
**ОТ ЛИРИКИ К ГРОТЕСКУ
(ОБ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМ ПРОЧТЕНИИ
ВИОЛОНЧЕЛЬНОЙ СОНАТЫ Д. ШОСТАКОВИЧА)**

Соната для виолончели и фортепиано *op. 40, d-moll*, созданная 28-летним Д. Шостаковичем в 1934 году, — первое сочинение композитора для камерного ансамбля со времени окончания им консерватории¹. Тем не менее, это произведение в оценках исследователей (например, М. Сабининой) справедливо ставится в ряд его зрелых инструментальных творений [16, с. 83]. В нем молодому автору с пророческой точностью удается минимальными инструментальными ресурсами раскрыть глубокий психологический разрыв между субъективным внутренним миром личности и диссонирующим ему внешним миром.

В истории музыковедения сложился целый ряд различных концептуальных трактовок этой сонаты. С течением времени они изменялись (можно сказать «взрослели»), все глубже постигая ее философский смысл. Показательно движение от сугубо «оптимистического» (в духе времени) видения (Ю. Кремлев, 1935), через лирико-драматическое, но с «жизнерадостным» взглядом на скерцо и финал (В. Бобровский, 1961, А. Должанский, 1965), к гротескно-трагедийному (М. Кустова, 1996) и другие. Кроме того, многочисленные знаменитые исполнения этого произведения, сохраненные фондами звукозаписи, начиная с дуэтных ансамблей при участии самого композитора, а также легендарных виолончелистов Д. Шафрана (1946) и М. Ростроповича (1965)², передают потомкам авторские прочтения, что

¹ Ранее камерное сочинение Д. Шостаковича — Фортепианное трио, *op. 8* появилось в 1923 году.

² К сожалению аудиообразец Сонаты — В. Кубацкий — Д. Шостакович — звукозаписью 1930-х годов не зафиксирован, но темповые, метрономические, динамические и штриховые нюансы этой версии дошли до нас в качестве авторских ремарок, в издании под редакцией В. Кубацкого (М. : Музыка, 1971).

называется «из первых рук»³. Но для каждого последующего поколения музыкантов произведение открывается по-новому и не теряет своей актуальности в сфере передачи личностных чувств и переживаний. А вопросы интерпретации этого в прямом смысле «нетленного» опуса до сей поры не перестают волновать исследователей. Из недавних публикаций конца XX начала XXI в украинских изданиях назовем статьи Р. Сулим (1999), В. Сумароковой (1999, 2007), в российских — О. Бугаева (2007).

Вместе с тем, исполнителям, чтобы прийти к собственному пониманию этого философского цикла, подобно драматическим актерам, необходимо предельно внимательно «исследовать» свои «роли» (партии музыкального произведения), семантический слой которых отличается полифонической многомерностью, сложностью и амбивалентностью, что дает возможность создания индивидуальных интерпретаторских версий.

Цель данной статьи — комплексно взглянуть на художественное решение этого сочинения и определить наиболее близкую к авторскому замыслу «расшифровку» музыкального текста. Исходя из этого, представляется необходимым учесть следующие аспекты:

— исторический, охватывающий творческую атмосферу, царившую в годы создания произведения, как в музыкальном искусстве, так и в смежных областях — театре, поэзии, литературе;

— музыковедческий, суммирующий наиболее ценные исследовательские наблюдения;

— исполнительский, опирающийся, главным образом, на прижизненные редакции и исполнительские трактовки.

Концепция Виолончельной сонаты, как и многих других сочинений Д. Шостаковича, строится на противопоставлении и столкновении трагедийно-психологического (I, III часть) и гротескно-саркастического (в авторском решении искаженного) плана (II, IV часть). Таким образом, вырисовываются две драматургические магистральные линии, сопряжение которых порождает «поле» огромной напряженности.

³ Известны концертные исполнения Сонаты автора со многими виолончелистами: премьерное — с В. Кубацким (25.12.1934, Малый зал Ленинградской консерватории); последующие — А. Лившицом (1930-е, Ленинград), А. Феркельманом (1939, Ленинград); В. Матковским (1942, Куйбышев), С. Кнушевицким (апрель 1952, январь 1953, февраль и июнь 1957, Ленинградская филармония), Е. Альтманом (Свердловск, Воронеж, Тамбов, Москва, Львов, Кишинев, Одесса, 1957). Эти музыканты стали «носителями» традиций авторской интерпретации, сохраняя и передавая их слушателям посредством фондовых записей, выполненных позднее в дуэте с другими пианистами, например: Е. Альтман — М. Воскресенский (Мелодия, С10 23837 007, 1986, запись Всесоюзного радио 1982), Д. Шафран — А. Гинзбург (Мелодия, 10 00714, запись 1977) и др.

В стилистике первой части можно ощутить традиционное для русской виолончельной музыки элегическое начало. Д. Шостакович по своему преломляет модус исповедальности. В период создания произведения композитор в качестве «эталона» выбирает виолончельную сонату С. Рахманинова (1901), которую он сам не раз исполнял. «Ее влияние ощущается как в мелодическом языке, так и в конструктивных элементах шостаковической Виолончельной сонаты», — считает М. Кустов [12, с. 20]. Далее исследователь добавляет: «Здесь Шостакович сумел достичь эмоционального насыщения, поставив личностные, исповедальные мотивы в центр всего четырехчастного цикла. В мелодике зазвучали исконно русские интонации, сходные с распевами виолончельных произведений Чайковского и Рахманинова» [12, с. 21]. Автор указывает на общность эмоционально-образного и интонационного строя главных тем из первых частей обеих сонат: «Лирико-драматическая распевность главной темы рахманиновской Сонаты как бы проецируется на шостаковическую музыку» [12, с. 22]. Сходное наблюдение встречается и в работе Г. Шохмана, который находит в музыке «почти по-рахманиновски широкий, на огромном *vibrato* распев, открытость эмоции, не стесняемой никаким рационализмом “научно-технической эры”» [19, с. 80].

Примечательно, как темповые изменения в исполнении главной партии сонаты Д. Шостаковича способны в корне повлиять на ее прочтение. Изучая прижизненные издания сонаты, М. Кустов обращает внимание на уточнения, вносимые автором в темповые обозначения. Так, например, в 1935 году главная партия первой части в спокойном темпе (четверть = 116) «приобретает характер широкой русской инструментальной кантилены», а в последующих изданиях композитор указывает более подвижный темп (четверть = 138) и «тем самым отходит от рахманиновского распева, привнося в интерпретацию взрывчатость, экзальтированность, нервную напряженность»⁴ [12, с. 26].

Показательна не только динамика композиторской и исполнительской трактовки, но и на нюансы лирических оттенков образного содержания экспозиции первой части, поэтично охарактеризованные исследователями. А. Должанский слышит в главной партии биение чуткого сердца: оно словно «бережет свое счастье в беспокойной обстановке потаенных угроз. Счастье и тревога сливаются воедино» [6, с. 121–122]. Контрастирующая ей светлая, проникновенная лирика побочной темы ассоциируется В. Бобровским с «хрустально чистой, по-шубертовски

⁴ Такой характер выдерживается в исполнении произведения дуэтом Д. Шостаковича и Д. Шафрана (1946). В интерпретации Д. Шостаковича и М. Ростроповича (1965) темп первой части (четверть = 152) «уводит звучание в сторону кантилены шумановского типа» [12, с. 27], все драматическое и трагическое снимается.

напевной и доверчивой музыкой» [4, с. 36], «с несколько созерцательным оттенком», по словам Л. Раабена [15, с. 170], обрывающаяся на доминанте, словно «недопетая песня». Лирико-элегическая образность экспозиции первой части сонаты деформируется, «оказывается уничтоженной» под натиском вторгающейся разработки (с чужеродно-враждебным элементом остинатной ритмической формулы). И далее, в процессе драматургического развития цикла, уже в трансформированном виде — ввергнутая в состоянии трагической надломленности, «оцепенения» — проводится в заключительном *Largo*, в дальнейшем выливаясь в масштабный трагический монолог третьей части тоже *Largo*, где происходит «мучительный поиск выхода из этого состояния оцепенения» [12, с. 24]. Таким образом, очевидно преломление композитором начальной элегичности в совершенно другую сферу. С помощью «экстраполяции выразительных качеств» (термин М. Гнесина)⁵ происходит так называемая семантическая инверсия. Этот прием, допустимый, согласно ценному наблюдению израильского исследователя Дж. Брауна [1, с. 23], ко многим партитурам Д. Шостаковича (финал Трио, *op.* 67, *Lento* Первой симфонии и др.), как видим, применен и в Виолончельной сонате. Оттолкнувшись от рахманиновской лирики, композитор создает эмоционально-психологическую драму с трагедийным завершением лирико-элегического повествования. Соприкосновение духовной чистоты с абсурдностью зловещего процесса «обездушивания» всего живого (экспозиция — разработка) заканчивается в пользу последнего.

На другом драматургическом полюсе находятся гротесковые части цикла, отображающие «ужасающие» по своей сущности реалии внешнего мира. Отличительные стилевые качества этих частей — образная зримость, театральность. На это во многом повлиял опыт работы Д. Шостаковича в качестве тапера в кинотеатрах 20-х годов (музыкальное оформление немого кино), а также работы над сценическими постановками театра плаката и агитации⁶, где основной темой была борьба с мещанством, пошлостью, бюрократией и карьеризмом. Созданные незадолго до написания Сонаты Фортепианные прелюдии, *op.* 34 (1933) и Фортепианный концерт также имеют точки соприкосновения с театральной музыкой композитора (балетами «Золотой век» и «Болт»). Цель названных произведений — будоражить сознание с помощью сатиры, юмора, иронии, эксцентрики. Музыка к спектаклю «Клоп» по

⁵ Этот термин введен М. Гнесиным в 1927 г. для характеристики одной из стилистических черт фольклора восточноевропейских евреев (когда моменты веселья доводятся до «экстатического автоматизма», мелахолия до скорбного оцепенения).

⁶ К ним относится музыка к спектаклю «Человеческая комедия» (1933) по О. Бальзаку, трамовским спектаклям «Выстрел» и «Правь, Британия».

В. Маяковскому положила начало широкой серии танцевально-гротескных остроритмических мелодий. А. Сохор называет молодого Шостаковича «обличителем пошлости» [17, с. 255].

Композитор продолжает и совершенствует традицию обличительного отношения к обывательской среде окружающего мира, уходящую своими корнями в эпоху романтизма⁷. Такой подход во многом характерен для крупнейших мастеров начала XX века — И. Стравинского, С. Прокофьева и других. Для этого авторы в своих творческих решениях обращаются к таким формам комического как пародия, ирония, гротеск и бурлеск [10, с. 21]. В. Бобровский считает, что «в сфере комическо-пародийных образов Шостакович является продолжателем Прокофьева. Недаром именно в их пределах музыка Шостаковича сближается с музыкой Прокофьева, тогда как в целом творчество этих композиторов значительно отличается одно от другого» [4, с. 14]. Н. Бекетова, сопоставляя типы обличительных концепций С. Прокофьева и Д. Шостаковича, выделяет у Д. Шостаковича «трагический гротеск», ведущий свое происхождение от «смеха сквозь слезы» Н. Гоголя к «мировой боли» Ф. Достоевского, выраженный в соотношении полюсов трагедия — сатира, и пародийные (в своей сути карнавальные) концепции у С. Прокофьева, «поскольку противоречие трагедии и сатиры в них отсутствуют» [3, с. 69–70]. Если у С. Прокофьева юмор зачастую сплетается с лиризмом, то у Д. Шостаковича драматургическое движение, как правило идет от лирики к гротеску. Именно такая драматургическая направленность характерна для Виолончельной сонаты. Содержание частей цикла охватывает различные грани образности: первая — напряженная лиричность;

⁷ На эту традицию указывает А. Сохор: «Столкновение благородных порывов души, поэтических идеалов с житейской прозой и пошлостью — вот та коллизия, которая послужила источником критически-обличительного отношения романтиков к быту окружавшей их филистерской среды. Отсюда — появление в их произведениях отдельных образчиков бытовой музыки как музыкальных символов отрицательных персонажей (“гроссфатер” в “Карнавале” Шумана). Но такие случаи у композиторов-романтиков были все же редки. Еще реже используемый подобным образом бытовой жанр подвергался сатирическому осмеянию. Напротив, почти для всего XIX века — от Шуберта и Глинки до Брамса и Чайковского — характерно отношение к бытовой музыке как к источнику положительных образов. Однако по мере того как обнажалась и становилась все более грозной и агрессивной ужасающая пошлость буржуазно-мещанского уклада жизни, нарастал трагический разрыв между возвышенными идеями гуманизма и низменными, античеловеческими образами обывательского быта. В музыке этот конфликт с большой силой выразил Малер. И он же нашел новое средство обличения житейской пошлости — карикатурное преувеличение тривиальности или гротескное искажение бытовых жанров (марш в I симфонии, вальсы в V и VII, лендлер в IX)» [17, с. 250].

вторая — «прозаизмы», доведенные до абсурда; третья — сгущенный драматизм⁸; четвертая — фантазмагория, воплощенная с помощью техники пародийного искажения бытовых жанров. Вместе они составляют, «гротескную логику традиционных форм» (формулировка Г. Козинцева) [9, с. 138].

Сам Д. Шостакович о применении техники пародирования в жанрах «чистой музыки», в том числе камерной, высказывался следующим образом: «Я хочу отвоевать законное право на смех в так называемой “серьезной” музыке. Когда слушатель громко смеется в моем симфоническом концерте, меня это нисколько не шокирует, напротив — радует» (цит. по: [12, с. 25]).

Эксцентричность второй части обнажает бессмысленность воинствующей глупости, раскрывшейся с пугающим размахом. Фактурное решение Скерцо Д. Шостаковича можно соотнести с наблюдениями и опытом В. Маяковского в футуристической поэзии: «...оформляется ритм — основа всякой поэтической вещи, проходящий через нее гулом. Постепенно из этого гула начинаешь вытискивать отдельные слова» [13, с. 100]. Поэтому в музыке очень важно сохранять метро-ритмическую точность (являющуюся основным стержнем), позволяющую «вытискивать» артикуляционно «чеканные» слога. Постоянно крутящаяся остиная фигура в партии виолончели создает ощущение вечного круговорота, это не технические поиски, а отражение «гула жизни». На шумно кружащийся фон, доведенный до механистичности за счет жесткого акцентирования долей в такте, накладывается скандирующая («выкрикивающая» только сильные доли), «разгулявшаяся» тема, поданная с неким куражом и лишь иногда уходящая в притворно изящное *pianostaccato* (фортепиано), обыгрываемое *piano-pizzicato* (виолончели), — но здесь же она «выныривает» с подчеркнуто «залихватским» *glissando* у виолончели. Следует обратить внимание на то, что различные темповые варианты Скерцо также способны повлиять на смысловую акцентуацию части: например, увеличение скорости (четверть = 176) усиливает механистичность движения, «шумность», «безумство» общего настроения; в чуть размеренном темпе (четверть = 152)⁹, наоборот, способствует выходу на первый план выразительно утяжеленной артикуляции, тем самым подчеркивается значимость каждой интонации.

Средний раздел Скерцо — в противоположность тяжеловестности и жесткой маркированности крайних разделов — преувеличенно,

⁸ Приведем высказывание М. Юдиной: «В *Largo* Сонаты для виолончели и фортепиано — художник и вечность. Их диалог. Эта музыка организует внутренний мир человека, слушателя (а, следовательно, и его линию жизни, поступки)» (цит. по: [20]).

⁹ Метрономическое указание в издании 1935 года.

«слащаво» светел и необыкновенно легок, благодаря фактурным находкам в партиях обоих инструментов (флажолетное *glissando* виолончели имитируется «взлетающим» вверх легким пассажем фортепиано). А в его мелодическом материале исследователям видится общность с интонациями и живой пульсацией популярной в 30-е годы «Песни о встречном» [12, с. 25]. Музыка скерцо подталкивает к поискам литературных аналогий с поэзией тех лет. Д. Шостаковича увлекали стихи Д. Хармса, их фантазмагоричность: почти бессмыслица харсомсовских виршей, напор его *prestissimo*, головокружительные потоки, зубцы, грохот колес, организованный треск пропеллеров. Гиперболизм, прежде проявившийся в литературе, охарактеризован в свое время Ф. Достоевским: «Все это до того пошло и прозаично, что граничит почти с фантастическим» [8, с. 408].

Трагичность концепции цикла заключена в контрастном сопоставлении крайне противоположных по содержанию музыкальных пластов. Если следующая далее третья часть сонаты — реквием по раздавленным, уничтоженным в столкновении с прозой жизни лучшим человеческим чувствам, то четвертая часть ввергает в стихию брутальной острой насмешки, издевки (*practical joke* — грубая шутка, розыгрыш). Образная фантазмагория четвертой части ассоциируется с «московскими» главами романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» (создававшегося тоже в 30-е годы). И в одном, и в другом случае наблюдается сочетание фантастики и быта, смешение реальности и ирреальности, превращение обыденности в гротескную карикатуру. Д. Шостакович в музыке, как и М. Булгаков в литературе, по-своему выворачивает наизнанку быт, обнажая корни обывательщины, стяжательства, карьеризма. Важным средством здесь становится прием жанрового остранения (термин В. Шкловского). Эксцентрика преобразовалась в форму переживания жизни, основанной на реальных наблюдениях. А. Сохор отмечает особую трактовку бытовых жанров, характерную для XX века: «И здесь сразу заметен тот подход к бытовым жанрам, который утвердился в европейской музыке с конца 10-х — начала 20-х годов и был полностью воспринят Шостаковичем: “бытовое” в музыке отныне стало трактоваться преимущественно как “низменное”, а отсюда — прямая дорога к обличению, осмеянию этого “низменного”, прозаического, обывательского» [17, с. 250].

В четвертой части композитор как раз прибегает к гротескной трактовке. В этом отношении показательны характеристики финала Сонаты, которые дают ряд исследователей: «бытовая жанровость финала, показанная с дерзкой остротой» (М. Кустов) [12, с. 22]; «изломанный мелодический рисунок выражает горькую иронию, а порой даже насмешку» (Е. Альтман) [2]; «пародийность сказывается с достаточной определен-

ностью» (В. Юзефович) [20]¹⁰. Создается ощущение, что мелодика как бы соткана из «штампов» мещанской музыки (прикладных образцов современного композитору городского фольклора). Музыкальное изложение основано на «использовании широкого спектра интонационных влияний, в том числе бытовых жанров, в близком к первоисточнику звукообразе», как замечает Г. Овсянникова [14, с. 41]. Композитор вводит бытовые музыкальные интонации, которые становятся объектом для пародирования.

Восклицание «Какая проникновенная пошлость!» В. Софроницкого об образном строе фортепианной прелюдии № 17, *op.* 34 допустимо отнести и к характеристике «провокационно-подленькой» темы рефрена финала Сонаты. Упруго ритмизованная мелодия с почти механистическим шагом¹¹, угловатыми, остро-характерными «подкатами-подъездами» тема всегда непредсказуема в своем движении (буквально в каждом такте). В последующих проведений она вариантно переизлагается. Причем, малейшие интонационные и фактурные изменения придают теме каждый раз новые оттенки. Почувствовать «провокационность» таких изменений можно не только в этом. Тема олицетворяет зло, но зло «замаскированное», лицемерное, спрятанное под личиной «простецкого панибратства и дружелюбия». Рефрен с «мефистофельским оттенком» — это некий «проводник и экскурсовод» по различным, не самым лучшим характеристикам человеческого облика. Эпизоды «смонтированы» по принципу киномонтажа: мелкая раскадровка (членение на сцены-кадры), стремительное течение и смена фрагментов при неизменном темпе. Самые банальные мелодии проносятся в пестром калейдоскопе. Жанровые истоки первого эпизода рондо по мнению исследователей, связаны с тарантеллой (В. Бобровский, М. Кустов, Е. До-

¹⁰ В. Юзефовичем наиболее верно охарактеризована музыкальная образность сонаты. В частности, подмечено пародийное решение обывательского мира объективной реальности. Многие исследователи не склонны столь прямолинейно трактовать содержание финала: «изящная грация основной темы — рефрена и нарочито внешняя грубоватость эпизодов жанрового плана (тарантелла, фокстрот)» (Е. Долинская) [7]; о песенной мелодии рефрена, корнящейся в городском фольклоре, облагороженной упруго-ясной ритмикой читаем у Ю. Кремлева [11]; близость музыки рефрена прокофьевским темам «типа модифицированного бурре», синтезирующего моторность и лирику, находит В. Бобровский [4, с. 44–45], а появление эпизодов он воспринимает «как неожиданный прорыв стихийной силы, столь контрастной изяществу и галантности рефрена» [4, с. 46]. Образность финала ассоциируется у В. Бобровского с «хороводом жизни» [4, с. 245].

¹¹ Г. Шохман тему рефрена сравнивает с «цирковым галопчиком» [19, с. 80]. В. Бобровскому мелодия рефрена напоминает образ «веретена времени» [4, с. 45].

линская [4, с. 46; 12, с. 25; 7]). В начале характерного для нее триольного движения нарочито утяжеляется (авторской ремаркой *marcato*) каждая первая доля. Затем в совершенно облегченном виде (на штрихе *spiccato*) триоли виолончели «легкомысленно» сопровождают тему-рефрен, перенимая ее у рояля.

Во втором эпизоде, жанровые истоки которого фокстрот, в фортепианной фактуре пародируется «легкомысленный» аккомпанемент «кабацкой» песни, «вдохновенно» проинтонированной виолончелью.

В третьем токкатном эпизоде пассажи фортепиано сопоставимы с ассоциативным кинематографическим рядом, определяемым Г. Козинцевым следующим образом: «...гонки, конкурс на быстроту, состязание на скорость, самая иступленная форма бешенства» [9, с. 138].

Кода — своеобразная «умиротворяющая», «убаюкивающая»¹², «сладчайшая серенада Мефистофеля» (*pizzicato* виолончели имитирует гитарные переборы), под аккомпанемент которой «сумасшедший дом распахивает настежь свои двери» [9, с. 138]. На то, что образность Виолончельной сонаты Д. Шостаковича близка некоему «дьявольскому наваждению», характерному для музыки начала XX века, также обращает внимание М. Кустов [12, с. 23]. Хотя его взгляд на коду финала иной: «Завершает Сонату умиротворенно-ласковая кода Финала. Она воспринимается как своеобразное резюме от автора, эпилог, приводящий к внутреннему сопряжению и согласию те два жизненных начала (субъективное и объективное), о которых поведала музыка этого произведения» [12, с. 25]. Однако, принимая во внимание драматургию всего произведения, «сопряжения и согласия» быть не может. Логичнее было бы предположить, что после трагичного исхода первой части и своеобразного «реквиема-монолога» третьей части, являющегося «драматургической доминантой произведения» [12, с. 24], слушатель остается один на один с фантазмагорически преломленной реальностью, показанной в ярких обличительных тонах. Ракурс такого толкования близок мнению тех музыковедов, которые считают перспективной и актуальной задачу изучения феномена Д. Шостаковича в связи с линией условно названной «русским гностицизмом» (тенденция к недиалектическому расщепленному видению мира в сочетании с рискованно-интимным отношением к сфере потустороннего), представленным в литературе такими фигурами как Н. Гоголь, Ф. Достоевский, В. Розанов. С такой позиции высвечивается глубокий метафизический смысл, проявляющийся сквозь поверхностные толкования [1, с. 24].

Примечательно, что в год создания сонаты (1934) там же, в Поленово, Д. Шостакович обдумывал оперу-фарс на собственное либретто.

¹² О «непритязательной колыбельной» в коде писал Г. Шохман [19, с. 80].

«Сюжет я уже выдумал. Все элементы фарса налицо», — писал композитор (цит. по: [18, с. 363]). По его сценарию фарс должен быть спаян с трагедией: «Самое интересное, что начинается фарсом, а кончается кровавой трагедией» (цит. по: [18, с. 363]). Не реализовавшись на оперной сцене, намеченный сценарий воплотился в его камерном произведении, в образной сфере которого разворачивается личностная трагедия на фоне фарса.

Подводя итоги, отметим, что уже в одном из своих ранних камерных сочинений Д. Шостакович апробировал многие композиционные и драматургические приемы, примененные им в дальнейшем как в области камерной музыки, так и в крупных жанрах:

— момент «вторжения» чужеродного «враждебного» материала (в разработке первой части Сонаты), далее проявлен более масштабно в Пятой, Седьмой, Восьмой симфониях (1937, 1941, 1943);

— прием семантической инверсии при помощи «экстраполяции выразительных качеств» (*Largo* первой части) в дальнейшем наблюдаем в финале Фортепианного трио, *op.* 67 (1944);

— драматургический прием сопоставления трагедии и гротеска, усиливающих друг друга в большинстве сочинений композитора.

В дальнейшем преемственность творческого опыта Д. Шостаковича обнаруживаем в камерных произведениях композиторов младшего поколения. Так, например, в Сонате для виолончели соло И. Бершадского первая часть «Гротеск» (*Allegretto caricato* — преувеличенно шаржировано), сопряжена с высоким жанром реквиема (второй частью, следующей *attacca*). Близкий опыт можно обнаружить и в Сонате для виолончели и фортепиано А. Шнитке (1978), в которой гротескная искаженность второй части (своеобразное преломление «скерцозности»), находит катарсическое разрешение в трагедийной реквиемности третьей части.

Виолончельная соната Д. Шостаковича — благодатный материал для исполнителя, так как здесь музыкант в полной мере может проявить свои и технические, и эмоциональные качества. В зависимости от прочтения и постижения смысловой мотивации должен происходить выбор темповых, штриховых, артикуляционных решений (что просматривается на примере интерпретаций выдающихся исполнителей, и в предложенных самим композитором вариантах). Яркий тому пример — интерпретационная версия Д. Шафрана, в которой «лирическое содержание сонаты приобретает такую значимость, что резкости и жесткости воспринимаются как нечто второстепенное и уступают главенствующее место эпизодам, подобным, например, потрясающему по силе драматического высказывания *Largo*», — как отмечено О. Бугаевым [5, с. 75].

Весьма показательно, что некоторые исполнители, наиболее почувствовавшие «рахманиновские истоки» в Сонате, соединяют в своих

CD-альбомах произведения Рахманинова и Шостаковича¹³. У других превалирует сатирически-пародийная линия, что заметно по компоновке произведений согласно их стилистической близости¹⁴.

Умение распознать, что автор хотел сказать в своем творении не только в музыкальном, но и более широком философско-эстетическом смысле — одна из главных задач исполнителя. Обнаружение основной концептуальной идеи произведения позволит «расшифровать» авторский замысел, а следовательно вести поиск средств выразительности в плане его воплощения в реальном звучании.

Надеюсь, что публикация даст верный ключ к проникновению в образный мир Виолончельной сонаты Д. Шостаковича и подбору необходимых выразительных средств, а намеченные смысловые ориентиры послужат подсказкой для молодых исполнителей, впервые знакомящимся с этим замечательным произведением, для нахождения своей собственной трактовки.

Список использованных источников

1. Акопян Д. Западные авторы о Шостаковиче. Обзор и комментарии / Д. Акопян // Шостаковичу посвящается : [сб. ст. к 90-летию композитора (1906–1996)]. — М. : Композитор, 1997. — С. 17–26.
2. Альтман Е. Евгений Альтман, виолончель : [аннотация к пластинке] / Е. Альтман. — С10 23837 007. — Мелодия, 1986.
3. Бекетова Н. Типы обличительных концепций Прокофьева и Шостаковича / Н. Бекетова // Традиционное и новое в отечественном музыкальном искусстве. — М. : Музыка, 1987. — С. 65–80.
4. Бобровский В. Камерно-инструментальные ансамбли Д. Шостаковича / В. Бобровский. — М. : Сов. композитор, 1961. — 257 с.
5. Бугаев О. Шостакович в интерпретации Д. Шафрана / О. Бугаев // Музыкальная академия. — 2007. — № 1. — С. 74–78.
6. Должанский А. Камерно-инструментальные произведения Д. Шостаковича // А. Должанский. Избранные статьи. — Л. : Музыка, 1973. — С. 120–151.
7. Долинская Е. Ко Ивасаки — Шуку Ивасаки : [аннотация к пластинке] / Е. Долинская. — 02501–02. — Мелодия, 1970.

¹³ Например: Давид Старкветер — Евгений Ривкин (CD «Шостакович, Рахманинов: Сонаты для виолончели и фортепиано», *Marc Records*, Нью-Йорк), Борис Андриянов — Рем Уразин (CD «*Shostakovich, Rachmaninov: Sonatas for Cello & Piano*», *Quartz Music*, 2006).

¹⁴ Например: Лев Евграфов — Лидия Евграфова (CD «Прокофьев, Шапорин, Шостакович. Евграфов Лев», студия записи: Русский компакт диск, 1997, запись 1977), Джулиан Ллойд Веббер — Джон Мак Кейб (CD «*Britten and Shostakovich: Cello Sonatas, Prokofiev: Ballade, op. 50*», *Philips CD 422 345-2*, 2006, запись 1988), Давид Герингас — Татьяна Шац-Герингас (CD «*David Geringas · Tatjana Schatz: Shostakovich, Prokofiev, Rostropovich*», *ES-DUR 2021*, 1994), Джейми Уолтон — Даниэль Гримвуд (CD «*Shostakovich, Britten, Prokofiev*», *Signum Classics*, 2011).

8. Достоевский Ф. Подросток / Ф. Достоевский // Достоевский Ф. Собр. соч. — СПб. : Книгоиздательское товарищество «Просвещение», 1911. — Т. 14. — С. 3—413. — (Достоевский Ф. Собрание соч. в 21 томах ; т. 14).
9. Козинцев Г. Подготовительные материалы к работе о комическом, эксцентрическом и гротескном искусстве / Г. Козинцев // Козинцев Г. Собр. соч. — Л. : Искусство, 1983. — Т. 3. — С. 71—179. — (Козинцев Г. Собр. соч. в 5 томах ; том 3).
10. Коробова А. О функционировании отображенных жанров в симфониях советских композиторов : автореф. дис. на соискание научн. степ. канд. иск. : 17.00.02 «Музыкальное искусство» / А. Коробова. — Вильнюс, 1987. — 24 с.
11. Кремлев Ю. Виолончельные сонаты Шостаковича и Кочурова / Ю. Кремлев // Сов. музыка. — 1935. — № 11. — С. 60—68.
12. Кустов М. Фортепианные камерно-инструментальные ансамбли Д. Шостаковича / М. Кустов. — Саратов : Слово, 1996. — 68 с.
13. Маяковский В. Как делать стихи? / В. Маяковский // Маяковский В. Полное собр. соч. [АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького]. — М. : Худож. лит., 1955—61. — Т. 12. — С. 81—117. — (Маяковский В. Полное собр. соч. в 13 томах ; том. 12: Статьи, заметки и выступления, 1959).
14. Овсянникова Г. Феномен фортепианной музыки Д. Д. Шостаковича / Г. Овсянникова // Музыка и время. — 2003. — № 12. — С. 40—43.
15. Раабен Л. Камерная инструментальная музыка первой половины XX века. Страны Европы и Америки / Л. Раабен. — Л. : Сов. композитор, 1986. — 198 с.
16. Сабинина М. Шостакович-симфонист. Драматургия, эстетика, стиль / М. Сабинина. — М. : Музыка, 1976. — 476 с.
17. Сохор А. Большая правда о «маленьком» человеке / А. Сохор // Дмитрий Шостакович : [сб. ст. / сост. Г. Ш. Орджоникидзе]. — М. : Сов. композитор, 1967. — С. 241—259.
18. Хентова С. Шостакович. Жизнь и творчество / С. Хентова. — Л. : Сов. композитор, 1985. — Т. 1. — 543 с.
19. Шохман Г. Пятьдесят лет и семь вечеров / Г. Шохман // Сов. музыка. — 1982. — № 5. — С. 79—86.
20. Юзефович В. Д. Шостакович. Соната для виолончели и фортепиано. Шостакович — Шафран 1946 г. : [аннотация к пластинке] / В. Юзефович. — Мелодия, М 10—42045—46.

Біджакова Н. Л. Від лірики до гротеску (про виконавське прочитання Віолончельної сонати Д. Шостаковича). Автор, враховуючи історичний, теоретичний та виконавський аспекти, пропонує комплексний погляд на «розшифрування» семантики Віолончельної сонати Д. Шостаковича. У статті аналізуються стилістичні особливості, в яких характер взаємодії жанрового змісту та його авторської трактовки створюють глибинний підтекст та визначають художній зміст твору. Публікація може надати допомогу при опануванні цього камерного твору молодими виконавцями.

Ключові слова: Віолончельна соната Д. Шостаковича, *op. 40, d-moll*, віолончельно-фортепіанний дует, виконавська версія, інтерпретація.

Биджакова Н. Л. От лирики к гротеску (об исполнительском прочтении Виолончельной сонаты Д. Шостаковича). Автор, учитывая исторический, теоретический и исполнительский аспекты, предлагает комплексный взгляд на «расшифровку» семантики Виолончельной сонаты Д. Шостаковича. В статье анализируются стилистические особенности, в которых характер взаимодействия жанрового содержания и его авторской трактовки создают глубокий подтекст и определяют художественный смысл произведения. Публикация может оказать помощь в освоении этого камерного сочинения молодыми исполнителями.

Ключевые слова: Виолончельная соната Д. Шостаковича *op. 40, d-moll*, виолончельно-фортепианный дуэт, исполнительская версия, интерпретация.

Bidzakova N. From lyrics to grotesque (about performer treating of Cello Sonata by D. Shostakovich). The author considers historical, theoretical, performance aspects and supposes complex view on specific line of semantic of Shostakovich's Cello Sonata. Stylistic peculiarities are analyzed in this article in which characters of commadulation of genre contain and its author's treatment creates deep undertext and defines art sense of composition. Publication may give help in reserving of this chamber composition for young performers.

Keywords: Cello Sonata by D. Shostakovich, *op. 40, d-moll*, duet for cello and piano, performer treating, interpretation.