

RU

Принципы музыкального иносказания в творчестве Д. Д. Шостаковича: умозрение в звуках VS музыкальный интертекст

Кондаков И. В.

Аннотация. Цель исследования – определить принципы политического и философского музыкального иносказания в творчестве Д. Д. Шостаковича. В статье дана оценка симфонического творчества композитора; охарактеризован масштаб философской проблематики симфонического творчества Д. Д. Шостаковича; определены авторские формы политизации в его композиторском творчестве. Новизна данного исследования заключается в характеристике нового для своего времени творческого метода Д. Д. Шостаковича, построенного на использовании коллажа из цитат и псевдоцитат своих и чужих музыкальных произведений в качестве внемузыкального подтекста, скрытого иносказания, – несущих в себе философскую концепцию художественного целого, для создания глубинной структуры собственного произведения. В результате сделаны выводы о том, что произведения Шостаковича, включая его симфонии, воссоздают хронику текущих событий советской и российской истории XX века и обладают уникальным историческим содержанием: в них содержится обобщающая и укрупняющая их мысль автора, его философская интерпретация этих событий.

EN

Principles of Musical Allegories in D. D. Shostakovich's Creative Work: Speculation in Sound VS Musical Intertext

Kondakov I. V.

Abstract. The aim of this research is to define the principles of political and philosophical musical allegories in the creative work of D. D. Shostakovich. In this article the assessment of the composer's symphonic works has been given. The extent of the philosophical issues of D. D. Shostakovich's symphonic works has been characterized. The composer's forms of politization of his creative work have been identified. The scientific novelty of this research consists in the characteristic of D. D. Shostakovich's creative method being new for that time. This method was based on using collage made of the citations and pseudo-quotation notes of Shostakovich's and other composers' works. The citations and pseudo-quotation notes played the roles of non-music subtext and hidden allegory which had the philosophical conception of the artistic whole for creating the deep structure of his own works. As a result, it is concluded that D. D. Shostakovich's works including his symphonies reconstruct the chronicle of the current events of the soviet and Russian history of the XX century and have a unique historical content. These works comprise the composers' ideas and philosophical interpretation of that historical period.

Введение

Есть очень интересное признание Д. Д. Шостаковича, объясняющего свои принципы музыкального иносказания (политического и философского) в письме близкому другу, музыкальному и театральному критику И. Д. Гликману, которое он делает, по своему обыкновению, острояняя свои высказывания грустной иронией. Шостакович находился в заграничной командировке, где должен был, по идее, написать вчерне заказанную музыку к кинофильму своего друга – Л. Арнштама. «А вместо этого, – писал композитор, – написал никому не нужный и идейно порочный квартет. Я размышлял о том, что если я когда-нибудь помру, то вряд ли кто напишет произведение, посвященное моей памяти. Поэтому я сам решил написать таковое. Можно было бы на обложке так и написать: «Посвящается памяти автора этого квартета» (Письма к другу..., 1993, с. 159).

8-й струнный квартет, о котором идет речь, Шостакович посвятил «жертвам фашизма и войны». Таким образом, и самого себя композитор относил к «жертвам фашизма и войны», понимая и то, и другое весьма широко, в прямом и переносном смысле.

«Основная тема квартета ноты D. Es. C. H., т. е. мои инициалы (Д. Ш.). В квартете использованы темы моих сочинений и революционная песня «Замучен тяжелой неволей». Мои темы следующие: из 1-й симфонии, из 8-й симфонии, из Трио, из виолончельного концерта, из Леди Макбет. Намеками использованы Вагнер (Траурный марш из «Гибели богов») и Чайковский (2-я тема 1-й части 6-й симфонии). Да: забыл еще мою 10-ю симфонию. Ничего себе окрошка. Псевдотрагедийность этого квартета такова, что я, сочиняя его, вылил столько слез, сколько выливается мочи после полдюжины пива. Приехавши домой, раза два попытался его сыграть, и опять лил слезы» (Письма к другу..., 1993, с. 159).

За горькой самоиронией композитора скрывается разъяснение автором своего нового творческого метода, построенного на использовании коллажа из цитат и псевдоцитат своих и чужих музыкальных произведений в качестве внемузыкального подтекста, скрытого иносказания, глубинной структуры собственного произведения, – несущих в себе философскую концепцию художественного целого. К этому новому методу, предвосхищающему постмодернизм в отечественной музыке, Шостакович в дальнейшем своем творчестве обращался постоянно, побуждая своих слушателей и критиков к сотворчеству, к необходимости расшифровывать смысл интертекстуальных отсылок композитора к другим текстам – музыкальным или вербальным. Нередко музыкальная цитата из вокального сочинения (оперы, романа или песни) апеллировала не только к музыкальной интонации, но и к словам той или иной фразы, а значит, к памяти слушателей, к их близким и далеким ассоциациям и культурным контекстам.

В связи с вышесказанным необходимо рассмотреть следующие вопросы: во-первых, охарактеризовать симфоническое творчество Д. Д. Шостаковича; во-вторых, показать масштаб философской проблематики симфонического творчества композитора; в-третьих, определить авторские формы политизации в композиторском творчестве Шостаковича.

Основная часть

Поводом для написания Шостаковичем реквиема самому себе стало решение высших партийных органов (и лично Н. С. Хрущева) о принятии его в партию как композитора, которого было решено сделать Председателем Союза композиторов РСФСР. И. Д. Гликман в комментариях к процитированному письму рассказывал: «...Он часто говорил мне, что никогда не вступит в партию, которая творит насилие». Однако Шостакович понимал, что ему не удастся спрятаться от партийных преследований и избежать партсобраний, где ему придется зачитать заранее написанное от его имени заявление о приеме в партию. Он воспринимал это как очередное насилие над собой. И вот, в страшную ночь с 1-го на 2-е июля 1960 г. Шостакович, приехав к другу на дачу, заливаясь слезами, в истерике, заговорил «о могуществе судьбы и процитировал строку из пушкинских «Цыган»: «И от судеб защиты нет». Слушая его, – замечал Гликман, – я вдруг с грустью подумал, не склонен ли он покориться судьбе, сознавая невозможность сразиться с ней и победить ее. К сожалению, так и случилось» (Письма к другу..., 1993, с. 161). Шостакович в своем XX веке не смог соответствовать принципам Бетховена, провозглашенным им в XIX веке!

Написанный вскоре (12-14 июля, за 3 дня!) 8-й квартет своей «псевдотрагедийностью» отразил именно эту ситуацию: вопреки своим убеждениям и творческим принципам, против воли Шостакович вступил в партию, которая «творила насилие», в том числе и в отношении самого композитора, и тем самым невольно разделил с ленинско-сталинской партией ответственность за все ее преступления против человечности, включая Большой террор. А между тем, ужасам Большого террора Шостакович посвятил вторую триаду своих симфоний – 4-ю, 5-ю и 6-ю, навсегда приговорив государственный террор, вместе с его инициаторами и исполнителями, перед судом Истории. Вольную или невольную измену своим нравственным принципам Шостакович считал трагедией, и не только своей личной, но и всеобщей. После его вступления в партию многие друзья отвернулись от него: например, В. Я. Шебалин, многолетний друг и единомышленник, заявил, что никогда не простит Шостаковичу этого шага.

Так, личная драма композитора, которую можно было объяснить его человеческой слабостью, безволием, покорностью власти, страхом, компромиссом, становилась поводом для философских обобщений. В истории России власть постоянно предавала провозглашаемые ею идеи и принципы; революция пожирала своих детей; человек становился средством и жертвой реализации политических проектов; люди отрекались от своих близких, друзей, родных; насилие и жестокость вновь и вновь одерживали верх над человеколюбием и добротой. Однако творческое «Я» Шостаковича не могло смириться с торжеством неумолимой исторической судьбы, и знаком этой непокорности стала монограмма Шостаковича: мотив DSCH прозвучал в 8-м квартете, посвященном памяти автора, «замученного тяжелой неволей», 87 раз, тем самым поднимая имя творца на всемирно-политических невзгодах, выпавшими на его долю и на долю его поколения, как, впрочем, и всех современников XX века, ставших «жертвами фашизма и войны». Музыка демонстрировала свою победу над политикой.

Шостаковича нередко называли в советское время «летописцем советской эпохи». И это вполне справедливо. Список произведений Шостаковича, включая его симфонии, воссоздают хронику текущих событий советской и российской истории XX века. Но если бы его произведения были только музыкальной иллюстрацией важнейших событий истории (революций, войн, деяний вождей, оазисов мирной жизни), они были бы забыты

вместе с этими событиями, стирающимися в памяти следующих поколений. Между тем, произведения Шостаковича продолжают жить своей самостоятельной жизнью, – потому что их содержание шире и глубже, чем содержание тех или иных исторических событий, потому что, помимо этого исторического содержания, в них содержится обобщающая и укрупняющая их мысль автора, его философская интерпретация этих событий. Это делает большинство наиболее значительных творений Шостаковича многозначными и многослойными феноменами культуры.

Симфоническое творчество Шостаковича представляют 5 трилогий (триад). Первая – революционная; она воссоздает музыкальными средствами тревожную и радостную атмосферу 1920-х годов (1-я, 2-я – «Октябрь», 3-я – «Первомайская»). Вторая триада (4-я, 5-я и 6-я симфонии) передают трагические коллизии второй половины 30-х годов, ужасы Большого террора. Третья триада (7-я, 8-я и 9-я симфонии) обращена к событиям и испытаниям, связанным с Великой Отечественной войной. Четвертая триада, историко-революционная (10-я симфония, подводящая черту сталинской эпохе, 11-я симфония – «1905 год», обозначившая начало русской революции, и 12-я, посвященная памяти Ленина), – осмысляет и обобщает историю советской власти и ее вождей. Наконец, пятая трилогия симфоний Шостаковича посвящена наиболее общим гуманистическим проблемам человека и человечества: 13-я – жизни (со всеми ее тревожностями – национальными, бытовыми, общественными), 14-я – смерти (во всех ее проявлениях, в том числе осознанию ее неотвратимости) и 15-я – бессмертию (историческому, творческому, трансцендентному).

Масштаб философской проблематики, отображенной композитором в его 15 симфониях, постоянно укрупняется. Во-первых, это происходит каждый раз за счет сопряжения содержания трех смежных симфоний в целой тематической триаде в единый интертекст – многозначный, внутренне противоречивый и проблемный. Во-вторых, с каждым новым тематическим циклом философская проблематика музыки укрупняется, усложняется и новый интертекст – по сравнению с предыдущим циклом, служащим предпосылкой для новых обобщений. В-третьих, сумма все пяти циклов (триад) симфонического творчества Шостаковича (и репрезентирующих их интертекстов) предстает как грандиозная «пирамида смыслов», ступени которой раскрывают восхождение авторской мысли от первичной символизации музыкальной картины мира – к философским абсолютам общечеловеческого – на заключительном этапе символизации.

Биограф и исследователь творчества Д. Шостаковича, много с ним общавшийся устно и письменно, Кшиштоф Мейер констатировал, что «для композитора внешние обстоятельства, пусть даже с виду идеально соответствующие содержанию музыки, служили лишь поводом, поскольку в действительности внемузыкальная программа его симфоний была гораздо более универсальной» (Мейер, 1998, с. 316), а значит, философски насыщенной и метаисторичной. Каждая из симфоний Шостаковича, будучи включена в смысловое поле симфонической триады, обретает в этом контексте более емкое историческое и философское значение, вызванное взаимоосвещением дискурсов, исходящих от трех взаимодополнительных музыкальных концепций автора. Сама де триада симфоний, воспринятая в своей целостности, еще в большей степени концентрирует философски обобщенное музыкальное содержание внемузыкальной программы автора.

В знаменитом посмертном «Свидетельстве» Шостакович делает потрясающее признание о своих «военных» симфониях, показывая, что по своему нравственно-философскому содержанию они гораздо шире своей конкретно-исторической, чисто военной тематики и несут в себе общечеловеческий смысл.

«Седьмая симфония была задумана до войны, и следовательно, ее нельзя рассматривать как реакцию на нападение Гитлера. «Тема вторжения» не имеет ничего общего с нападением. Когда я писал эту тему, я думал о других врагах человечества. Естественно, фашизм мне ненавистен, но не только немецкий фашизм, мне отвратительна любая его форма» (Свидетельство..., 2004, с. 203). Подобная авторская интерпретация «темы нашествия», конечно, идет радикально вразрез с официальными ее трактовками. Однако существует много очевидцев того, что «тему нашествия» композитор сочинил еще до войны и неоднократно играл своим друзьям и знакомым как часть своей будущей симфонии. В этом отношении она является не только темой нашествия гитлеровской военной машины на Советский Союз, но и темой разворачивания Большого террора в нашей стране.

Шостакович продолжал свое трудное признание: «Я страдаю за каждого замученного, расстрелянного или заморенного голодом. Таких в нашей стране были миллионы задолго до того, как разразилась война с Гитлером.

Война принесла много нового горя и много новых разрушений, но я не забыл ужасных довоенных лет. Именно об этом – все мои симфонии, начиная с Четвертой и включая Седьмую и Восьмую.

На самом деле, я не имею ничего против того, чтобы называть Седьмую симфонию «Ленинградской», но она не о блокадном Ленинграде, она – о Ленинграде, который разрушил Сталин, а Гитлер всего лишь добил.

Большинство моих симфоний – надгробные памятники» (Там же, с. 204).

Все эти полемические размышления Шостаковича показательны в философском плане. Все пять упомянутых им симфоний 30-х – 40-х годов (за исключением стоящей несколько отдельно 9-й симфонии) представляют собой картину эскалации насилия (не только в Советском Союзе и не только во время войны, но и во всем мире), выраженную самыми сильными музыкальными средствами. Если 4-я симфония, снятая автором с премьеры в 1936 г., после правдинской статьи «Сумбур вместо музыки», и исполненная впервые лишь в конце 1961 г., передавала атмосферу зарождающегося Террора, то 5-я – это портрет страшного 1937 года, звуковая панорама победившего Зла. 6-я передает смутную атмосферу предвоенного времени, то праздничного, то тревожного, так и не развеявшего до конца общего страха.

7-я симфония демонстрирует нашествие Зла откуда-то извне – поначалу почти незаметного, едва ли не опереточного, а вскоре неумолимого, беспощадного, оставляющего после себя смерть и руины. (Как известно,

тема нашествия, особенно в начальном ее изложении, очень напоминает фривольный мотив «Иду к «Максиму» я...» из оперетты Ф. Легара «Веселая вдова». – *примечание И. В.*) 8-я – настоящая кульминация этого процесса – торжество Зла, не встречающего сопротивления на своем пути и вызывающего чувство бессилия, уныние, протрацию. Само неприятие все возрастающего и усиливающегося всемирного и вездесущего Зла и насилия, порожденного бесчеловечными замыслами диктаторов и агрессоров, аккумулярующего в себе ненависть, страх и подавленность человека, – доминирующая авторская мысль, пронизывающая пять названных симфоний. Наконец, 9-я – развязка; она констатирует результаты этого нашествия Зла – руины цивилизации, душевную опустошенность, потребность забвения и облегчения после перенесенных тягот и лишений довоенного времени и самой войны.

Однако такая развязка столь длительно нагнетаемого напряжения была, сама по себе, отчаянным вызовом автору своему времени и воспринималась многими как недопустимая «сдача» гражданских позиций, как своего рода человеческая слабость, как капитуляция перед лицом грозных событий истории. На самом же деле в этой камерной «развязке» выразилась мудрость гениального художника, сумевшего противопоставить пафосу мировых трагедий человечества, потрясавших воображение слушателей именно своей грандиозностью, безмерностью, – трепетный душевный мир единичной личности как высшее воплощение гуманизма.

Четвертая и пятая триады симфоний Шостаковича, создававшиеся в мирное время, в том числе мирное и для самого художника, получавшего все большее общественное и культурное признание в стране и мире, связаны с углублением авторской рефлексии прошедшей истории страны и собственной прожитой жизни, а вместе с тем и истории отечественной и мировой культуры. Композитор – с каждым новым своим симфоническим опусом – осознавал себя как мыслителя, призванного не столько отобразить время в музыкальных образах, сколько обобщить его осмысление в историческом контексте культуры, а затем и судить его с некоей высшей нравственно-философской и культурфилософской точки зрения.

В 20-е и 30-е годы композитор – вольно или невольно – вступал в диалог с *политикой* и с политической властью, – причем власть «говорила» с Шостаковичем ультимативным языком правдинских статей «Сумбур вместо музыки» и «Балетная фальшь» а затем – «исторических постановлений» ЦК партии «Об опере *Великая дружба*» и «Об исправлении ошибок в оценке опер *Великая дружба*, *Богдан Хмельницкий* и *От всего сердца*»), а Шостакович отвечал ей то одиозной музыкой к кинофильму «Падение Берлина» и ораторией «Песнь о лесах», то – Пятой симфонией, Первым скрипичным концертом и «Антиформалистическим райком». В 50-е – 70-е годы композитор вел диалог уже не с политикой, а с *историей* (что имеет принципиальное значение в оценке его творчества послесталинского времени), хотя власть вела с Шостаковичем по-прежнему политический диалог, но другими средствами (награждением композитора Ленинской и Государственными премиями, званием Героя социалистического труда, назначением на должность Председателя Союза композиторов РСФСР, решением на постановку оперы «Катерина Измайлова» и исполнение 13-й симфонии, и т.п.).

Казалось, что Шостакович, отвечая на новые политические вызовы времени, находит новые формы *политизации музыки* – в лице 10-й – 12-й и даже, по-своему, 13-й симфоний. Однако эти произведения композитора все не являлись музыкальными иллюстрациями политических событий: 10-я – смерти Сталина, 11-я – начала Первой русской революции, 12-я – возвращения партии к «ленинским нормам» жизни, 13-я – «оттепельным» трансформациям в общественном сознании советских людей... После цикла «военных» симфоний у Шостаковича изменяется уровень философско-исторической рефлексии социальных и политических событий, масштаб их обобщений.

10-я симфония, которую автор поначалу представлял публике музыкальным воплощением «борьбы за мир», в действительности создавала образ сталинской эпохи (с гротескным портретом вождя в центре) и передавала трудное прощание страны со страшной эпохой и ее не менее страшным демиургом. В конечном счете 10-я симфония воплощала идею «борьбы за мир» вовсе не в духе позднего сталинизма, а показывала обретение страной хрупкого *внутреннего мира*, свободного от классово-борьбы, репрессий, идеологического давления, ощущения себя осажденной крепостью в кольце врагов. Симфония завершалась ликующим мотивом самоутверждения творческой личности и ее свободы – монограммой DSCH.

11-я симфония на примере «Кровавого воскресенья» показывала, к чему приводят отношения власти с безответным народом, построенные на перманентном насилии, кровопролитии, противостоянии. Современники композитора свидетельствуют, что в музыкальных картинах расстрела мирной демонстрации отобразились события не только 50-летней давности, но и недавнего 1956 года, связанные с подавлением демократических преобразований и свобод в Венгрии советскими войсками. В последние годы исполнение 11-й симфонии Шостаковича Государственный академический симфонический оркестр (ГАСО) под управлением В. Юровского и Российский национальный оркестр (РНО) под управлением М. Плетнева показало исключительную актуальность этой музыки вне ассоциаций с Первой русской революцией и понятой в более широком историческом контексте, как обобщенный взгляд на всю российскую, советскую, постсоветскую и мировую историю с позиций «абстрактного гуманизма».

Что же касается 12-й симфонии, посвященной Ленину и программно связанной с обстоятельствами Октябрьского переворота, то Шостакович нарочито использует плакатные штампы (в том числе обороты собственной киномузыки) для характеристики общих мест официальной советской пропаганды. Это же демонстрируют тривиальные названия частей симфонии: «Революционный Петроград», «Разлив», «Аврора», «Заря человечества», как бы заимствованные из советских газет, упрощенный музыкальный язык, рассчитанный на неподготовленного или идеологически предубежденного слушателя, преувеличенный пафос жизнеутверждающих, победоносных настроений, столь не характерных для зрелого Шостаковича, и в заключение –

автоцитата из 2-й симфонии «Октябрю» как дань юношескому наивному восприятию революции. Многие исследователи, утверждающие, что 12-я симфония – самая слабая из симфоний Шостаковича, не отдают себе отчета в том, что это – творческая «слабость» и банальность симфонии – важная часть концептуального замысла автора, подводящего полусерьезный – полу-иронический итог советской музыкальной лениниане, – своего рода игра в «поддавки» с коммунистической партией, сопровождающая подневольное вступление композитора в ее ряды и идейное единомыслие с ней.

Заключительная, пятая триада симфоний Шостаковича поднимает музыкальное философствование автора на метафизическую высоту. Все три последние его симфонии обращены к вечности. Причем только 13-я симфония может показаться, на первый взгляд, связанной с историческими и политическими интенциями предшествующих циклов – за счет «оттепельных» и антисталинских настроений, отразившихся в публицистической поэзии Евг. Евтушенко. Однако тексты, выбранные Шостаковичем для своей «вокальной» симфонии в духе Г. Малера, несут символически обобщенный характер. Кроме огромной первой части – «Бабий яр», целиком посвященной проблематике Холокоста и антисемитизма (не только крайне острой для того времени, но и принципиально важной для самого Шостаковича – как абсолютные критерии гуманизма), в симфонии есть еще четыре сравнительно небольшие части – «Юмор», «В магазине», «Страхи» и «Карьера», в своей совокупности представляющие взаимодополнительные аспекты любой человеческой жизни, не сводимые к описанию советской повседневности. 13-я симфония логически примыкает к другой по-малеровски «вокальной» симфонии – 14-й, сосредоточенной на осмыслении одиннадцати поэтических версий смерти – неотвратимой и неизбежной, после которой не следует ни воздаяния, ни спасения. И та, и другая симфонии связаны между собой переживанием глубинных экзистенциальных проблем жизни и смерти, не имеющих простого решения в реальности.

Венчает пятую триаду симфоний Шостаковича его последняя, 15-я симфония, «сняющая» дилемму жизни и смерти человека в аспекте бессмертия человеческого духа. Эта симфония до сих пор представляет собой трудную «загадку» для многих ее интерпретаторов.

Во-первых, она является квинтэссенцией всего творчества Шостаковича – музыкального и идейного, логическим завершением всех его стиливых, эстетических и нравственно-философских исканий. Неслучайно исследователи находят в ней прямые цитаты, косвенные аллюзии и отдаленные отголоски большинства его предшествующих симфоний – 1-й, 4-й, 6-й, 7-й, 8-й, 9-й, 10-й, 12-й, 14-й, а также других произведений композитора.

Во-вторых, впервые столь масштабно и демонстративно Шостакович использует прием коллажа: в первой части он неоднократно обращается к материалу увертюры к опере Дж. Россини «Вильгельм Телль» (в различной оркестровке), а в четвертой части вводит «лейтмотив судьбы» из вагнеровского «Кольца нибелунгов» («Валькирия» и «Гибель богов»), что, несомненно, является неслучайным «вторжением». Кроме того, где-то в начале финала слышится аллюзия на Введение к «Тристану и Изольде» Р. Вагнера, а в самом финале многократно повторяется мотив ВАСН, иногда в сочетании с DСН. Шостакович уверял одного из своих корреспондентов (К. Мейера), что в 15-й симфонии есть «точная цитата» из Бетховена, но она так и не была обнаружена адресатом (Мейер, 1998, с. 431). Между тем Г. Н. Рождественский, ссылаясь на указания Шостаковича, обнаружил в партитуре 15-й симфонии цитату из III части 6-й симфонии Бетховена (1974, с. 97-98).

Что же касается коллажа из увертюры Россини и сцены из оперы Вагнера, то заслуживает внимания гипотеза, высказанная по этому поводу Л. Акопяном: «Как знать, быть может, апеллируя на закате жизни к этим двум полярным архетипам европейской музыки, Шостакович вспомнил известный рассказ Вагнера о его встрече с Россини в Париже. Тогда старый, оставивший сочинение музыки Россини будто бы сказал своему младшему коллеге: “Parce que j’avais du talent!” (“Ведь у меня был талант!”). Фигура Россини как художника, пережившего свой талант, несомненно, возникала перед мысленным взором Шостаковича в периоды творческих кризисов» (Акопян, 2004, с. 395). В то же время само стилистическое сопоставление и противопоставление музыки «упоительного» Россини и напряженно-сумрачного Вагнера рождали массу творческих ассоциаций и креативных тенденций в искусстве (в том числе в России).

Заключение

Симфонии последнего триадического цикла Шостаковича являются прорывом композитора в новое художественное пространство – парадигму музыкального постмодернизма, которую вслед за ее первооткрывателем начали осваивать молодые музыканты, представители второго авангарда (А. Шнитке и др.). Важнейшие черты постмодернизма мы можем наблюдать в 13-й, 14-й и особенно 15-й симфониях: полистилистика и сонорика, цитаты и псевдоцитаты из своих и чужих произведений, обращение к пестрым и разнородным поэтическим текстам, в результате чего происходит рождение причудливых интертекстуальных и интермедийных связей, сочетание в разнообразных отношениях и пропорциях тональности и атональности, элементов додекафонии и серийной техники, употребление музыкальной символики, различных аллюзий и ассоциаций музыкального и внемузыкального плана в качестве философского подтекста музыки.

Подобное усложнение музыкального текста, воспринимаемого в широком культурном контексте, делало практически невозможным обращение создателей и потребителей музыки непосредственно к языку политики как средству художественно-культурной коммуникации. При этом философия музыки во второй половине XX и начале XXI вв. развивалась как совокупность глубинных смысловых структур, складывающихся в недрах музыкальной интенциональности, благодаря расширению культурно-исторического контекста музыки и углублению интертекстуальных связей в рамках истории художественной культуры как целого.

Источники | References

1. Акопян Л. О. Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества. СПб.: Дмитрий Буланов, 2004.
2. Мейер К. Шостакович: Жизнь. Творчество. Время. М.: DSCH; СПб.: Композитор, 1998.
3. Письма к другу. Дмитрий Шостакович – Исааку Гликману / сост. и комм. И. Д. Гликмана. М.: Изд-во DSCH; СПб.: Композитор, 1993. Письмо от 19 июля 1960 г.
4. Рождественский Г. Дирижерская аппликатура. Л.: Музыка (Лен. отд.), 1974.
5. Свидетельство: Воспоминания Дмитрия Шостаковича, записанные и отредактированные Соломоном Волковым. New York: Limelight Editions, 2004.

Информация об авторах | Author information**RU****Кондаков Игорь Вадимович¹**, д. филос. н., проф.¹ Российский государственный гуманитарный университет**EN****Kondakov Igor Vadimovich¹**, Dr¹ Russian State University for the Humanities¹ ikond@mail.ru**Информация о статье | About this article**

Дата поступления рукописи (received): 27.01.2023; опубликовано (published): 30.03.2023.

Ключевые слова (keywords): принципы музыкального иносказания; симфоническое творчество Д. Д. Шостаковича; философская проблематика творчества Д. Д. Шостаковича; внемузыкальный подтекст; философская концепция музыкального произведения; principles of music allegories; symphonic works of D. D. Shostakovich; philosophical issues of D. D. Shostakovich's works; non-music subtext; philosophical conception of music work.