контексте определенной традиции, сложившейся в отечественной музыке второй половины XIX – начала XX века. Соответствующие прочтения басен И. Крылова к этому времени охватывали довольно обширный корпус поэтических текстов (около 50) и музыкальных жанров (детская опера, камерно-вокальная театрализованная сценка, пьеса для хора или вокального ансамбля – а саррелла, в сопровождении фортепиано или оркестра, мелодекламация, романс и песня с фортепианным аккомпанементом и т. д.). При этом будущий композитор едва ли мог избежать соприкосновений с данной традицией, поскольку значительная часть подобных опусов адресовалась детям и юношеству, разучивавшим «омузыкаленные» басни И. Крылова на уроках пения в гимназиях и школах, в любительских театрах и хоровых коллективах<sup>7</sup>.

Впрочем, и в «крыловиане для взрослых» на протяжении указанного периода появились яркие, талантливые сочинения, принадлежавшие крупным отечественным композиторам (А. Рубинштейн, Ц. Кюи, А. Гречанинов) и существенно обогатившие сферу «музыкальной юмористики». Приоритетная роль названной сферы в раннем творчестве Шостаковича – об-

щественный факт, вследствие чего выбор неких басенных текстов для композиторского воплощения закономерно сопровождался «диалогами» не только с «петербургской школой» Н. Римского-Корсакова<sup>8</sup> или «романсами-сценками» А. Даргомыжского и М. Мусоргского [1; 13, с. 5]. Заслуживают особого внимания примечательные параллели между вновь созданными «Двумя баснями...» и циклом романсов – «музыкальных иллюстраций» (ор. 64) А. Рубинштейна – «первооткрывателя» басен Крылова в русской музыке, своеобразного «предтечи» камерно-вокальных «сатир» А. Даргомыжского<sup>9</sup>. Представляется уместным кратко осветить соответствующие «переключки», тем более что «...в музыке Рубинштейна сатирические элементы выступают ярче, чем в произведениях других композиторов (XIX – начала XX в. – Л. Я.) на тексты басен Крылова» [11, с. 242], и столь ярко выраженное своеобразие «рубинштейновского юмора» (Б. Асафьев; см.: [15, с. 77]) находит подобающий отклик у Шостаковича.

Прежде всего, как отмечает И. Ямпольский, «...в центре внимания Рубинштейна были... те басни Крылова, в которых... высказываются мысли об искусстве, художниках и критиках. Это было близко Рубинштейну» [11, с. 241], чье тяготение к определенному тексту могло обуславливаться личными ассоциациями. Сам композитор впоследствии отмечал: из крыловских текстов им «...выбирались большей частью связанные с музыкой», вследствие чего вторая («опусная») редакция этого сочинения была сокращена при доработке (цит. по: [16, с. 456])<sup>10</sup>. Пять номеров ор. 64 («Кукушка и Орел», «Осел и Соловей», «Стрекоза и Муравей», «Квартет», «Парнас»), характеризующиеся единством тематики, литературного жанра и стиля заданного первоисточника, обнаруживали явное тяготение к «циклизации», что усугублялось и неким «динамическим фактором» – постепенным возрастанием числа «персонажей» в завершающих пьесах. Именуя собственные интерпретации крыловских басен «просто романсами» [Там же], автор фактически подразумевал несомненную близость указанного опуса к вокальным циклам для голоса и фортепиано, широко распространенным в композиторском творчестве первой половины XIX столетия (Л. Бетховен, Ф. Шуберт, Р. Шуман).

В дальнейшем, несмотря на пополнение отечественной «крыловианы» разнообразными опусами и сборниками с чертами цикличности, «музыкальная» идея Рубинштейна была воспринята и самобытно преломлена только юным Шостаковичем. Его «Две басни...», представляющие собой заостренно-сатирические «портреты» легкомысленной «певицы без души» и

тупоумного «критика» в области *bel canto*, уподобляются *вокально-оркестровому «диптиху»*. Все объединяющие «литературные» факторы, о которых шла речь выше, сохраняются либо специфически переосмысливаются (так, сохранение заданного количества действующих лиц «компенсируется» умножением числа исполнителей в «Осле и Соловье»<sup>11</sup> – не только певцов, но и музыкантов-инструменталистов). Помимо этого, Шостакович уделяет надлежащее внимание тембровому единству и ладогармоническим сопряжениям частей «малого цикла». К примеру, для всего ор. 4 «анонсируется» однотипный состав большого симфонического оркестра, хотя распределение звуковых ресурсов в каждой из «Двух басен...» существенно различается. Контрастные сопоставления, характерные для вокальной партии (*solo* – ансамбль – хор), отчасти вуалируются их монотембровостью (во всех «амплуа» фигурируют лишь меццо-сопрано или альты).

Подобным же образом ощутимый контраст исходной и завершающей тональностей «диптиха» (*d-moll* – *C-dur*) несколько «смягчается» благодаря целенаправленному модуляционному развитию и гармоническим связям. Так, на протяжении первой части заметное преобладание минорной сферы (*d* – *c* – *a*) оттеняется переходом в *D-dur* (от ц. 4 до конца). При этом длительные остановки на красочной гармонии – но-наккорде двойной доминанты (оборот *VI-DD*, с последующей дезальтерацией; см. ц. 6 партитуры, тт. 74–82)<sup>12</sup> – как бы «предвосхищают» начало второй пьесы (*Moderato*), где осуществляется фактурное варьирование той же гармонии (тт. 1–5). Ее повторение в заключительном разделе (ц. 14, *Allegro*, тт. 52–56) свидетельствует о ярко выраженной лейтфункциональной роли соответствующего аккорда. По отношению к № 2 он может именоваться лейтгармонией Осла – мнимого «эксперта» в области вокального искусства, применительно к «Двум басням...» – аналогичной лейтгармонией, условно «маркирующей» певческий непрофессионализм как таковой. Трехкратное появление указанной лейтгармонии (включая кульминационные эпизоды), длительно выдерживаемой на «громких» динамических нюансах (*f* – *ff*), в равной степени благоприятствует репрезентации образно-смыслового и композиционного единства рассматриваемого «диптиха».

Наконец, весьма существенной характеристикой этого опуса в аспекте преемственных связей с традициями отечественной «крыловщины» является многообразно интерпретируемая *пародийность музыкальной стилистики*. Подобные устремления опять-таки были присущи рубинштейновским «Басням Крылова», где весьма

изобретательно воспроизводились некоторые жанровые стереотипы классической оперы (мелодические формулы *recitativo secco*, ариозной кантилены и т. д.) [15, с. 77]. При этом, как отмечают исследователи, у Рубинштейна «...приемы оперной декламации в сочетании с крыловским текстом приобретали юмористический характер» [11, с. 242], по сути, апеллируя к общепринятым установкам «буффонных» жанров XVIII – начала XIX века (опер, комических «интермедий», кантат, пасторалей и т. п.). Нередко прибегает к использованию отмеченных стереотипных формул и Шостакович, насыщая пародийными оборотами «из классики» речитативные фразы псевдоученого «служителя муз» Осла. Аналогичная пародийность, но уже в духе «простонародных» эпизодов из русских классических опер, пронизывает обмен репликами Стрекозы и Муравья<sup>13</sup>.

Кроме того, весьма интересными представляются *жанрово-стилевые пародии*, связанные с конкретными фрагментами отечественной музыкальной классики. Один из примеров такого рода – «покаянная» фраза легкомысленной героини в той же части вокально-оркестрового «диптиха» («Я без души лето целое все пела»), вызывающая определенные ассоциации с лирико-элегическими фрагментами из опер П. Чайковского, например, финальной сценой Татьяны и Онегина («Ах! Счастье было так возможно, так близко...») или предсмертной арией Ленского («Что день грядущий мне готовит?») из оперы «Евгений Онегин». В данном случае пародийные ассоциации обуславливаются неким сходством на уровне сюжетных перипетий: окидывая взором минувшее и мучительно пытаясь угадать собственный «жребий» в недалеком будущем, литературные персонажи взывают к спасительной помощи самых близких людей, но эти упования, как известно, оказываются тщетными. Другой пример – использование «такого “экстравагантного” средства, как унисонный хор альтов» [17, с. 75] в качестве сатирического «штриха» к портретной характеристике Осла. Указанное решение едва ли может быть аргументировано определенным изобразительным эффектом (тембровая палитра соответствующего хора весьма отдаленно соотносится с этим персонажем) или композиторским намерением усилить образно-драматургическую «поляризацию» важнейших образных сфер, «придать оперный масштаб своему сочинению» и др. [1]. Единственная «оперная» ассоциация, которая заслуживает упоминания, связана с «Русланом и Людмилой» М. Глинки. Здесь, во II действии, партия фантастического персонажа – Головы – исполняется унисонным хором

басов, и в пародийном контексте «Двух басен...» соответствующий «диалог» Осла и Соловья уподобляется поединку двух сказочных богатырей (увы, с диаметрально противоположным исходом: в отличие от Руслана, крыловский Соловей покидает воображаемое «поле битвы» отнюдь не «победителем»)¹⁴.

Другой пример из «крыловского диптиха» нуждается в более подробном рассмотрении. Следует напомнить, что еще в середине 1960-х годов, предваряя «юбилейную» публикацию клавира «Двух басен...», Л. Данилевич ссылаясь на личное свидетельство композитора относительно звуковой характеристики Соловья во второй «Басне Крылова»: после завершения партитуры «...М. О. Штейнберг, ознакомившись с этим эпизодом, добродушно сказал: “Ну, Митя, это место ты взял из «Снегурочки”». Оно и оркестровано “по-корсаковски”» [3, с. 278–279]. Опираясь на приводимый выше комментарий, исследователи порой акцентировали «несомненную подражательность» (и, следовательно, художественную вторичность) центрального эпизода из «Осла и Соловья» [17, с. 78]. Между тем Шостакович, как отмечалось выше, не был склонен к подобной интерпретации «влияний», аккумулируемых его ранним «диптихом», а в 1920-е годы называл «Две басни...» буквально «изящным и остроумным» сочинением [2, с. 187]. Неожиданное «возвращение к истокам» студенческого опуса, произошедшее в беседе с Л. Данилевичем, скорее всего, было призвано акцентировать скрытые мотивации внешней «подражательности», их весомую концептуальную роль в пространстве художественного замысла данного сочинения.

Отсюда следует, что и диалог со «Снегурочкой» Н. Римского-Корсакова – точнее, со сценой таяния из IV акта, стилистически наиболее близкой рассматриваемому эпизоду второй «Басни...», – заведомо нуждается в углубленном изучении с позиций авторского «остроумия». Целенаправленная ориентация Шостаковича на фантастический эпизод преобразования главной героини оперы, естественно, предопределяется литературным текстом. В частности, И. Крылов описывает поистине волшебное действие музыкального искусства Соловья (с некими «божественными» коннотациями, почерпнутыми из Античности): «Внимало все тогда / Любимцу и певцу Авроры: / Затихли ветерки, замолкли птичек хоры / И прилегли стада. / Чуть-чуть дыша, пастух им любовался / И только иногда, / Внимая Соловью, пастушке улыбался» [18, с. 57]. Как бы подытоживая «звуковую картину» идеального художественного творчества, Шостакович завершает описываемый раздел возвышенно-проникновенной «песней без слов»

(исполнители – терцет альтов), порой трактуемой некоторыми исследователями в качестве «лирической кульминации» данной «Басни...» и всего цикла [17, с. 78].

Опираясь на эти логические доводы, современный музыковед вправе заметить, что «...образ Соловья не относится к сатирическим портретам Шостаковича», что указанный эпизод «принадлежит эстетике прекрасного», «истинного искусства», безусловно дистанцирующегося от «обличаемой» реальности, и с полным основанием апеллирует к «сказочно-фантастическим страницам музыки Римского-Корсакова» [14, с. 24; 19, с. 20]. Действительно, и в крыловском тексте, и в партитуре рассматриваемой пьесы названный персонаж далек от земного, прозаического бытия, – он священнодействует, творит воплощенную в звуках Красоту. Итог оказывается разочаровывающим: «хор критиков», непоколебимых в своем дремучем убожестве и музыкальном примитивизме, лишь снисходительно отзывается о художнике, с неподдельной заботой снабжая его малограмотными поучениями и наставлениями. С учетом вышесказанного, пародийные «отзвуки» оперы «Снегурочка» приобретают в «Осле и Соловье» концептуальную значимость. Прекрасное и невинное дитя Весны и Мороза, увлекшись песнетворчеством деревенского пастуха Леля, мечтает приобщиться к атмосфере подобного музицирования («Без песен жизнь не в радость ей. <...> / У Леля перейму и выучусь скорехонько»), эмоциональные впечатления от которого несопоставимы с природным *bel canto* сказочного царства («Слышала я и громкие раскаты соловьев, / Певцов твоих [Весны. – Л. Я.] любимых. / Песни Леля дороже мне. / И слушаешь, и таешь...»). Но творческая стихия, о которой идет речь, неразрывно связана с жизненными реалиями людского бытия; их постижение завершается для Снегурочки восторженным приятием «сладкого дара любви» и гибелью. У Шостаковича эпизодические персонажи басни – пастух и пастушка – изначально довольствуются ролью слушателей, а вместо желающих «перенять и выучиться» на авансцене фигурирует хор самозванных «авторитетов» («судей»), присвоивших себе функции «профессиональной оценки» певческого искусства. «Снегурочки печальная кончина» в данной ситуации корреспондирует с фактическим «исчезновением» Музыка: благодаря столь «компетентному» отзыву, «громкими раскатами» Соловья – «любимца и певца Авроры» – наверняка сможет восхищаться лишь благодарная аудитория «за тридевять полей».

Как видим, художественный замысел «Двух басен...», отличающийся многоплановостью сопряжений и с традициями отечественной

музыкальной «крыловианы», и с классическим наследием XIX столетия в целом, тяготеет к расширительно трактуемому симфонизму (в образно-содержательном, жанрово-стилистическом, структурно-композиционном, темброво-фоническом аспектах и т. д.). Исходя из этого, выбор соответствующего исполнительского состава вряд ли должен рассматриваться с позиции развития и обогащения «первоначальной» версии: Шостакович якобы «...стремился выйти за рамки камерной музыки, придать оперный масштаб своему сочинению <...>» (курсив мой. – Л. Я.) [1] и т. д., – поскольку в указанные «рамки» соответствующая концепция не вписывалась изначально. По воспоминаниям Е. Трусовой, в мае 1922 года присутствовавшей на авторском «домашнем исполнении» только что завершенного клавира «Двух басен...», жанровая перспектива нового сочинения уже выглядела достаточно ясной: «Мы слушали рояль, но слышали оркестровые тембры» (курсив мой. – Л. Я.) [20, с. 107].

Иными словами, рассуждения о «своеобразном жанре басен» (курсив мой. – Л. Я.) [17, с. 79], будто бы представленном в «диптихе» ор. 4, либо именовании соответствующих вокально-симфонических пьес «романсами» [19, с. 21] представляются едва ли обоснованными. В драматургическом и композиционном аспектах «Две басни...» приближаются к одной из многочисленных современных разновидностей кантаты-«диптиха» (например, сатирической или комической), что «удостоверяется» и выбранным исполнительским составом, и продолжительностью звучания (около 15 минут), и весьма умеренным «внесением черт театральности» [13, с. 6], равно как и характерными приметами цикличности. Следовательно, по отношению к «Стрекозе и Муравью» или «Ослу и Соловью» нейтральное «пьеса» может быть заменено «частью цикла» или «басней»

в кавычках, без придания авторскому названию жанрового статуса<sup>15</sup>.

По нашему мнению, предлагаемая дефиниция не только позволяет более точно зафиксировать специфику «Двух басен...» в соответствующих аналитических комментариях, но и обнаруживает перспективы некоего расширения диапазона специальных штудий, посвященных этому опусу. С одной стороны, актуальные опыты аналитического рассмотрения «крыловского диптиха» в контексте «основных стиливых тенденций... поздних камерно-вокальных произведений» Шостаковича [21, с. 15] должны целенаправленно корректироваться исследователями, поскольку привлекаемые нотные тексты фактически являются «промежуточными» версиями данного опуса и не запечатлевают в надлежащей мере своеобразия авторского подхода к сфере камерно-вокального искусства. С другой стороны, жанровое определение «Двух басен...» с позиции вокально-симфонической музыки («диптих» или кантата для солирующего меццо-сопрано, хора и оркестра) призвано способствовать более заинтересованному отношению к этому циклу со стороны постсоветского хороведения. Как известно, его представители склонны рассматривать истоки вокально-хорового стиля Шостаковича начиная с рубежа 1920–1930-х годов (сатирическая опера «Нос» по Н. Гоголю; см.: [22]), что заведомо сужает реальную перспективу композиторской эволюции в области музыки для хора. Благодаря перспективному расширению диапазона исследовательских ракурсов и методов анализа современные специалисты могут обогатить сформировавшуюся в наши дни характеристику «Двух басен И. Крылова» весьма плодотворными изысканиями и нетривиальными интерпретациями.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> В новейшей исследовательской публикации о «Двух баснях...» цитируемый фрагмент приводится с искажениями, из-за чего авторская оценка «Скерцо» необоснованно «переадресовывается» другим сочинениям 1920-х годов, включая «крыловский» опус [1].

<sup>2</sup> Фактически об этом и говорится в цитируемом письме: «...зачем я включаю сочинение в список, если оно даже не может быть исполнено в силу своего качества, да еще ставлюopus? Ответ на это могу дать такой: что написано пером, того не вырубить топором. Написано, значит, существует» (курсив мой. – Л. Я.) [2, с. 352].

<sup>3</sup> Автором проекта и составителем сборника выступил известный отечественный музыковед И. Ямпольский, опубликовавший в том же издательстве брошюру «Крылов и музыка» (1970). В запланированную «мини-антологию» («Басни И. А. Крылова: Для голоса с фортепиано») И. Ямпольский предложил включить наиболее яркие, по его мнению, образцы камерно-вокальной «крыловианы» XIX – первой половины XX века – произведения А. Рубинштейна, Ц. Кюи, А. Гречанинова и Д. Шостаковича. Публикация, о которой идет речь, состоялась в 1971 году, при этом пожелания автора «Двух басен...» были учтены: данный опус в сборнике отсутствовал.

<sup>4</sup> Напомним, что подготовкой названного тома к печати, наряду с ответственным редактором К. Титаренко, занимались вдова композитора И. Шостакович (литературная редакция) и С. Сапожников (редакция нотного текста), чье профессиональное реноме в обозначенной сфере едва ли нуждается в дополнительных «подтверждениях».

<sup>5</sup> Помимо «Двух басен...», тогда же под управлением Г. Рождественского были исполнены оркестровые транскрипции Шостаковича – «Пастораль и Каприччио» («Две пьесы», ор. 17) Д. Скарлатти, а также «Таити-трот» («Tea for Two», ор. 16) В. Юманса [8, с. 276].

<sup>6</sup> Разумеется, в некоторых публикациях можно встретить и другие толкования: «Вскоре после окончания работы (речь идет о “первоначальной” версии. – Л. Я.), в мае 1922 года, Басни Крылова были исполнены Шостаковичем на квартире его друга Степана Враского <...>. Таким образом, премьеры этого яркого вокального произведения случилась довольно скоро» (курсив мой. – Л. Я.) [1]. Однако столь «расширительная» интерпретация «премьерности» не разделяется подавляющим большинством современных исследователей.

<sup>7</sup> Явный отголосок этих сценических опытов – детские игры с участием Мити Шостаковича, запечатленные в мемуарных публикациях. Так, по воспоминаниям Н. Кубе, относящимся к рубежу 1910–1920-х годов, «...басни Крылова разыгрывались, как маленькие сценки. Митя тоже в этом участвовал, актерски изображая две басни – “Стрекоза и Муравей” и “Осел и Соловей”» [9, с. 100]. Между тем, еще в начале 1900-х годов были опубликованы «Басни в лицах» («Сцены для детей») В. Ребикова, чрезвычайно популярные в педагогической практике: «Не было, вероятно, ни одной музыкальной школы или театрального кружка, где бы дети с увлечением... не разыгрывали эти “Басни” <...>» [10, с. 37]. Вслед за Ребиковым, подобные «вокальные сценки для детского исполнения в школе и дома» создавали музыканты-педагоги С. Гилев, В. Хавкин и др. (см.: [11, с. 246–247]).

<sup>8</sup> Напомним, что глава указанной «школы» и его многочисленные ученики в целом не проявляли интереса к басенному творчеству Крылова. Единственное исключение – хоровые и камерно-вокальные сочинения А. Гречанинова (см.: [12]), в аспекте «музыкальной юмористики» лишь опосредованно связанные с творческими принципами Римского-Корсакова 1900-х годов. Тем более далек от соответствующих принципов «юбилейно-патриотический» опус для хора с оркестром «Волк на псарне» Н. Казанли, приуроченный к 100-летию Отечественной войны 1812 года. В рассматриваемой сфере более продуктивной оказалась педагогическая деятельность В. Калафати, чьи воспитанники Д. Морозов («Лебедь, Рак и Щука» для голоса в сопровождении фортепиано, 1916) и Д. Шостакович пополнили отечественную «крыловиану».

<sup>9</sup> Об этих параллелях еще в 1970-е годы упоминал Э. Добрыкин, ограничившись констатацией «...драматургического сходства басен “Осел и Соловей” Шостаковича (речь идет о камерно-вокальной версии. – Л. Я.) и Рубинштейна», а также подчеркнув «формальный» характер обнаруживаемых «совпадений» [14, с. 23].

<sup>10</sup> В частности, была купирована заключительная пьеса «Ворона и Курица», поскольку текст соответствующей басни заведомо не имел отношения к музыкальному искусству.

<sup>11</sup> Благодаря этому, кстати, живописуемый облик напыщенного «ценителя искусства» в номере «Осел и Соловей» трансформируется, и публика, согласно авторскому замыслу, должна воочию наблюдать целый «синклит» указанных «ценителей» (авторская ремарка в партитуре гласит: «Чем больше голосов (альтов), тем лучше. Самое меньшее – 12. Хор»), а также выслушивать их «коллективные» суждения.

<sup>12</sup> Необходимо отметить функциональную преемственность указанного оборота и лейтгармонии Стрекозы (I-S<sub>7</sub><sup>+1</sup>), доминирующей на протяжении всего минорного раздела [14, с. 22].

<sup>13</sup> По мнению советского музыковеда, в репликах Муравья, опирающихся на легко узнаваемые фольклорные лексемы (к примеру, интонации русской народной песни «Из-под дуба, из-под вяза»), ощущается «постоянная музыкальная “ирония”» [14, с. 22].

<sup>14</sup> Кстати, пародийные мотивы, неявно присутствующие в этой сцене глинкинской оперы, с еще большей рельефностью запечатлеваются литературным первоисточником – знаменитой *поймой-пародией* А. Пушкина.

<sup>15</sup> Самоочевидный аналог – «стихотворение с музыкой», весьма распространенное в камерно-вокальном творчестве русского Серебряного века и по многим признакам отличающееся от традиционных романса или песни. Однако было бы заведомым преувеличением трактовать подобное именование как «своеобразный жанр».



ЛИТЕРАТУРА

1. Серов Ю. Э. Басни И. А. Крылова в интерпретации Дмитрия Шостаковича: начало большого пути // PHILHARMONICA. 2020. № 3. С. 29–37.
2. Дмитрий Шостакович в письмах и документах / ред.-сост. И. А. Бобыкина. М.: ГЦММК им. М. И. Глинки, 2000. 572 с.
3. Данилевич Л. В. Юношеские произведения Д. Д. Шостаковича // Музыкальное наследство: Сб. материалов по истории музыкальной культуры СССР: В 4 т. М.: Музыка, 1966. Т. II. Ч. 1. С. 277–279.
4. Д. Д. Шостакович: Нотографический и библиографический справочник / сост. Е. Л. Садовников. Изд. 2-е, доп. и расшир. М.: Музыка, 1965. 280 с.
5. От редакции // Шостакович Д. Д. Собрание сочинений: в 42 т. М.: Музыка, 1982. Т. 31: Романсы и песни для голоса с оркестром: Партитура. С. VII–VIII.
6. Дигонская О. Г., Копытова Г. В. Дмитрий Шостакович: Нотографический справочник: в 3 вып. СПб.: Композитор, 2016. Вып. 1: От ранних сочинений до Симфонии № 4, ор. 43 (1914–1936). 360 с.
7. Акопян Л. О. Дмитрий Шостакович: Опыт феноменологии творчества: моногр. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. 583 с.
8. Рождественский Г. Н. Преамбулы / сост. Г. С. Алфеевская. М.: Сов. композитор, 1989. 304 с.
9. Хентова С. М. Удивительный Шостакович: [исслед. очерки]. СПб.: Вариант, 1993. 272 с.
10. Томпакова О. М. Владимир Иванович Ребиков: Очерки жизни и творчества. М.: Музыка, 1989. 80 с.
11. Ямпольский И. М. Крылов и музыка // Ямпольский И. М. Избранные исследования и статьи. М.: Сов. композитор, 1985. С. 215–248.
12. Ядловская Л. Н. Басни И. Крылова в камерно-вокальном и хоровом творчестве А. Гречанинова // Южно-Российский музыкальный альманах. 2022. № 2. С. 138–143.
13. Брежнева И. В. Камерно-вокальное творчество Д. Д. Шостаковича: автореф. дис. ... канд. иск. (17.00.02). М., 1986. 22 с.
14. Добрыкин Э. И. Музыкальная сатира в творчестве Д. Шостаковича // Проблемы музыкальной науки: сб. ст. М.: Сов. композитор, 1975. Вып. 3. С. 17–37.
15. Асафьев Б. В. Русская музыка: XIX и начало XX века. Изд. 2-е, доп. Л.: Музыка, 1971. 432 с.
16. Баренбойм Л. А. Антон Григорьевич Рубинштейн: Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность: моногр.: в 2 т. Л.: Музгиз, 1962. Т. 2: 1867–1894. 492 с.
17. Богданова А. В. Сочинения Д. Шостаковича консерваторских лет (1919–1921) // Из истории русской и советской музыки: сб. ст. М.: Музыка, 1971. [Вып. 1.] С. 64–83.
18. Крылов И. А. Басни. М.: Гослитиздат, 1958. 240 с.
19. Кремер А. Г. Вокальные циклы Д. Шостаковича: моногр. М.: РАМ им. Гнесиных, 2005. 493 с.
20. Трусова Е. Н. Страницы воспоминаний (Памяти Д. Д. Шостаковича) // Советская музыка. 1977. № 9. С. 106–111.
21. Серов Ю. Э. Автор и его время в камерно-вокальном творчестве Д. Д. Шостаковича: автореф. дис. ... канд. иск. (17.00.02). Ростов н/Д, 2020. 30 с.
22. Чернышева Т. А. Роль хоровых сочинений в творческом наследии Д. Шостаковича (К вопросу о понятии хорового стиля композитора) // Русская хоровая культура. Вып. 2: Выдающиеся хоровые деятели и педагоги: История. Традиции. Современные проблемы хорового искусства: сб. науч. тр. СПб.: СПбГУКИ, 2000. Т. 153. С. 144–166..

REFERENCES

1. Serov Yu. Basni I. Krylova v interpretatsii Dmitriya Shostakovicha: nachalo bol'shogo puti [The fables by I. Krylov in Dmitry Shostakovich's interpretation: the beginning of the great way]. In: PHILHARMONICA. 2020. No. 3. Pp. 29–37.
2. Dmitriy Shostakovich v pis'makh i dokumentakh [Dmitry Shostakovich in letters and documents]. Edited and compiled by I. Bobykina. Moscow: M. Glinka State Central Museum of Musical Culture, 2000. 572 p.
3. Danilevich L. Yunosheskie proizvedeniya D. Shostakovicha [Youthful works by D. Shostakovich]. In: Muzykal'noe nasledstvo: Sborniki materialov po istorii muzykal'noy kul'tury SSSR [Musical Heritage: Collected materials on the history of USSR music culture]: in 4 vols. Moscow: Muzyka, 1966. Vol. II. Part 1. Pp. 277–279.

4. D. Shostakovich: Notograficheskiy i bibliograficheskiy spravochnik [Dmitry Shostakovich: Notography and bibliography reference book]. Compiled by E. Sadovnikov. The 2nd supplemented and enlarged ed. Moscow: Muzyka, 1965. 280 p.
5. Ot redaksii [Preface from the Editorial board]. In: Shostakovich D. Sobranie sochineniy [Collected works]: in 42 vols. Moscow: Muzyka, 1982. Vol. 31: Romances and songs for voice with orchestra: Orchestral Score. Pp. VII–VIII.
6. *Digonskaya O., Kopytova G.* Dmitriy Shostakovich: Notograficheskiy spravochnik [Dmitry Shostakovich: Notography reference book]: in 3 issues. St. Petersburg: Kompozitor, 2016. Issue 1: From the early works to the Fourth symphony Op. 43 (1914–1936). 360 p.
7. *Akopyan L.* Dmitriy Shostakovich: Opyt fenomenologii tvorchestva [Dmitry Shostakovich: A trial of his creative work phenomenology]: monograph. St. Petersburg: Dmitry Bulanin, 2004. 583 p.
8. *Rozhdestvenskiy G.* Preambuly [Preambles]. Compiled by G. Alfeevskaya. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1989. 304 p.
9. *Khentova S.* Udivitel'nyy Shostakovich [Fascinating Shostakovich]: research essays. St. Petersburg: Variant, 1993. 271 p.
10. *Tompakova O.* Vladimir Ivanovich Rebikov: Ocherki zhizni i tvorchestva [Vladimir Rebikov: Essays of his life and creative work]. Moscow: Muzyka, 1989. 90 p.
11. *Yampol'skiy I.* Krylov i muzyka [Ivan Krylov and Music]. In: Yampol'skiy I. Izbrannye issledovaniya i stat'i [Selected research works and articles]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1985. Pp. 215–248.
12. *Yadlovskaya L.* Basni I. Krylova v kamerno-vokal'nom i khorovom tvorchestve A. Grechaninova [The fables by I. Krylov in the chamber vocal and choral creative art by A. Grechaninov]. In: Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh [South-Russian Musical Anthology]. 2022. No. 2. Pp. 138–143.
13. *Brezhneva I.* Kamerno-vokal'noe tvorchestvo D. Shostakovicha [Chamber vocal creative art by D. Shostakovich]: Abstract of Ph. D. Thesis. Moscow, 1986. 22 p.
14. *Dobrykin E.* Muzykal'naya satira v vocal'nom tvorchestve D. Shostakovicha [Musical satire in the vocal creative art by D. Shostakovich]. In: Problemy muzykal'noy nayki [Problems of Studies in Music]: collected article. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1975. Issue 3. Pp. 17–37.
15. *Asaf'ev B.* Russkaya muzyka: XIX i nachalo XX veka [Russian Music: The 19th and early the 20th century]. The 2nd suppl. ed. Leningrad: Muzyka, 1968. 432 p.
16. *Barenboym L.* Anton Grigor'evich Rubinsteyn: Zhizn', artisticheskiy put', tvorchestvo, muzykal'no-obshchestvennaya deyatel'nost' [Anton Rubinstein: His life, artistic way, creative art, musical-social activities]: monograph: in 2 vols. Leningrad: Muzgiz, 1962. Vol. 2: 1867–1894. 492 p.
17. *Bogdanova A.* Sochineniya D. Shostakovicha konservatorskikh let (1919–1921) [Works by D. Shostakovich of Conservatory years (1919–1921)]. In: Iz istorii russkoy i sovetskoy muzyki [From the history of Russian and Soviet music]: collected articles. Moscow: Muzyka, 1971. [Issue 1.] Pp. 64–83.
18. *Krylov I.* Basni [Fables]. Moscow: Goslitizdat, 1958. 240 p.
19. *Kremer A.* Vokal'nye tsikly D. Shostakovicha [Vocal cycles by D. Shostakovich]: monograph. Moscow: Gnessins Russian Academy of Music, 2005. 493 p.
20. *Trusova E.* Stranitsy vospominaniy (Pamyati D. Shostakovicha) [Pages of recollections (In memory of D. Shostakovich)]. In: Sovetskaya muzyka [Soviet Music]. 1977. No. 9. Pp. 106–111.
21. *Serov Yu.* Avtor i ego vremya v kamerno-vokal'nom tvorchestve D. Shostakovicha [The Author and his time in the chamber vocal creative art by D. Shostakovich]: Abstract of Ph. D. Thesis. Rostov-on-Don, 2020. 30 p.
22. *Chernysheva T.* Rol' khorovykh sochineniy v tvorchestve D. Shostakovicha (K voprosu o ponyatii khorovogo stilya kompozitora) [The role of choral works in the creative art by D. Shostakovich (Towards the problem of composer's choral style)]. In: Russkaya khorovaya kul'tura. Vypusk 2: Vydayushchiesya khorovye deyateli i pedagogi: Istoriya. Traditsii. Sovremennyye problemy khorovogo iskusstva [Russian Choral Culture. Issue 2: The outstanding choral workers and pedagogues: History. Traditions. The modern problems of the choral art]: collected research articles. St. Petersburg: St. Petersburg State University of Culture and Art, 2000. Vol. 153. Pp. 144–166.

**Ядловская Лариса Николаевна**

доцент кафедры музыкально-педагогического образования  
Белорусский государственно-педагогический университет им. Максима Танка  
Беларусь, 220030, Минск  
*yadlovskaya@mail.ru*  
ORCID: 0000-0001-7632-0930

**Larisa N. Yadlovskaya**

Associate Professor at the Department of Musical-pedagogical Education  
Maxim Tank Belarusian State Pedagogical University  
Belarus, 220030, Minsk  
*yadlovskaya@mail.ru*  
ORCID: 0000-0001-7632-0930