

симфонического склада в совокупности с пересмотром художественно-выразительных задач классической хореографии.

Список использованной литературы

1. Бочарникова Е. В. Захаров Ростислав Владимирович / Е. В. Бочарникова // *Балет: Энциклопедия.* / Гл. ред. Ю. Н. Григорович. – М. : Советская энциклопедия, 1981. – С. 210-211.
2. Добровольская Г. Н. Якобсон Леонид Вениаминович / Г. Н. Добровольская // *Балет: Энциклопедия.* / Гл. ред. Ю. Н. Григорович. – М. : Советская энциклопедия, 1981. – С. 611-612.
3. Захаров Р. *Искусство балетмейстера* / Р. Захаров. – М. : Искусство, 1954. – 235 с.
4. Клейменова М. С. Лавровский Леонид Михайлович / М. С. Клейменова // *Балет: Энциклопедия.* / Гл. ред. Ю. Н. Григорович. – М. : Советская энциклопедия, 1981. – С. 288-289.
5. Красовская В. М. Голейзовский Касьян Ярославич / В. М. Красовская // *Балет: Энциклопедия.* / Гл. ред. Ю. Н. Григорович. – М. : Советская энциклопедия, 1981. – С. 150-151.
6. Лопухов, Федор Васильевич. [Электронный ресурс] / Ф. Лопухов. — Режим доступа: <http://ru.wikipedia.org>, свободный. — Загл. с экрана.
7. Паппе В. Вайнонен Василий Иванович / В. Паппе // *Балет: Энциклопедия.* / Гл. ред. Ю. Н. Григорович. – М. : Советская энциклопедия, 1981. – 623 с.
8. Фореггер Николай Михайлович // *Балет: Энциклопедия.* / Гл. ред. Ю. Н. Григорович. – М. : Советская энциклопедия, 1981. – 550 с.

УДК 78.071.1 (470)

Елена Зинькевич

ПЕРВЫЙ «ЛИР» ШОСТАКОВИЧА

Статья посвящена малоизвестному произведению Д. Шостаковича – его музыке к спектаклю «Король Лир» в постановке Г. Козинцева (1941, Большой драматический театр, Ленинград). В основе работы – рукописи (партитура и клавиш), хранящиеся в Архиве Д. Д. Шостаковича, и отклики прессы на спектакль. Анализ музыкальных материалов позволяет понять концепцию произведения и взгляд Д. Шостаковича на драматургию В. Шекспира.

Ключевые слова: Шостакович, Шекспир, «Король Лир», музыка к спектаклю.

Олена Зінькевич

ПЕРШИЙ «ЛІР» ШОСТАКОВИЧА. Стаття присвячена маловідомому твору Д. Шостаковича – його музиці до вистави «Король Лір» у постановці І. Козинцева (1941, Великий драматичний театр, Ленінград). В основі роботи – рукописи (партитура та клавір), що зберігаються в Архіві Д. Д. Шостаковича, і відгуки преси на виставу. Аналіз музичних матеріалів дозволяє зрозуміти концепцію твору та погляд Д. Шостаковича на драматургію В. Шекспіра.

Ключові слова: Шостакович, Шекспір, «Король Лір», музика до вистави.

Olena Zin'kevych

THE FIRST «LEAR» BY D. SHOSTAKOVICH. This article focuses on a little-known work by D. Shostakovich – his music for the play «King Lear» in the stage direction of G. Kozintsev (1941, the Big Drama Theatre, Leningrad). Research materials are manuscripts (score and clavier) which are kept in D. Shostakovich's archive and reviews on a theatrical. Analysis of music allows us to understand the concept of Shostakovich's work and his view on Shakespeare's dramaturgy.

Keywords: Shostakovich, Shakespeare, «King Lear», music to the theatrical.

«Трудно писать музыку к пьесам Шекспира. Автор “Гамлета” и “Короля Лира” абсолютно не терпит банальности» [13, с. 61]. Эти слова Шостаковича не были умозрительной сентенцией. В них – собственный и уже немалый опыт творческого общения с Шекспиром: музыка к «Гамлету» в постановке Н. Акимова (1932) [см.: 9; 7] и только что завершенная партитура для «Короля Лира» в постановке БДТ. Этот спектакль БДТ стал для Шостаковича важной вехой: в нем он обрел «своего» Шекспира и «своего» режиссера – Григория Козинцева, с которым впоследствии будут созданы их общие кино-шедевры: «Гамлет» (1964) и «Король Лир» (1971).

Спектакль, поставленный Г. Козинцевым в БДТ¹, запомнился не столько актерской игрой (это как раз была одна из уязвимых его сторон), сколько единством режиссерской концепции и мастерством оформления.

¹ Премьера состоялась 24 марта 1941 г. Постановщик – Г. Козинцев, художник – Н. Альтман. В главных ролях: Лир – В. Софронов, Шут – В. Полицеймако, Корделия – В. Осокина. Спектакль шел в переводе М. В. Кузмина и А. Радловой.

В нем была конкретно определена эпоха «Короля Лира» – раннее средневековье, и с большой силой показана ее суровая и жестокая атмосфера. «Мы можем легко представить себе фон портрета Лира, – писал Козинцев. – Тяжелые каменные замки на высоких холмах, перед замками – рвы, вокруг замков – леса и разоренные деревни. Обязательная принадлежность пейзажа – колесо для казни и виселица. Порабощение, угнетение, разбой движут миром. Лир – человек, видевший этот мир сквозь вырезы в железном забрале шлема. Средневековый король – это воин. Война – это закованный в железо разбой. <...> Замок Лира менее всего похож на королевский дворец, это – военная крепость. В ней мрачно и сыро. Свет проникает сквозь вырезы бойниц, чадят огромные каменные очаги, мигают смоляные факелы. Страх окружает Лира. Он слышит только те слова, которые хочет слышать» [13, с. 18]¹.

Замысел Козинцева получил яркое визуальное воплощение в сценографии Н. Альтмана. «Оформление “Короля Лира”, – писал Альтман, – возникло у меня как цветовая гамма серого, черного и красного. <...> Каждое действие и каждое из основных действующих лиц имеет свой цветовой лейтмотив» [13, с. 59]. «Декорации и костюмы Альтмана выше похвал, – отмечали рецензенты, – это краски Шекспира и трагедии» [3, с. 23]. «Гигантские рыцари, закованные в броню, стерегут сцену. Выразительные живописные панно изображают средневековые сражения и схватки. Еще только открылся занавес, а зритель уже захвачен, потрясен. <...> Само сочетание цветов и красок сообщает ощущение трагизма, напряжения, отчаяния, борьбы» [2]. «Дворец Гонерильи был красный, кирпичный, цвета свежей крови. <...> На каменном кирпичном ложе <...> на каменном дворе возлежала Гонерилья, и Освальд, более похожий на подмастерье палача, нежели на парикмахера, расчесывал медно-красные волосы своей госпожи» [3, с. 23].

По мнению критики, выделив крупным планом образ кровавого века, Козинцев все же несколько односторонне трактовал произведение: алчный тиран, дом которого заложен на крови, не мог превратиться в гуманиста. Оказался сниженным и пафос протеста против этого жестокого мира. Впрочем, возможно более талантливое актерское исполнение

¹ К премьере была специально выпущена брошюра, где каждый из постановщиков объяснял свое видение пьесы.

заставило бы убедительнее прозвучать интересные идеи постановки ¹. Но те черты трагедии, которые были недостаточно ярко раскрыты в игре актеров, возрождались в музыке Шостаковича. В ней звучали трагическое напряжение, страсть, протестующий пафос, сила больших человеческих чувств. По словам рецензентов, благодаря музыке был спасен образ Лира. «И все же мы слышали Лира. Там, где в устах актера никнет слово Шекспира, бессмертное, многообразное слово, на помощь приходит композитор Д. Шостакович. Вдохновенное чувство театра, бурливого, изменчивого ритма сценического действия, владение искусством не только иллюстрировать (меньше всего – иллюстрировать!), но как бы вмешиваться в действие, трепетно и нервно жить судьбами героев, прерывистым дыханием драматических конфликтов – все это отличает музыку Шостаковича к “Королю Лиру”. Описывать музыку – занятие бесплодное. Ее надо слышать, ею надо волноваться так, как волнуется зритель, обжигаемый горьким сарказмом песен Шута, тревожимый стоном оркестра, в звучаньях которого буйно пульсирует опаленное гневом и скорбью сердце старого Лира» [6, с. 4]. Такое восторженное и обстоятельное высказывание о музыке в театральной рецензии – едва ли не единственный в своем роде случай, и это тоже яркое свидетельство большой творческой удачи Шостаковича².

В «Короле Лире» Шостаковича не было ставших традиционными музыкальных номеров, присутствующих почти во всех театральных постановках трагедии. Нет отображения бури в степи (редко кому удавалось избежать в этом номере иллюстрации завывания ветра и воплотить «бурю человеческих душ и сердец»³), нет увертюры (ведь и Шекспир без подготовки начинает трагедию грозой, потрясением: проклятием Корделии и изгнанием ее и Кента). Нет маршей, сопровождающих выходы Лира в первом действии, по-новому решены образ Корделии и сцена пробуждения Лира, иначе звучит финал – как будто вразрез

¹ Софронова-Лира назвали «лишь тенью Лира» [3, с. 23].

² Партитура и клавир «Короля Лира» Шостаковича долгое время хранились в архиве БДТ, сейчас находятся в Архиве Д. Д. Шостаковича, ф. 1 р. 1, ед. хр. 260 (партитура), 261 (клавир).

³ Подзаголовок к «Буре» Хачатуряна в его музыке к «Королю Лиру» (1958, театр им. Моссовета).

с авторской ремаркой («уходят все под похоронный марш»), но полностью соответствуя самой сути шекспировского финала¹.

Шостакович своим решением спорил и с теми постановщиками, которые слишком перегружали спектакль музыкой², и с теми, кто отводил ей исключительно служебную роль, например, с С. Михоэлсом, считавшим, что «музыка в шекспировских пьесах должна оставаться, главным образом, вспомогательной, служебной» [16]³. Шостакович следует иному принципу: «<...> в большой трагедии музыка должна, <...> появляться только лишь в моменты наивысшего напряжения действия. Композитор обязан изложить языком музыки свое понимание основной идеи, основной коллизии, <...> свое понимание и ощущение тех или иных персонажей» [13, с. 61]. Это не значит, что Шостакович не учел шекспировских ремарок. Напротив, он даже некоторые из них как бы расширил, развил. Так, в пятом действии появились военный марш и небольшой музыкальный эпизод «Лагерь», возникшие на основе ремарки «проходят с барабанами». Ремарка «звуки рога за сценой» (1 д.) вызвала к жизни номер «Возвращение с охоты» – миниатюру, сотканную из охотничьих зовов. Но даже эта, казалось бы, сугубо служебная, музыка входит в спектакль, скорее, как звуки внешнего мира – как шум дождя, вой ветра, раскаты грома. И, конечно, не она определяет облик «Лира» Шостаковича, не она является главной в его музыкальной концепции. «Смерть короля и рождение человека» – как определял Козинцев тему «Лира» [13, с. 27], была главной и для Шостаковича, в произведении которого можно выделить три основные сферы. Первая связана с судьбой Лира и Глостера – трагедией познания жизни через страдание; вторая – это разоблачение зла, несправедливости через горькую иронию песен Шута, и в третьей утверждается чувство большой человеческой любви, человечности, символом которой у Шекспира является Корделия.

¹Подобная музыкальная диспозиция (но с новым материалом) станет основой работы Шостаковича в фильме Козинцева [см.: 10; 8].

²Изобиловал музыкой (самой по себе – прекрасной, композитор – А. Хачатурян) спектакль театра им. Моссовета. Рецензенты усмотрели в нем «оперность и сусальность» [11].

³Музыкальное решение спектакля театра Михоэлса (ГОСЕТ, 1935. Режиссер С. Радлов, музыка Л. Пульвера, в заглавной роли – С. Михоэлс, чей Лир – один из лучших в истории советского театра) больше тяготело к жанрово-бытовому типу театральной музыки и исходило из авторских ремарок.

Первая образная сфера представлена пятью номерами¹. Значение их сходно: когда страдания несправедливо обиженных достигают наибольшей силы, в спектакль врывается страстная и тревожная музыка. Образ, рождаемый ею, – не однозначен: в ней слышатся и душевные муки, и протестующий пафос. Эта музыка говорит и от имени героев – как голос их «опаленных скорбью и гневом» сердец, и от имени автора, который вместе со всеми обездоленными восстает против жестокости жизни. Образное и драматургическое сходство этих номеров накладывает отпечаток и на их музыкальный материал, который связан интонационно-тематическим родством, общностью тональной (основная тональность всех номеров, кроме шестого, – *d-moll*), ладовой (минор, обогащенный за счет множества альтераций), фактурной (преобладание полифонии пластов, насыщенные туттийные звучания), темповой (везде – *Moderato*). Все это заставляет воспринимать эти номера как части одного целого, создающего в своем комплексе единый художественный образ: воплощение мучительного процесса осознания реального мира, через который прошли Лир и Глостер.

Первый номер звучит перед состязанием в лести, который устраивает Лир между своими дочерьми. Казалось бы, разве это тот момент «наивысшего напряжения», который требует вмешательства музыки? Лир еще обладает всеми правами власти и окружен почтением и поклонением. Недаром в большинстве постановок здесь звучат церемониальные марши, передающие величие Лира-короля. Но именно от этой сцены тянутся нити ко всем потрясениям, страданиям, конфликтам. В этой сцене воля Лира впервые наталкивается на сопротивление, которое он не в силах сломить. Здесь начало его трагедии. И этот истинный смысл происходящего делает явным именно музыка. В ней анализируется, осмысливается случившееся.

Начало номера как будто рождается из тех же истоков, что и церемониальные марши – из призывных возгласов фанфар, тушей. Но это лишь отблеск внешнего, идущий от облика Лира-короля, Лира-воина: Шостакович переводит фанфарные ритмо-интонации в иную плоскость, насыщая субъективной выразительностью. На первом плане здесь то, что, по мнению Козинцева и Шостаковича, является главным у Шекспира:

¹ В партитуре Шостаковича они обозначены как №№ 1, 2, 3, 6 и «Ослепление».

«трагическая человеческая мысль, пытающаяся понять ход движения времени» [13, с. 52]¹.

Суровая декламация басов (низкое дерево и валторна), замкнутая в пределах уменьшенной терции²; патетические возгласы, нервно-напряженный и в тоже время величественный характер которых ассоциируется с темами-эпиграфами V, VI, VIII симфоний; напряженное полифоническое развитие, приводящее к огромному трагическому взрыву, – все это сближает первый номер с характерными для Шостаковича образами сосредоточенного раздумья. Но путь музыкальной мысли – от зарождения до мощного кульминационного взрыва – здесь предельно сжат. Большая сила воздействия этого кульминационного восклицания (оркестровым тутти охвачены все регистры – от субконтрадо третьей октавы) обусловлена и напряженной интонационно-ладовой окраской. Извечная интонация скорби, вздоха, стона – VI-V в миноре, представляющая собой «самое интенсивное нисходящее тяготение минорного лада» [14, с. 84], гипертрофируется здесь в крик огромной душевной боли, отчаяния, протеста.

Последующие номера – Второй³ и «Ослепление»⁴, представляют собой расширенный вариант этого «кульминационного провозглашения»⁵, которое таким образом обретает роль своеобразного лейтмотива. Ему нельзя дать однозначное название – «лейтмотива скорби» или «лейтмотива протеста», как нельзя одним словом выразить чувства человека в момент крушения его иллюзий (пример 1).

Иначе решен третий номер, который звучит после страстного монолога Лира, оскорбленного отказом Реганы в гостеприимстве. У Шекспира

¹ Слова Козинцева.

² Поначалу здесь «усугубленный фригийский» (по терминологии Л. Мазеля) – с пониженными II и IV степенями. А затем, как пишет Л. Мазель, «пониженные ступени минорного лада трактуются как настолько самостоятельные и полноправные, что вступают в непосредственные кварто-квинтовые соотношения друг с другом. Таким образом, например, IV пониженная ступень может как бы повлечь за собой (сразу или на некотором расстоянии) I пониженную или же VII дважды пониженную. В аналогичные соотношения могут вступать II пониженная и V пониженная» [15, с. 322].

³ Звучит в сцене изгнания Лира из замка Гонерильи.

⁴ Звучит в сцене ослепления Глостера.

⁵ Термин В. Бобровского [4, с. 21], который называет так «решающее событие» произведений Шостаковича, когда в момент кульминации возникает звучание темы, несущей идею сопротивления злему началу жизни.

здесь – столкновение контрастных чувств, переполняющих сердце несчастного короля. Его душит гнев («*да не снесу обиды / Безропотно. Внушите правый гнев*») и жажда мщения («*Мир содрогнется!.. Я еще не знаю, / Что сделаю, но сделаю такое, / Что страшно станет*»), слезы, которые он старается всеми силами скрыть («*Думаете плачу? / Нет, не заплачу*»), и сознание своего бессилия. И музыка призвана отразить эту смятенность. В ней смешиваются, наплывают друг на друга разнородные элементы, построения дробны, течение неровно. В предельном звуковом режиме сталкиваются, сменяя друг друга, отчаянный зов трубы и валторны (ускоряющаяся репетиция на одном звуке), страстная речитация октавных унисонов и непрерывно пульсирующий в высоком регистре звук (октавное тремоло струнных и дерева), словно неотвязная мысль, то тлеющая подспудно, то заполняющая собой сознание. Четырежды, каждый раз захватывая все больше оркестрового пространства, звучит маршевая фраза в ритме темы нашествия из еще не написанной тогда Седьмой симфонии. (пример 2).

Как справедливо отмечает Л. Акопян, тема нашествия (а значит, и ее ритм) сотканы из элементов, уже устоявшихся в творчестве Шостаковича и хорошо знакомых по «Катерине Измайловой», «Пятой симфонии» и др. [1, с. 205]. Причем эти элементы присутствуют не только в «темах насилия», но и в семантически противоположных музыкальных образах [5, с. 127-130; 1, с. 202 и далее]. Подобный феномен амбивалентности Л. Акопян объясняет, сравнивая его с «расщепленностью мира, в котором одни и те же атомы и молекулы служат для воплощения несовместимых, часто диаметрально противоположных онтологических сущностей» [1, с. 296]. Думается, «расщепленное» сознание Лира – с еще не изжитым прежним миропониманием, вполне объясняет соседство в характеризующем его номере «ритма насилия» и лейтмотива – с его протестной валентностью (им завершается Третий номер).

Смысловым центром первой образной сферы становится шестой номер¹, который перекликается с «тихими кодами» Шостаковича, дающими осмысление пережитого, – с кодами финалов Восьмой симфонии, Третьего и Пятого квартетов и особенно – Четвертой симфонии, с которой роднит и общая жанровая основа – траурный марш. Шостакович

¹ Звучит в третьем действии (сцена в степи, у шалаша Эдгара).

здесь, как и в первом номере, исходит не из внешнего проявления событий (буря в природе, усиливающая душевное потрясение, пережитое Лиром), а из внутреннего содержания этого действия, где совершается окончательное прозрение Лира. «Раздумчивый и суровый <...> человеческий голос фагота»¹, скупое остигато басов (*T-D*), как глухие удары сердца, создают настроение самоуглубленности, возвышенной скорби. В этом мудром размышлении соединились и чувство горечи, и обретенное в страданиях мужество, и духовная зрелость человека, способного понять боль всех страждущих.

Итоговая, резюмирующая роль траурного марша проявляется и в его тематизме, синтезирующем ритмо-интонации предыдущих номеров: маршевость Третьего номера и его вступительные такты, тирата-подобные триольные возгласы Второго и (оттуда же) – тяжелая поступь басовых пунктиров. Полутоновые окончания фраз – воздействие лейтмотива, который не проявляет здесь своей «истовости», но усиливает трагическую выразительность соло фагота (пример 3).

Трагедия Лира и его мучительный путь к обретению нового миропонимания отражается – параллельным планом – в песнях Шута. Шостакович писал: «Шут с изумительным мастерством освещает гигантскую фигуру Лира, и трудность его музыкальной характеристики исключительна. У Шута колкий саркастический смех. Его юмор великолепен своей остротой и мрачностью»[13, с. 61]².

Первые пять песен³ звучат в четвертой картине первого действия, которая при всем своем драматизме (столкновение Лира и Гонерильи) уступает последующим событиям по степени трагедийности. И песни Шута здесь в общем сохраняют характер балагурства. Мажор (основная тональность всех пяти песен – *F-dur*), шутливая скороговорка в мелодии, гитарный тип аккомпанемента, плясовой характер – все призвано отвести подозрения на серьезность, убедить, что это не больше, чем шутка.

¹ Слова А. Толстого о соло фагота в Седьмой симфонии [17, с. 50].

² Песни Шута в БДТ шли в переводе С. Маршака.

³ Это обозначенные в партитуре как 1, 2, 3, 4 и 7 песни. Нумерация песен в партитуре не всегда соответствует порядку их появления в спектакле. Эти пять песен – единственный материал, использованный Шостаковичем в музыке к кинофильму Козинцева [см.: 10, с. 274-276].

Той же цели служит и оркестровый отыгрыш (стремительно слетающая вниз гамма гармонического мажора, «въезжающая» в увеличенное трезвучие VI ступени), который проходит как рефрен через большинство песен и словно передает те ужимки и кривляния, которыми Шут сопровождает свое пение. Но уже со второй песни начинает обнаруживать себя (через ладовое обострение) скрытое внутреннее напряжение, проявляющееся с каждым разом все более явно. Этим трагедийным росткам долго не удастся пробиться через шутовскую оболочку. Родившись, они тут же снимаются, как случайные, отыгрышем-рефреном. Шестая песня – «пророчество», как его называет сам Шут¹ – последняя, в которой сохраняется насмешливо-иронический тон. В последующих песнях² уже отсутствуют какие-либо намеки на шутовство. Шуту больше не нужно использовать свою привилегию – выкладывать под видом остроумных горькую правду, не нужно «подхлестывать» сознание Лира – Лир прозрел... И последние песни – каждая с определенной стороны – в полной мере раскрывают доброе и благородное сердце Шута: его сострадание к обездоленным (восьмая песня), мужество и возмущение несправедливостью (девятая), его искреннюю привязанность к Лиру (десятая). Причем главную роль в раскрытии этих черт играет именно музыка.

При том, что последние песни и по своему образному строю, и, следовательно, по музыкальному материалу, отличаются от предыдущих, они не выпадают из всего цикла песен, их новизна особая, «знакомая». Они подготавливались теми отдельными вспышками подлинного чувства, которые так резко нарушали общую атмосферу шутовства. При этом интонационные связи, как это свойственно Шостаковичу, не всегда сразу заметны (можно отметить преемственность между отдельными оборотами четвертой и восьмой песни, второй и девятой). Особенно же ясно прослеживается прорастание печального секундого вздоха – от кратковременного появления его во второй песне – и до десятой, где из подобных вздохов сотканы и оркестровая, и вокальная партии (пример 4). Один из этапов «жизни» этого же оборота – появление в оркестровом сопровождении восьмой и десятой песен характерного для Шостаковича

¹ «Когда откажется священник кривить душою из-за денег...». В спектакле звучала в четвертой картине второго действия (Лир у Реганы).

² Звучат в сцене в степи (третье действие).

выразительного интонационного комплекса: V-VI-V-VII-V в натуральном миноре¹. Играя разную роль в различных контекстах, здесь этот комплекс (особенно в десятой песне, где он неоднократно повторен) необычайно остро выявляет свою речевую выразительность.

Десятая песня не случайно становится средоточием выразительнейших интонаций. Это обусловлено ее значением в драматургии «Лира» Шостаковича. Если сначала песни Шути, в основном, комментировали события, как бы текли параллельно процессу душевного прозрения Лира, то, начиная с восьмой песни, мысли, чувства Шути сливаются с мыслями, чувствами, ощущениями Лира. Реакция Лира становится реакцией Шути, страдания Лира – страданиями Шути. Поэтому и происходит такое насыщение песен нисходящими секундовыми попевками – в чем можно усмотреть и влияние лейтмотива. А в девятой песне появляется полностью и сам лейтмотив, неоднократно повторенный в оркестровом заключении. В связи с этим десятая песня становится не просто завершением цикла песен Шути, а приобретает характер более широкого обобщения, примыкая по значению к Шестому номеру, как бы продолжая его² и образуя вместе с ним единое заключение, единую «прощальную коду». Это смысловое единство подкреплено и музыкально-тематическим родством: сопровождение десятой песни сплетено из ритмо-интонационных оборотов, родившихся в подголосках Шестого номера.

Подход Шостаковича к образу Корделии во многом обусловлен режиссерским видением этого образа. «Мало о ком в мировой литературе наговорено столько пошлости, сколько о Корделии, – писал Козинцев. – Тут и “вечно женственное”, и “чистое дыхание весны”, и “светлый ангел”. Корделия, прежде всего, родная дочь Лира, а не взятая им на воспитание незабудка...» [13, с. 33]. «Образ Корделии лишен изнеженной мягкости или бесплотной мечтательности <...> Поэзия ее характера близка напряженному чувству народных баллад, ритм которых суров, краски неярки, образы нередко жестоки. <...> Все это не похоже на пение ангелов, с которыми нередко сравнивают младшую наследницу» [12, с. 126]. Эту концепцию и принял Шостакович, создав в качестве характеристики

¹ О применении его в разных произведениях Шостаковича см.: [15, с. 316].

² И по своему месту в спектакле десятая песня следовала за Шестым номером.

Корделии песню в стиле шотландских народных баллад – с ней Корделия появляется в спектакле (первое действие)¹. При этом композитор не прибегает к цитированию, но тонко проникает в дух шотландских народных песен² (пример 5).

Баллада Корделии – с ее простотой и суровостью звучания – и стала у Шостаковича воплощением той силы, которая противостоит злу, олицетворяет неизбывную веру человека в существование этой гуманной силы – веру, которая помогает переносить страдания, излечивает душевные раны и живет среди самых тяжелых испытаний. Потому-то Шостакович и вводит балладу в сцену пробуждения Лира (ведь не просто музыка излечивает Лира, а заключенная в ней сила любви и милосердия Корделии), потому-то именно ею завершает он и финал трагедии, от которого, несмотря на гибель Лира и Корделии, веет стоическим мужеством.

Первый «Лир» Шостаковича скромнен по масштабу. Композитор не использует всего многообразия шекспировских характеров, многоплановости сюжета, красок эпохи. Но, опустив многое, Шостакович в своей музыке уловил *основное* шекспировское: «<...> трагическую человеческую мысль, пытающуюся понять ход движения времени. <...> Израненную, окровавленную и в то же время гордо побеждающую свое время человеческую мысль»³.

Список использованной литературы

1. Акопян Л. О. *Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества* / Л. О. Акопян. — СПб. : ДБ, 2004. — 474 с.

¹ Партия голоса дублируется кларнетом, сопровождение – аккорды восьмыми на каждую долю такта (струнные и фортепьяно – подражание щипковому инструменту, например, лютне).

² В частности, можно усмотреть общность с балладой «Веселый мельник» (см. сб. «Английские и шотландские народные песни». Сост. Е. Карасева. М.: Музгиз, 1957). С этой же балладой (как и с другими, в той же стилистике) можно познакомиться в сборнике «*Old English Popular Music*» by William Chappel, F. S. A. (a new edition). New York. Edited by H. E. Wooldridge. V. 1. *The Earlier Ballads*, p. 124.

³ Слова Г. Козинцева [13, с. 52]. Музыка Шостаковича использовалась в дальнейшем в других постановках: XI. 1954 – Рига, Русский драматический театра, постановщик С. Радлов; V. 1957 – драматический театр г. Балахна (Горьковская обл.). Постановщик – Н. Медведев.

2. Березарк И. Пламенеющим языком меча и огня. Премьера «Короля Лира» в БДТ им. Горького / И. Березарк // Ленингр. правда. — 1941. — 29 март.
3. Берковский Н. Трагедия Лира / Н. Берковский // Искусство и жизнь. — 1941. — № 5. — С. 22—25.
4. Бобровский В. П. Камерные инструментальные ансамбли Д. Шостаковича : исследование / В. Бобровский. — М. : Сов. композитор, 1961. — 259 с.
5. Валькова В. Б. Музыкальный тематизм — мышление — культура / В. Б. Валькова. — Н. Новгород : Изд-во Нижегород. ун-та, 1992. — 163 с.
6. Дрейден С. «Король Лир» Шостаковича / Сим. Дрейден // Известия. — 1941. — 9 мая.
7. Зинкевич Е. Музыка к первому «Гамлету» / Е. Зинкевич // Сов. музыка. — 1971. — № 5. — С. 94—108.
8. Зинкевич Е. Прочтение Шекспира / Е. Зинкевич // Сов. музыка. — 1971. — № 9. — С. 41—47.
9. Зинькевич Е. «Гамлет» Шостаковича – Акимова / Елена Зинькевич // *Mundus musicae. Тексты и контексты* : избр. ст. / Елена Зинькевич. — К., 2007. — С. 247—265.
10. Зинькевич Е. «Король Лир» Шостакович / Елена Зинькевич // *Mundus musicae. Тексты и контексты* : избр. ст. / Елена Зинькевич. — К., 2007. — С. 266—288.
11. Калашиников Ю. Находки и потери. «Король Лир» в Театре им. Моссовета / Ю. Калашиников // Сов. культура. — 1958. — 10 июня.
12. Козинцев Г. Наш современник Вильям Шекспир / Г. Козинцев. — Л. ; М. : Искусство, 1941. — 350 с.
13. «Король Лир» в Большом драматическом театре им. Горького. — Л. ; М. : Искусство, 1941. — 64 с.
14. Мазель Л. О мелодии / Л. Мазель. — М. : Гос. муз. изд-во, 1952. — 300 с.
15. Мазель Л. Заметки о музыкальном языке Шостаковича / Л. Мазель // Дмитрий Шостакович : [сб. ст. / сост. Г. Ш. Орджоникидзе]. — М., 1967. — С. 303—359.
16. Михоэлс С.. Моя работа над «Королем Лиром» Шекспира [Электронный ресурс] / Соломон Михоэлс. — Режим доступа: <http://vivovoco.rsl.ru/VV/PAPERS/BIO/GOSET/GOSET14.HTM>. — Загл. с экрана.
17. Толстой А. На репетиции седьмой симфонии Шостаковича / А. Толстой // Дмитрий Шостакович. — М., 1967. — С. 48—51.

Нотные примеры

Пример № 1

Moderato

ff

8^{va}

3

3

8^{va}

Пример № 2

Moderato

ff

tr

8^{vb}

Пример № 3

Moderato

pp

p

Пример № 4

Moderato

Но он с то-бой твой бед-ный шут, слу-жил он не для де-нег он жал-кий шут, но он не плут, не плут

Пример № 5

Moderato

За тём-ным мо-рем на ска-ле сто-ит вы-со-кий дом