

**ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ЦИКЛА Д. ШОСТАКОВИЧА  
«ЧЕТЫРЕ РОМАНСА НА СЛОВА А. С. ПУШКИНА» ОР. 46**

*Статья посвящена первому классическому вокальному циклу крупнейшего отечественного композитора. Исследуя драматургию цикла, автор поднимает целый ряд проблем, связанных с творчеством Шостаковича, эстетического, историко-теоретического и аналитического характера. Особое внимание обращается на преломление классических традиций в этом сочинении.*

**Ключевые слова:** Д. Д. Шостакович, новаторство, традиции, Возрождение, бессмертие, неоклассицизм.

*Sun Jiayan*

**DRAMA FEATURES OF D. SHOSTAKOVICH'S CYCLE  
«FOUR ROMANCES ON POEMS BY PUSHKIN» OP. 46**

*This article focuses on the first classical song-cycle of the greatest Russian composer. The study of the dramaturgy of the cycle raises a number of aesthetic, historical and theoretical as well as analytical issues that deal with Shostakovich's oeuvre. A particular attention is drawn to the refraction of classical traditions within the frameworks of this composition.*

**Keywords:** D. Shostakovich, innovation, traditions, Renaissance, immortality, neoclassicism.

К жанру вокальной лирики Д. Д. Шостакович обращался на протяжении всей жизни. В 1922 году появляются «Четыре басни Крылова» для голоса с оркестром, в 1928–1932 годах — «Шесть романсов на слова японских поэтов», а в 1974-м — последнее произведение — «Четыре стихотворения капитана Лебядкина» для баса и фортепиано на слова из романа «Бесы» Ф. М. Достоевского.

Для вокального творчества Шостаковича характерно жанровое разнообразие. Здесь и собственно романсы (например, «Романсы на стихи английских поэтов» ор. 62), и жанр рубежа XIX–XX веков — стихотворение с музыкой («Шесть стихотворений Марины Цветаевой для контральто и камерного оркестра» ор. 143), и жанр песни («Четыре песни для голоса и фортепиано на слова Долматовского» ор. 86, «Испанские песни» ор. 100). Среди вокальных произведений композиторов имеет место и жанр монолога (Четыре монолога на слова Пушкина» ор. 91), и жанр баллады —

«Верность» (восемь баллад для мужского хора без сопровождения на стихи Е. Долматовского). Есть у него и сатирические произведения — жанр, практически утерянный после Даргомыжского и Мусоргского («Картинки прошлого» на слова Саши Черного ор. 109 и др.).

Чрезвычайно широк и круг поэтов, к которым обращался Шостакович. Здесь и западноевропейские поэты ушедших эпох — Микеланджело Буонаротти, В. Шекспир, Р. Бернс, У. Раллей, и русская классическая литература XIX века — А. Пушкин, М. Лермонтов (романсы на его стихи ор. 84 остались в рукописи), Ф. Достоевский; поэты XX века — А. Блок, М. Цветаева, Саша Черный, Е. Долматовский. Не обойдены композитором и фольклорные первоисточники — «Из еврейской народной поэзии», «Испанские песни».

К поэзии Пушкина Шостакович обращался трижды. В 1936 году в связи с пушкинским юбилеем были созданы «Четыре романса» ор. 46 (премьера состоялась зна-

---

чительно позже, в конце 1940 г.), куда входят романсы «Возрождение», «Юношу, горько рыдая...», «Предчувствие», «Стансы». Цикл по праву считается первым «классическим» в вокальном творчестве композитора. Первоначально он задумывался, судя по высказыванию самого композитора, как двенадцатичастный [1, с. 65], но продолжение последовало лишь в 1952 году, когда появились «Четыре монолога на слова Пушкина» ор. 91, также предназначенных для баса и фортепиано. Но на этом пушкинская тема не обрывается. В 1971 г. Шостакович создает «Шесть стихотворений Марины Цветаевой», где главным героем романса «Поэт и царь» является Пушкин.

«Четыре романса» ор. 46 исполняются редко (как, впрочем, и ор. 91), может быть, поэтому этот цикл практически не нашел отражения в музыковедческой литературе. Даже в основополагающей масштабной монографии Л. Акопяна [1] об этом цикле лишь вскользь упоминается. Нам же он представляется если не знаковым, то достаточно значительным и симптоматичным явлением в развитии отечественного камерно-вокального жанра.

Один из важных вопросов, который возникает в связи с «Четырьмя романсами», — по какому принципу композитор выбирает тексты. Это прежде всего — философская направленность, которая имеет место и в ор. 46, и в других пушкинских романсах; в целом, она характерна для всего его вокального творчества. Примечательно, что Шостакович выбирает ранее не использованные тексты. Так, в цикле ор. 46 только текст одного стихотворения был использован в вокальной музыке — это «Юношу, горько рыдая...», гениально воплощенный Даргомыжским.

Шостакович вошел в мировую культуру прежде всего как композитор-симфонист. Действительно, симфонизм как принцип мышления пронизывает все его произведения: собственно симфонии, камерные и

ораториальные, театральные сочинения (в большей степени это касается его оперы «Катерина Измайлова»), вокальную музыку.

Но есть еще одно качество, которое характерно для музыки Шостаковича. Это его особенность, которую Л. Данилевич определяет как «песенность» [2], а М. Сабина — как «ораториальность» [3]. Имеется в виду большое значение вокальной музыки в творчестве композитора. Причем об этом можно говорить и в отношении опер, романсов, вокальных симфоний и ораторий, и в отношении чисто инструментальных произведений. Песенность понимается широко. Она «не обязательно выступает в своем «чистом» виде и часто сочетается с другими тенденциями» [2, с. 266].

Насколько симфоничны все произведения Шостаковича, настолько песенность проникает во все жанры. Имеются в виду вокальные симфонии — Вторая, Третья, Тринадцатая, Четырнадцатая, «Казнь Степана Разина» и произведения, напрямую связанные с песней, — Одиннадцатая симфония, и другие чисто инструментальные произведения.

О симфоничности можно говорить и по отношению к чисто вокальным произведениям, в частности, к «Четырем романсам на слова Пушкина». Этот вокальный цикл был создан в один период с Пятой и Шестой симфониями, с Первым квартетом и Квintетом для фортепиано и струнных. Между ними наблюдается много общих черт. «Четыре романса» имеют черты симфонического цикла. Первая часть философской направленностью и концентрированностью напоминает первые части вышеупомянутых симфоний. С Пятой симфонией романс «Возрождение» связывает и общая идейная направленность, и общая тональность с центром «ре», и интонационная близость.

Романс «Предчувствие» вызывает ассоциации с драматическим скерцо, а «Стансы» — вариации на бас остинато — с тра-

---

гическим финалом. Подобную вариационную форму Шостакович часто применяет в симфонических произведениях. Например, четвертая часть из Восьмой симфонии или симфонический антракт из «Катерины Измайловой» — знаменитая Пассакалья написаны в форме вариаций *basso ostinato*. «В романах (имеются в виду «Четыре романа на слова Пушкина». — *Сунь Цзянь*) мы найдем типичные для симфоний Шостаковича черты — от родственных тематических комплексов до принципа текучести музыкального развития» [4, с. 268].

Случайным ли является использование форм и интонаций музыки XVIII века? Как следует определить подобные явления в музыке композитора?

В большинстве работ, посвященных творчеству Шостаковича, делается акцент на его новаторстве, а проблема отношения с классическим наследием не представляется достаточно ясной. Впрямую слово «неоклассицизм» по отношению к произведениям Шостаковича употреблялось в работах довоенного и военного периодов, а также после симпозиума, состоявшегося в 1985 году в Кельне, посвященного этой проблеме. «Шостаковича часто называют неоклассиком... Неоклассицизм Шостаковича ближе к Танееву, чем к современным западным композиторам, хотя он и развивал в какой-то мере творческие принципы последних», — отмечает И. Мартынов в работе 1942 г. [5, с. 85]. Далее автор отмечает близость творческой манеры композитора стилю старых мастеров. Родство это — в углубленности, в спокойствии, в использовании характерных полифонических форм, в линейности музыкального мышления.

В музыковедческих работах довоенного периода часто можно встретить сравнения произведений Шостаковича с творческим наследием Хиндемита, Стравинского, чего в последующих работах уже не будет. Возможно, это было вызвано тем, что в послевоенные годы сочинения таких зарубежных

композиторов, как Барток, Онеггер, Хиндемит, а также произведения Стравинского не исполнялись и не изучались.

Важную роль в осмыслении проблемы «Шостакович и традиции классики» сыграл кельнский симпозиум 1985 года. В нем принимали участие музыковеды разных стран, большей частью из Германии и России. Здесь были выявлены две тенденции: первая связана с ориентацией Шостаковича на русскую музыкальную культуру, вторая — на западную, большей частью эпохи барокко и романтизма.

Рассмотрим, насколько явно традиции великих мастеров XVIII и XIX веков ощущаются в анализируемом цикле. Известный исследователь русской вокальной культуры В. Васина-Гроссман считает, в частности, что неоклассицизм вообще никак не затронул вокальную лирику Шостаковича [6]. А И. Брежнева в диссертации, посвященной вокальному творчеству композитора, пишет, что «желание услышать и раскрыть пушкинское слово привело к возрождению черт мелодики русского романа» [7, с. 10]. Автор выделяет некоторые элементы глинканской вокальной стилистики, проявившиеся в романах Шостаковича, — секстовость и терцовость, типично глинканскую формулу четырехстопного ямба, элементы фактуры вальса и элегии.

Представляется, что второй и третий романы действительно обращены к русской классической традиции, в большей степени к творчеству Глинки. Четвертый же роман ориентирован на западноевропейскую классику. Можно предположить, что моделью для «Стансов» явился «Двойник» Шуберта.

Первый роман — «Возрождение» — является самым специфическим. В нем можно отметить некоторые черты, характерные для эпохи Возрождения таких мастеров, как Палестрина, Лассо, Дюфайи. Он выполняет функцию пролога, в нем заложена идея бессмертия подлинного искусства:

---

Художник-варвар кистью сонной  
картину гения чернит  
И свой рисунок беззаконный  
над ней бессмысленно чертит.  
Но краски чуждые с годами  
спадают ветхой чешуей;  
Созданье гения пред нами  
выходит с прежней красотой.

В этом романсе устанавливается дух периода Возрождения, эпохи кардинальных социальных и политических перемен, эпохи гениев и титанов.

При всем многообразии вокальной лирики Шостаковича, обращает на себя внимание тот факт, что его первый и последний циклы чрезвычайно близки по духу. «Четыре романсы на слова Пушкина» и «Сюита на слова Микеланджело Буонаротти» создают арку между всеми вокальными опусами композитора. Как будто в последнем цикле, написанном незадолго до смерти музыканта, раскрылось то, что было заложено в «Возрождении». Разве последний романс из последнего цикла — «Бессмертие» не является отражением первого романса из пушкинского?

Я словно б мертв, но миру в утешенье  
Я тысячами дум живу в сердцах всех  
любящих,  
И, значит, я не прах, и смертное меня  
не тронет тленье.

*Микеланджело*

Эти строки в полной мере можно отнести и ко всему творчеству Шостаковича, специфика которого в том, что имеет точки соприкосновения с культурой Возрождения и Средних веков. Колоссальные масштабы, борьба со злом, идея вечной красоты, роль художественного творчества и творца как пророка, духовное одиночество — не это ли основные идеи эпохи Возрождения и основные мотивы творчества самого композитора.

Многое сближает музыку Шостаковича с музыкой Ренессанса и в плане выразительных средств. Это обилие символов и

параллелей — как словесных, так и музыкальных, раскрепощенность ладового мышления. Имеется в виду линейная фактура, особые диатонические лады, ставшие неотъемлемой чертой творчества композитора, гармоническая жесткость.

Эти черты представлены в романсе «Возрождение». При рассмотрении ладовой основы романса прежде всего бросаются в глаза гибкие переходы ладов один в другой. Только в первых девяти тактах встречаются эолийский, ионийский, фригийский лады. Основная лейтгармония романса — чистая квинта. Она устанавливается с самого начала и сохраняется на протяжении всего романса. Прием параллельного движения чистыми интервалами и квинтово-секундовые сочетания — характерная черта этого романса.

Более свободным мелодическое движение становится в разделе «Созданье гения пред нами», где в басу вместо квинт появляются сексты. На словах «Так исчезают заблужденья» появляется островок кантилены. Гармония ре-мажорного трезвучия с органом басом «ре» создает ощущение некоторой стабильности.

Второй романс — «Юношу, горько рыдая, ревнивая дева бранила» — наиболее «глинкинский». Он выделяется камерностью и лиричностью. В этой вокальной миниатюре больше, чем в других, кантилены и интонаций ариозного типа. Вокальная партия соткана из ниспадающих секундовых и терцовых интонаций, также часты интонации восходящей сексты. Заметим, что фактура сопровождения близка классическому типу и напоминает фактуру элегии.

Музыкальной основой монолога «Предчувствие» является жанр вальса. Но в данном контексте вальс кардинально переосмыслен. Благодаря быстрому темпу, минорному ладу, низкому регистру вальсовая формула теряет танцевальность, а трехдольное вальсовое движение скорее создает атмосферу волнения и звучит драматично.

Ближе к среднему разделу и в самом среднем разделе («Бурной жизнью утомленный») вальсовая формула исчезает, но трехдольная пульсация сохраняется на протяжении всего романса. Мелодию ариозного типа в первом разделе сменяет декламация среднего. Так часто бывает в глинкинских романсах (а также у Варламова и Алябьева), написанных в трехчастной форме, когда в среднем разделе преобладает речевой элемент.

Финал цикла «Стансы» — самый драматичный в опусе 46. Он насыщен подлинно симфоническим развитием, повествуя о жизни человека с раздвоенным сознанием, об одиночестве и непонимании, о жизни и смерти. Таково содержание и шедевра Шуберта, его «Двойника». Симптоматично, что и в упоминавшемся последнем цикле — «Сюите на слова Микеланджело Буонаротти» — Шостакович возвращается к подобной теме. Психологизмом насыщены романсы «Изгнаннику», «Ночь», «Смерть», «Бессмертие». Выразительные средства перечисленных романсов Шостаковича и Шуберта идентичны. В частности, и «Двойник», и «Стансы», и «Смерть» начинаются декламацией на одном звуке.

Помимо интонационной близости, эти романсы сближает и характер фактуры. Как в «Двойнике», в «Стансах» и во многих романсах цикла на стихи Микеланджело используется специфическая для вокальной музыки форма — вариации на *baso ostinato*. Равномерная пульсация четвертями в басу (в фортепианной партии) закладывается уже во вступлении «Стансов» и продолжается на протяжении всего романса. Оstinатно многократно повторяясь, она убедительно передает идею неизбежности — основную идею стихотворения Пушкина:

День каждый, каждую годину  
Привык я думой провожать,  
Грядущей смерти годовщину  
Меж них стараясь угадать.

Обратимся непосредственно к анализу «Стансов». Развитие в романсе связано с постепенным удалением от первоначальных образов. Во втором эпизоде («Я говорю: промчатся годы») скрытый драматизм вырывается наружу. Оstinатная формула ломается, от нее остаются только басовые ходы. Нагнетанию драматизма способствует устойчивая формула аккомпанемента, напоминающая марш смерти из «Полководца» Мусоргского.

В третьем эпизоде — «Гляжу на дуб уединенный» — основной образ приобретает подлинно трагические черты. В сопровождении восстанавливается оstinатная формула первого раздела, изложенная в аккордовой фактуре. В данном контексте она приближается к *Dies irae*. Возвращается первоначальный музыкальный материал, который после столь насыщенного развития звучит еще более трагично.

Весьма примечательным является тот факт, что Шостакович в своем творчестве практически не обращался к теме природы, но здесь, в заключении, упоминание о природе есть. Хотя это высказывание поставлено в определенный контекст, и слово «природа» введено с прилагательным «равнодушная»:

И пусть у гробового входа  
Младая будет жизнь играть,  
И равнодушная природа  
Красою вечною сиять.

Шостакович оригинально, по-своему, прочитал тексты великого поэта. «Самый трагический поэт двадцатого века» (так определял его И. Соллертинский) увидел в них, прежде всего, философски-трагедийное начало. Они уникальны уже в силу симфонической трактовки камерно-вокального жанра. Достаточно ясно в них ощущается опора на классические традиции, хотя проявление их в каждом из романсов весьма своеобразно и очень опосредованно.

---

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Акопян Л.* Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества. СПб., 2004.
2. *Брежнева И.* Камерно-вокальное творчество Д. Д. Шостаковича: Автореф. канд. дис. М., 1986.
3. *Васина-Гроссман В.* Мастера советского романса. М., 1980.
4. *Данилевич Л.* Дмитрий Шостакович. М., 1980.
5. История современной отечественной музыки. Вып. 1 / Ред. М. Тараканов. М., 2005.
6. *Мартынов И.* Дмитрий Шостакович. М., 1946.
7. *Сабинина М.* Шостакович-симфонист. М., 1976.

## REFERENCES

1. *Akopjan L.* Dmitrij Shostakovich: opyt fenomenologii tvorchestva. SPb., 2004.
2. *Brezhneva I.* Kamerno-vokal'noe tvorchestvo D. D. Shostakovicha: Avtoref. kand. dis. M., 1986.
3. *Vasina-Grossman V.* Mastera sovetskogo romansa. M., 1980.
4. *Danilevich L.* Dmitrij Shostakovich. M., 1980.
5. Istorija sovremennoj otechestvennoj muzyki. Vyp. 1 / Red. M. Tarakanov. M., 2005.
6. *Martynov I.* Dmitrij Shostakovich. M., 1946.
7. *Sabinina M.* Shostakovich-simfonist. M., 1976.