

Список рисунков

- Рис. 1.1. Лакановская триада.
- Рис. 2.1. Квартет № 6, I часть, краткий обзор.
- Рис. 2.2. Квартет № 6, II часть, краткий обзор.
- Рис. 2.3. Квартет № 6, III часть: таблица партитуры.
- Рис. 3.1. Квартет № 7, I часть, краткий обзор.
- Рис. 3.2. Квартет № 7, крупная сонатная форма.
- Рис. 4.1. Квартет № 8, I часть, краткий обзор.
- Рис. 4.2. Квартет № 8, II часть, краткий обзор.
- Рис. 5.1. Квартет № 9, V часть, краткий обзор.

Список музыкальных примеров

- Пример 2.1. Квартет № 6, I часть, область основной темы (Р).
- Пример 2.2. Квартет № 6, I часть, финальные такты.
- Пример 2.3. Квартет № 6, I часть, переход от разработки к репризе.
- Пример 2.4. Квартет № 6, II часть, финальные такты.
- Пример 2.5. Квартет № 6, III часть, тема пассакалии.
- Пример 2.6. Квартет № 6, III часть, финальные такты.
- Пример 2.7. Квартет № 6, IV часть, финальные такты.
- Пример 3.1. Квартет № 7, I часть, кода.
- Пример 3.2. Квартет № 7, I часть, переход от экспозиции к репризе.
- Пример 3.3. Квартет № 7, I часть, основная тема (тема А).
- Пример 3.4. Квартет № 7, III часть, кода.
- Пример 3.5. Квартет № 7, II часть, финальные такты.
- Пример 3.6. Квартет № 7, III часть, вступление.
- Пример 3.7. Квартет № 7, I часть, переход от Р к S.
- Пример 3.8. Квартет № 7, III часть, субъект фуги.
- Пример 3.9. Квартет № 7, III часть, раздел стретто фуги.
- Пример 3.10. Квартет № 7, III часть, возвращение темы А в кульминации фуги.

- Пример 3.11. Квартет № 7, III часть, вступление постлюдии.
- Пример 4.1. Квартет № 8, I часть, вступительные такты.
- Пример 4.2. Квартет № 8, I часть, цитата из Первой симфонии.
- Пример 4.3. Квартет № 8, I часть, финальные такты.
- Пример 4.4. Квартет № 8, II часть, канон на DSCН.
- Пример 4.5. Квартет № 8, III часть, триольная тема.
- Пример 4.6. Квартет № 8, III часть, тема виолончели в трио.
- Пример 4.7. Квартет № 8, IV часть, вступительный раздел (А).
- Пример 4.8. Сравнение ритмов: «Гибель богов» и Восьмой квартет, IV часть.
- Пример 4.9. «Гибель богов»: мотив судьбы.
- Пример 4.10. Квартет № 8, IV часть, ария Катерины.
- Пример 4.11. Квартет № 8, V часть, субъект и контрсубъект фуги.
- Пример 4.12. Квартет № 8, V часть, второй и третий фрагменты.
- Пример 5.1. Квартет № 9, I часть, раздел А.
- Пример 5.2. Квартет № 9, I часть, раздел В.
- Пример 5.3. Квартет № 9, V часть, основная тема S (S1).
- Пример 5.4. Квартет № 9, V часть, мелодия виолончели S2.
- Пример 5.5. Квартет № 9, V часть, субъект фуги.
- Пример 5.6. Квартет № 9, IV часть, раздел С3.
- Пример 5.7. Квартет № 9, V часть, циклическое возвращение материала IV части.
- Пример 5.8. Квартет № 9, V часть, вступительные такты.
- Пример 5.9. Квартет № 9, V часть, R. 98. 13–14.
- Пример 5.10. Квартет № 9, V часть, финальные такты.

Благодарности

Одна из основных тем этой книги — неспособность лингвистического дискурса в полной мере отразить наш жизненный опыт. Лингвистическая ограниченность становится еще очевиднее при попытке выразить благодарность другим за поддержку и содействие. Слова «благодарность» и «спасибо» кажутся неполноценными, но оперирую я именно ими и выражаю упомянутым далее людям неопишемую благодарность.

На протяжении многих лет я находилась под благословением невероятных наставников, без чьих напутствий я никогда не стала бы тем, кем являюсь сегодня. Многие люди оказывали мне неоценимую поддержку, поощрение и содействие; временами осознанно, но иногда и неосознанно — в длительный период работы над этой книгой. Не могу судить, заслуженно ли, но я изо всех сил старалась извлечь из этого пользу. Прежде всего я должна поблагодарить Джима Булера, который был и навсегда останется моим научным руководителем. Он продолжал быть моим наставником еще долгое время, даже после завершения официальных полномочий. Мне действительно повезло обрести столь отзывчивого и вдохновляющего руководителя. Патрик Мак-Крелесс прочитал несколько версий рукописи, и я глубоко благодарна ему за многие годы поддержки и помощи. Кроме комментариев ко многим главам Санна Педерсон на протяжении последних лет всячески поощряла мои усилия и оказывала бесценную дружескую поддержку; без нее я бы просто увязла в материале.

Помимо комментариев к различным версиям глав, от Джуди Кун я получила ценнейшую помощь в мире исследований, посвященных Шостаковичу. Я благодарна ей за поддержку, своевре-

менные электронные письма и дружбу. Арман Амброзини прочитал несколько частей книги и с энтузиазмом поддерживал меня на протяжении всего этого интеллектуального путешествия. Майкл Кляйн всегда был готов прочесть черновики, подбодрить и ответить на бесчисленные вопросы, которые я отправляла практически без предупреждения. Еще более важно то, что его неизменное живое чувство юмора быстро исправляло любое искаженное представление о значимости музыкальной теории в моей жизни. Стив Бранс, Эндрю Делл'Антонио, Сьюзан Джексон, Кен Стивенсон и Майкл Ли — все в разное время — давали мне исключительно важные советы, а также ощутимую поддержку и неиссякаемые напутствия. Роб Димер собрал большую часть музыкальных примеров в этой книге, за что я перед ним в вечном долгу. Дженнифер Миллер Уокер и Джин Уиллет оказали мне незаменимую поддержку во время написания диссертации и в последующий период; без них я никогда бы не создала работу, достойную внимания.

Моя семья была рядом на протяжении многих лет моего упорного труда; пусть не всегда понимая то, что я делаю, они остаются моими самыми преданными сторонниками. Моя сестра Рэйчел Райхардт Сэйлор и мой брат Роберт Райхардт в течение года принимали участие в многочисленных продолжительных телефонных разговорах, и я с нетерпением жду еще тысячи таких же бесед в будущем.

Я благодарна Хайди Мэй и Рози Филлипс из издательства *Ashgate* за добросовестную подготовку этой книги к печати, за спокойствие и постоянную помощь.

Несмотря на все усилия перечисленных выше людей, в этой работе будут недостатки — и я целиком беру ответственность за все ошибки на себя.

Изначальная подготовка диссертации, которая в конечном счете привела к созданию книги, стала возможной благодаря стипендии Техасского университета — *A. D. Hutchison Student Endowment Fellowship*. Процессу доработки способствовал грант Университета Оклахомы — *Junior Faculty Research Grant*. Кроме того, я хотела бы поблагодарить Школу музыки и Колледж изящ-

ных искусств Университета Оклахомы за щедрое покрытие затрат по авторскому праву.

Огромная благодарность Рэйчел Сэйлор за портрет Шостаковича, использованный в оформлении обложки оригинала книги.

Я очень признательна журналам и сборникам, опубликовавшим ранние версии некоторых фрагментов этой книги:

Interdisciplinary Studies in Musicology / Ed. by M. Jablonski, M. Klein. Poznan: Poznan Society for Advancement of Arts and Sciences, 2005. Глава 2, «Конец, которому нет конца: каденции и завершение в Шестом струнном квартете Шостаковича»;

Ligaturen. Vol. 2 / Ed. by S. Weiss, M. Unseld. Hildesheim / New York: Olms, 2008. Глава 4, «Жизнь после Восьмого: выживание субъекта в Девятом струнном квартете».

Разрешения на публикацию

Примеры перечисленных произведений Шостаковича воспроизведены с разрешения компании *Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd*:

String Quartet No. 6, Op. 101 © Copyright 1957 by Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.

String Quartet No. 7, Op. 108 © Copyright 1960 by Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.

String Quartet No. 8, Op. 110 © Copyright 1961 by Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.

String Quartet No. 7, Op. 117 © Copyright 1966 by Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.

Обозначения

В этой книге для октавных обозначений музыкальных тонов используется принятая Американским акустическим обществом (*Acoustical Society of America*) система, в которой октавы нумеруются от низшей к высшей. В этой системе до первой октавы (до1) обозначается как С4. За всеми тонами, расположенным между С4 и си1, будет закреплена цифра 4 (соответственно, си1 — В4).

На октаву выше do_1 находится C_5 , на октаву ниже — C_3 , и так далее.

Ссылки на партитуры струнных квартетов с Шестого по Девятый оформлены с использованием репетиционных номеров, причем число, следующее за репетиционным номером, означает количество тактов от первого такта репетиционного номера. Например, R. 3.1–2 представляет собой первый и второй такты репетиционного номера 3, где 3.1 — это такт, отмеченный репетиционным номером. При рассмотрении разделов целиком, в частности, на примерах, где приводится краткий обзор формы, в случае указания репетиционного номера раздел длится на протяжении всего репетиционного номера.

Вступление

Музыкальный замысел и аналитические инструменты

Таким образом, задача [анализа] состоит не в том, чтобы описать произведение, <...> его задача, по сути, состоит в том, чтобы как можно яснее раскрыть *проблему* каждого конкретного произведения. «Анализировать» означает почти то же самое, что воспринимать произведение как *силовое поле*, организованное вокруг проблемы.

Теодор Адорно [Adorno 1982: 181]¹

Цель данного исследования — сформировать приемлемые интерпретационные прочтения четырех квартетов Дмитрия Шостаковича, соблюдая баланс между герменевтической критикой и тщательным аналитическим изучением. Для достижения этой цели я буду сочетать стандартные аналитические методы с прочтением квартетов через призму западной герменевтической теории. Цель состоит в том, чтобы еще больше углубить наше понимание данной музыки и ее способности доносить смысл до самой разной аудитории, а также продемонстрировать жизнеспособность используемого типа аналитического/герменевтического дискурса. Хотя я использую широкий спектр концепций и идей из литературной критики, именно принадлежащая Жаку

¹ Курсив Адорно.

Лакану концепция Реального, подробно рассматриваемая в главе 1, обеспечивает основу для подхода в рамках критической теории. Различные ученые уже потрудились над совмещением анализа с интерпретированием, и эти прецеденты повлияли на дальнейшие изыскания. Тем не менее работы некоторых исследователей оказали особенное влияние на данную работу, поскольку акцентировали внимание на определении возможностей использования аналитических инструментов при формировании области для появления герменевтических идей.

Основополагающие работы Роберта Хаттена о смысле в сочинениях Бетховена заложили важную основу для понимания взаимосвязи музыкальной структуры и смысла [Hatten 1994; Hatten 2004]. В частности, концепция Хаттена о музыкальной выделенности, подробно рассмотренная в книге «Musical Meaning in Beethoven» («Музыкальный смысл в произведениях Бетховена»), представляет собой модель для распознавания различий в музыке и соотнесения этих различий с музыкальным замыслом². Выделенность предполагает «асимметричную оценку оппозиций» [Hatten 1994: 291]. Часто асимметричная оценка совпадает с неравномерностью уровня распределения; это означает, что выделенный термин встречается реже, чем невыделенный [Ibid.: 36]. Становясь выделенным, термин «определяет <...> информацию, которая не конкретизируется более общим невыделенным термином» [Ibid.: 34]. Основным примером музыкальной выделенности является использование минорного лада в эпоху классицизма, где минор чаще всего используется в качестве выражения трагизма, а мажорный лад имеет более обобщенный, нетрагический оттенок [Ibid.: 36–37]. Таким образом, антагонистические термины «мажор» и «минор» интерпретируются как соотносящиеся со значениями нетрагического и трагического. Мажорная/минорная оппозиция — это тип стилистической выделенности, возникающий в результате использования методов в рамках

² Полное рассмотрение выделенности в музыке см. в [Hatten 1994: 29–66]. Также Хаттен приводит на стр. 291–292 основополагающее определение выделенности. См. также [Hatten 2004: 8–16].

определенного стиля. В дополнение к стилистической выделенности Хаттен определяет выделенность, которая появляется во время композиционных процессов. Стратегическая выделенность осуществляется посредством расположения тем в произведении, то есть когда тема, мотив и т. д. каким-то образом выдвигаются на передний план [Ibid.: 112–132]. Стратегическая выделенность позволяет присвоить выделенность элементам, не выделенным стилистически. В работе Хаттена стратегическая выделенность тесно связана с видом музыкального материала (непериодический/периодический, стабильный/нестабильный) и его функциональным расположением в произведении. Хотя я не пользуюсь понятиями и принципами Хаттена с тем же уровнем тонкости (проводя различие между стилистической и стратегической выделенностью), разработанная им концепция выделенности очень важна для исследования данного типа.

Хаттен опирается на концепцию исторической компетенции как на руководство при интерпретациях. Убедительно используя его наработки, Майкл Кляйн указывает на трудности, возникающие при связывании интерпретации с исторической компетенцией, поскольку «при отсутствии исторической компетенции, которую Хаттен предлагает реконструировать, у его читателей не та историческая позиция, чтобы судить об этом интерпретационном путешествии» [Klein 2004: 28]. Кляйн утверждает, что «восстановление компетенции прошлого может быть попыткой гипостазировать интерпретацию» [Ibid.: 28–29]. Таким образом, цель Кляйна при интерпретации Баллады № 4 Шопена состоит не в том, чтобы попытаться восстановить то, как это произведение воспринималось во времена Шопена, а скорее в том, чтобы понять значение Баллады для нас сейчас. Точно так же я собираюсь использовать методы Хаттена — не для восстановления какой бы то ни было исторической компетенции в понимании Шостаковича, но для помощи в понимании того, как и что может значить музыка в эпоху, когда политический и социальный контекст кардинально изменился относительно времени ее создания. Музыка Шостаковича наполнена стилистическими отклонениями и насущными музыкальными идеями, которые, по сути, со-

здают моменты музыкальной выделенности. Подобное выделение идей в музыке, приводящее, как правило, к разрывам в музыкальном дискурсе, может направить музыку в новое русло или привести к переоценке того, что происходило ранее. Это отмечает и Хаттен: «Часто именно своеобразие способствует герменевтическому пониманию выразительного значения музыкального события» [Hatten 1994: 133].

Общий подход Джеймса Хепокоски и Уоррена Дарси к сонатной теории обеспечивает эффективную модель определения и интерпретации структурных «деформаций» и все чаще используется при рассмотрении формальных сложностей музыки Шостаковича [Hepokoski, Darcy 2006]³. Диалогическая интерпретация формы у Хепокоски и Дарси, в которой отдельная композиция сравнивается с тем, что является нормативным с точки зрения исторического стиля, представляет собой буквально дорожную карту для выявления и рассмотрения разрывов в формальных структурах Шостаковича. Таким образом, использование или злоупотребление формальными и гармоническими парадигмами, наряду с отклонениями от собственного стиля композитора, становятся моментами интерпретации. Изучая различные формы частей квартетов с точки зрения того, как они соотносятся, изменяют или опровергают ожидания, составленные на основе предыдущих произведений Шостаковича и традиций учения о форме (*Formenlehre*), мы можем получить представление о том, как композитор способен изменять, расширять, искажать или создавать новые смыслы в произведении.

Кто-то может возразить, что применение аналитических средств, предназначенных для понимания тонально функционирующей музыки, является неправомерным при изучении музыки Шостаковича, поскольку его музыкальный язык довольно разнообразен в плане использования тональных, модальных, октатонических и, позднее, тонических структур. Тем не менее очевидно,

³ В недавних диссертациях Джудит Кун и Дэвид Кастро используют теории Хепокоски и Дарси применительно к формальным структурам у Шостаковича. См. [Kuhn 2005] и [Castro 2005].

что музыка Шостаковича основывается на композиционных техниках XVIII и XIX столетий; и хотя она не всегда соответствует определенности функциональной тональности, она ссылается на основные идеи тональной риторики, использует их и манипулирует ими, затрагивая как форму (от структуры фразы до структуры целой части), так и гармонию (тоники, модуляции, каденции и т. д.). Обращение к этим ключевыми аспектами тональной музыки открывает новые возможности для понимания герменевтических процессов в музыке Шостаковича.

Хотя на последующих страницах это ощущается не столь явно, присутствие Теодора Адорно в моем замысле имеет огромное значение. В определенной степени Адорно выступает в роли духовного наставника в отношении вида музыкального дискурса, предложенного в следующих главах, поскольку в основе этой работы лежит тезис Адорно о взаимосвязи разрывов в музыкальной форме со способностью художественного произведения критиковать общество. Хотя я не использую какие-либо конкретные аналитические инструменты Адорно (например, вариантную форму или прорыв), его убежденность в существовании, по выражению Джеймса Булера, «фундаментального нарушения качества всех произведений искусства, что является истиной» [Buhler 1996: 129], лежит в основе моей попытки выявить корреляции между расколами, присущими современной субъектности, и разрывами, обнаруженными в квартетах Шостаковича.

Область изысканий, связанных с Шостаковичем, — сплошное минное поле с точки зрения процессов интерпретации, и я приближаюсь к этому предмету с большой осторожностью. В своей книге «Определяя Россию музыкально» Ричард Тарускин красноречиво доказывает, что любое притязание на знание определенного смысла музыки Шостаковича (или музыки вообще) является попыткой овладения как музыкой, так и ее смыслом для манипулирования ими в собственных целях. Результат может серьезно подорвать значимость произведения искусства; по словам Тарускина, «цена определенности в сокращении — сокращении не только смысла, но интереса и ценности» [Taruskin 1997: 476]. Приводимые ниже интерпретации, по общему признанию,

являются субъективными и не претендуют на окончательность. Я не хочу удерживать или, выражаясь словами Тарускина, сокращать ценность, как раз наоборот — мое исследование призвано расширить и открыть новые возможности для более глубокого и широкого понимания этой величественной музыки. Если побочным эффектом моих усилий станет порождение еще бóльшей неоднозначности и противоречий, как утверждает Тарускин, я с радостью их приму.

Глава 1

Шостакович и субъект современности

Анализ — это нечто большее, чем просто факты, но являет он себя таковым лишь и исключительно благодаря выходу за рамки простых фактов... Это постижение образности посредством веры.

Теодор Адорно [Adorno 1982: 177]

Тональные структуры, которые мы зовем музыкой, имеют близкое логическое сходство с формами человеческих переживаний <...> вероятно, не просто с радостью и печалью, но именно с остротой того и другого, а также с грандиозностью и кратковременностью, преходящостью всего испытанного за жизнь.

Сьюзен Лангер [Langer 1953: 27]

Работа над проектом, который в итоге стал этой книгой, началась, казалось бы, с несложной задачи — проанализировать Седьмой струнный квартет Дмитрия Шостаковича. Это самый короткий из квартетов: он состоит из трех довольно непродолжительных частей и звучит примерно 12 минут. Анализировать данный квартет — одно удовольствие, поскольку это произведение чрезвычайной композиционной четкости, имеющее, по меткой характеристике Иана Макдональда, «структуру алмазной прочности» [MacDonald 1990: 221]. Кажется, что каждый раздел, такт и ноту можно растолковать аналитически. Тем не менее чем больше мы рассматриваем Седьмой квартет с точки зрения формы и звуковысотности, тем сильнее это произведение обнаруживает недостаточность нашего аналитического аппарата.

Чистая риторическая мощь этого хрупкого квартета сводит на нет любое удовлетворение, которое можно было бы получить от аналитической цельности восприятия. Разумеется, можно объяснить происхождение звуковысотного содержания мотива, который появляется при окончании II части и прерывает собой вступление III части, но это не способствует пониманию того, как и почему эти четыре ноты столь явным образом разрывают музыкальное произведение, погружая музыку в последующую неистовость. Кроме того, как воспринимать повторение заключительного материала I части в окончании III части? Короче говоря, Седьмой струнный квартет срывает покровы, призванные скрыть недостатки музыкально-аналитического подхода. Кажется, что музыка Шостаковича вновь и вновь обнажает недостаточность чисто структурных дискуссий. Можно сказать, что среди прочего эта музыка «свидетельствует»¹, показывает, как много мы теряем, пытаясь ограничить музыкальные рассуждения строго формальной областью.

Музыка Шостаковича заставляет нас обратить внимание на наставление Адорно о том, что, дабы воздать должное музыке и нам, слушающим ее, нужно не только цепляться за «аналитические факты», но и выходить за их рамки, поскольку только так мы сможем понять, как и почему эта музыка имеет столь сильное воздействие. Первым шагом, который обычно предпринимают исследователи, выходящие за пределы «аналитических фактов» в попытке постижения музыки, становится оценка исторического контекста, в котором произведение создавалось. В таком ключе Патрик Мак-Крелесс, воспользовавшись в качестве примера Первым струнным квартетом Шостаковича, призвал теоретиков быть готовыми «выйти за рамки структуры», поощряя «историческое восприятие, поскольку оно более тесно и образно связывает наше прослушивание с человеческим опытом» [Mc-Creless 2000]. С самого начала музыка Шостаковича постоянно рассматривалась сквозь призму взаимосвязи с биографией композитора и историческим контекстом советского режима,

¹ Я вернусь к этой концепции в Эпilogue.

зачастую даже не опираясь на аналитическую базу, разработанную авторами вроде Мак-Крелесса. Те, кто следит за исследованиями Шостаковича с конца 1970-х, знают, что такой подход привел к множественным противоречиям и масштабной полемике². Временами кажется, что в пылу перепалок затерялся тот факт, что у музыки Шостаковича имеется широкая аудитория верных слушателей, которая на данный момент выходит за пределы времени и места, в котором музыка создавалась. Есть множество поклонников музыки Шостаковича, не знакомых с историческим и культурным контекстом ее создания, и, естественно, не имеющих непосредственного представления о соответствующем опыте. (Этому факту мы должны, как напоминает Тарускин, «радоваться» [Taruskin 1997: 497].) Таким образом, возникают вопросы, почему музыка Шостаковича остается столь захватывающей не только для представителей советской культуры, но и для западной аудитории, находящейся вне этих культурных рамок и, что мы вынуждены признать, иногда даже не осведомленной о контексте сочинения или биографии композитора. Дэвид Фаннинг определил этот так: «В конечном счете музыка Шостаковича обращается к слушателям, которые никогда не слышали о сталинском Большом терроре или не читали “Свидетельство”» [Fanning 1995: 6]. Слова Фаннинга указывают на тот факт, что музыка Шостаковича имеет значимость вне социального контекста, в котором она создавалась, и что более широкая, даже западная, аудитория продолжает отождествлять себя с ней; разночтения по поводу идеологических пристрастий Шостаковича едва ли могут объяснить этот непрекращающийся отклик на его искусство. Скотт Бернхэм, говоря о Бетховене и его музы-

² Конечно, я имею в виду полемику, разгоревшуюся после публикации Соломоном Волковым книги «Свидетельство. Воспоминания Дмитрия Шостаковича, записанные Соломоном Волковым» в переводе Антонины Буи (New York, 1979). В своей статье «Шостакович против Волкова: чье “Свидетельство”?» Лорел Фэй показывает, что «Свидетельство» — это не биография, за которую этот труд себя выдает. Вместе с новым эссе «Volkov’s Testimony reconsidered» Фэй переиздала этот материал в сборнике «A Shostakovich Casebook» (Ed. by Malcolm Hamrick Brown. Bloomington, 2004. P. 11–21, 22–66).

ке, отмечает: «Если бы эта музыка не очаровывала столь сильно, факты биографии вряд ли имели бы значение» [Burnham 1995: 16]. Есть множество композиторов, о чьей музыке мы не спорим, да и не слушаем ее. Именно после изначального увлечения творчеством Шостаковича многие из нас начинают задумываться о его жизни. Это не значит, что исторический контекст не является важным направлением научных исследований биографии Шостаковича и его музыки, однако это не то направление, в котором задумана данная работа. Биографические обстоятельства могут дать ценную информацию, но даже после изучения контекстуальных явлений музыка и ее способность передавать смысл широкому кругу слушателей остаются окутанными тайной. Я ни в коем случае не хочу, чтобы создалось впечатление, будто исторический контекст не имеет никакого значения, однако хотела бы предложить дополнительные (не альтернативные) и, на мой взгляд, не менее подходящие способы прочтения музыки.

Михаил Бахтин отмечал: «Смыслами я называю *ответы* на вопросы» [Бахтин 1979: 350]. В данном исследовании стремление распознать музыкальный замысел ведется с позиции двух вопросов, которые подступают к музыке с разных точек зрения, но приводят к одной цели. Первое: как понимать риторические и формальные разрывы, выявляемые в структуре произведений Шостаковича? Второе: как постичь то средоточие смысла, которое эта музыка передает широкой западной аудитории, находящейся вне границ культуры, в рамках которой эта музыка создавалась? Помимо поиска обоснованных ответов на эти вопросы, моя цель — разъяснить причины того глубокого влияния, которое музыка Шостаковича продолжает оказывать на западную аудиторию независимо от того, насколько хорошо слушатель знаком с историческим контекстом.

Лакановская триада и Реальное

Сложность понятия «смысл» в музыке в целом приводит к тому, что смысл никогда не может быть определен одним фиксированным способом, и это полностью относится к произведе-

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru