

Иван Делазари

Шостакович по-английски:

МОТИВЫ С ЧУЖИХ СЛОВ¹

Ivan Delazari

Shostakovich in Anglophone Novels: Motifs from Hearsay

Иван Делазари (Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» в Санкт-Петербурге, доцент департамента филологии; PhD) idelazari@hse.ru.

Ключевые слова: Шостакович, мотив, музыка и литература, фикциональность, историографическая метапроза, денаррация, Уильям Воллманн, *Европа Центральная*, Соломон Волков, *Свидетельство*

УДК: 821.111

DOI: 10.53953/08696365_2022_174_2_224

В статье анализируется тематический узел, связанный с жизнью и творчеством Д.Д. Шостаковича. У ряда романистов начала XXI века Шостакович упоминается, у некоторых — становится главным героем. Идет ли речь о беллетризации биографии или словесных переложениях музыки, англоязычные писатели полагаются на «Свидетельство: Воспоминания Дмитрия Шостаковича, записанные и отредактированные Соломоном Волковым» (1979). Независимо от меры апокрифичности книги, она сформировала актуальный образ Шостаковича по-английски. Как и само «Свидетельство...», романские перевоплощения Шостаковича носят вечно вторичный характер: «оригинал» многократно опосредован, а каждая новая вторичность оказывается ни первой, ни последней. Тем не менее Шостакович и его музыка всегда узнаваемы, ведь мотив Шостаковича как тематическая единица повествования изначально формируется «с чужих слов».

Ivan Delazari (PhD; Associate Professor, Department of Philology, HSE University (Saint Petersburg)) idelazari@hse.ru.

Key words: Shostakovich, motif, music and literature, fictionality, historiographic metafiction, denarration, William T. Vollmann, *Europe Central*, Solomon Volkov, *Testimony*

UDC: 821.111

DOI: 10.53953/08696365_2022_174_2_224

This article analyzes thematic unit associated with Dmitri Shostakovich's life and work which has recently taken shape in Anglophone fiction. A number of early 21st-century novelists have mentioned Shostakovich, and some have made him a protagonist. Whether it is a question of the fictionalizations of Shostakovich or transpositions of his music into words, writers rely heavily on *Testimony: The Memoirs of Dmitri Shostakovich, as related to and edited by Solomon Volkov* (1979). No matter how apocryphal that book is, it has formed the current image of Shostakovich in English. Like *Testimony...* itself, the novelized reincarnations of the composer always have a secondhand nature. The "original" has been mediated repeatedly, and each new derivation is neither first nor last. Nevertheless, Shostakovich and his music are always recognizable, as the motif of Shostakovich as a thematic unit of narrative from the beginning has been formed "from hearsay."

В своем учебнике по теории литературы, впервые изданном в 1925 году, Б.В. Томашевский определяет мотив как минимальную единицу повествования: «Тема неразложимой части произведения называется *мотивом*» [Томашевский 1996: 182]. Томашевский отличает такое понимание термина от используемого

1 Исследование проведено в рамках проекта «Русская литература в международном контексте», финансируемого Научным фондом НИУ ВШЭ по программе фундаментальных исследований в 2020 году.

в исторической поэтике, где мотив — устойчивый и повторяющийся из текста в текст тематический блок, бродячая тема, в силу традиции и без необходимости не разлагаемая, но разложимая на элементы. Сюжетцентричными при этом оказываются оба подхода. В частности, персонаж у Томашевского несет служебную функцию и позиционируется как разносчик мотивов и предлог для их возникновения: «Обычный прием группировки и нанизывания мотивов — это выведение персонажей, живых носителей тех или иных мотивов. Принадлежность того или иного мотива определенному персонажу облегчает внимание читателя. Персонаж является руководящей нитью, дающей возможность разобраться в нагромождении мотивов, подсобным средством для классификации и упорядочения отдельных мотивов» [Там же: 199]. Характеристика персонажа состоит из мотивов, но телеологический венец повествования не галерея характеров, а совокупность событий. И если мы примем оба смысла термина, о которых пишет Томашевский (условно говоря, формалистический и сравнительно-типологический), то можно предположить, что исторический персонаж художественного повествования — скажем, Дмитрий Дмитриевич Шостакович, фигурирующий в целом ряде англоязычных романов последних полутора десятилетий по совпадению, объяснение которого выходит за рамки данной статьи, — отвечает за некую узнаваемую серию тематических элементов. Сам Шостакович не мотив, но упоминание его имени или тем более развернутый рассказ о нем имеет повествовательную функцию, о которой интересно поразмышлять в контексте большого разговора о русских топосах зарубежной прозы.

Мотивный узел беллетризованного образа Шостаковича сплетен из двух концов, которые оказываются принадлежащими одной и той же веревке. Во-первых, за Шостаковичем стоит историко-биографический нарратив, ассоциируемый с комплексом известных проблем: взаимоотношения личности и власти, компромисс и репутация художника, ангажированность, кооптация и эзопов язык искусства. Пример эксплицированного в нескольких романах мотива из этой тематической зоны — «Сумбур вместо музыки» на передовице «Правды» после сталинского похода в оперу, надломившего судьбу не только «Леди Макбет Мценского уезда», но и ее создателю. Более или менее развернутая последовательность мотивов такого типа встречается в «Европе Центральной» Уильяма Воллманна [Vollmann 2006], «Орфее» Ричарда Пауэрса [Powers 2014], «Не говори, что у нас ничего нет» Мадлен Тьен [Thien 2016; Тьен 2019] и «Шуме времени» Джулиана Барнса [Barnes 2016; Барнс 2018]. В последнем случае к биографическому повествованию сводится весь массив текста, воспроизводящего воспоминания и переживания Шостаковича в режиме внутренней фокализации. Во-вторых, исходя из системы представлений, в которой слова поэта суть его дела, а Шекспир не человек, а корпус текстов, «Шостакович» — это метонимическое обозначение музыкальных сочинений Шостаковича, иногда становящихся более или менее непосредственными объектами изображения в романах, тематическими элементами. Там, где Шостакович не предстает персонажем во плоти, его музыка может выступать частью мотивной характеристики героев, как это происходит в «Щегле» Донны Тартт [Tartt 2013; Тартт 2015] и «Ми, до, си» Уильяма Гэсса [Gass 2013], встраиваться в параллельный основному сюжету поток историко-музыкальных аллюзий, как у Гэсса, Пауэрса и Тьен, или служить саундтреком мультимедийного эпизода, как в романе Рейфа Ларсена «Я Радар» [Larsen 2015]. В фикциональной

биографии композитора, распространяйся она на весь сюжет, как у Барнса, или только на одну его важную линию, как у Воллманна, музыка может полностью вытесняться внешними событиями или время от времени выходить на передний план, однако по традиции она почти всегда трактуется программно, не только характеризуя жизнь Шостаковича, его страну, его эпоху, но и характеризуясь ими. Словесные описания сочинений композитора в романах в той или иной степени сотканы из биографических мотивов, где сама музыка — продолжение и выражение жизни, исторический документ.

Подобная колея восприятия музыки Шостаковича проложена не в написанной по-английски художественной прозе, а в трудах музыкальных критиков, на протяжении последних двадцати лет прошлого века поглощенных дискуссией о подлинности изданных Соломоном Волковым мемуаров композитора [Volkov 1984]. В 2000 году музыкальный теоретик и специалист по Шостаковичу Дэвид Фэннинг вынужден предвдварять разговор об особенностях гармонии у Шостаковича, мало изученных в западном музыковедении, обращением к коллегам: «Вне всякого сомнения, нам следует помнить, что даже храбрый или робчайший, общественно-политически ущербный или общественно-политически подкованный композитор никогда не обретал бессмертия в силу одних только этих качеств. <...> И главные концертные произведения Шостаковича... живут потому, что они обращены и к тем, кто никогда не слышал о сталинском большом терроре. Они находили отклик у западных слушателей задолго до публикации волковского “Свидетельства”» [Fanning 2000: 31]². Однако уже во время предыдущего всплеска популярности Шостаковича в США, пришедшегося на Вторую мировую войну, когда его стилизованный портрет украсил обложку американского журнала «Тайм», знаменуя успех Ленинградской симфонии (1941), то есть как раз «задолго до публикации волковского “Свидетельства”», музыка Шостаковича крепко спаялась с программным содержанием. Менялся только знак: холодная война охладилась до минуса интерес прежних союзников к этой музыке, в которой теперь маячил образ врага. Книга Волкова разрушила многолетний стереотип о советском Шостаковиче, сделал Шостаковича антисоветским и заставив публику услышать в его творчестве двусмысленность и сарказм. Однако по модулю «тенденция к тривиализации музыки Шостаковича путем “чтения” ее на манер книжки рассказов с картинками» [Ibid.: 32] оставалась неизменной, будь реализм социалистическим или нет.

Иногда «мотив» Шостаковича в англоязычных романах XXI века — это единичный биографический и/или музыкальный эпизод, иногда — фабульная последовательность из того и другого, на которую, впрочем, любое обособленное упоминание может имплицитно и интертекстуально указать. Функции этого мотива разнообразны, но число их повторных использований в разных текстах, как и количество самих текстов, все же недостаточно велико, чтобы строить типологию: некоторые классы рискуют состоять из одного объекта. Поэтому остановимся на трех вопросах, ответы на которые не потребуют обширного статистического подкрепления и вместе с тем позволят лучше понять природу «мотива Шостаковича» на тот случай, если его появления в мировой литературе будут множиться: 1) чем определяется мотивная характеристика Шостаковича в режиме литературного вымысла? 2) как транс-

2 Здесь и далее все англоязычные издания цитируются в моем переводе. — *И.Д.*

формация биографии преобразует саму музыку? 3) можно ли средствами художественного повествования отделить музыку от стереотипно ассоциированных с ней историй? В свете этих вопросов оптимальный материал содержит роман Воллманна: несмотря на то что в энциклопедической «Европе Центральной» Шостакович далеко не единственный главный герой, «нанизанные» на него мотивы, выражаясь языком Томашевского, дублируют все имеющиеся у других авторов способы литературной апроприации Шостаковича и дополняют их арсенал.

Вторичная фикционализация: Волков, Воллманн, казус Фэннинга

После того как в 1979 году было издано «Свидетельство: Воспоминания Дмитрия Шостаковича, записанные и отредактированные Соломоном Волковым», именно эта книга служит англоязычной аудитории генеральным ключом к музыке и личности композитора. Голос пожилого и усталого, сардонически агрессивного и трагически противоречивого художника обратился к публике из могилы, от первого лица: по свидетельству Волкова, Шостакович разрешил ему переправить рукопись, основанную на стенографических записях их бесед, за границу и посмертно предать ее гласности [Volkov 1984: xviii]. После нескольких десятилетий охлаждения, следовавших за всплеском популярности композитора в годы Второй мировой войны, Волков вновь вознес Шостаковича в глазах Запада, показав, о чем тот «на самом деле» думал все то время, пока был вынужден молчать. Скрытый диссидент, премированный юродивый, презиравший советский строй и его эстетические доктрины, которые сам неоднократно транслировал как культурный глашатай государства: такое знание об истинном лице композитора кардинально преобразовало звучание и значение его музыки, из средства пропаганды превращавшейся в инструмент тотального иносказания, иронического двуязычия, идеологической диверсии. Новые и старые слушатели, исполнители и музыковеды принялись заново осмысливать фигуру Шостаковича и его творческое наследие, а сложившийся на основе «Свидетельства» популярный образ композитора уже не смогли поколебать никакие сомнения в подлинности опубликованных Волковым «мемуаров».

Текстологическим подозрениям Лорел Фэй о контрафактной природе «Свидетельства», обоснованным в ее работах [Fay 1980; 2000; Фэй 2000а; 2000б] и в статьях солидарных с ней коллег [Ковнацкая 2000; Brown 2004; Fairclough 2005; Taruskin 1997], противостоял целый лагерь сторонников Волкова — не только биографов и специалистов в области музыки [Уилсон 2006; MacDonald 1990], но и широкого круга поклонников Шостаковича и даже юристов [Но, Feofanov 1998]. «Шостаковичные войны» [Fairclough 2005: 453; Mishra 2008: x] не утихали почти двадцать лет и только подогревали популярность как книги Волкова, так и музыкальных сочинений композитора. По большому счету речь шла уже не о том, *говорил ли Шостакович то, что написано* у Волкова (императив истории, по Аристотелю: как все было), и даже не о том, *мог ли он это сказать* Волкову в каких-либо реальных обстоятельствах (предмет поэзии: как все могло бы случиться [Аристотель 1957: 67—68]). На кону уже стояло то, *думал ли Шостакович так* или примерно так, — а в это поверить

были готовы уже почти все. Даже если такого Шостаковича не существовало, его следовало бы выдумать, и в каком-то смысле Волков так и поступил³.

Для нас тем не менее важно не то, является ли «Свидетельство» подлинником или подлогом, правдой или фикцией, документом или мистификацией, а то, что оно выполняет *функцию* фактуального, автобиографического источника и вымышленного художественного произведения, не являясь по большому счету ни тем, ни другим. Текст «Свидетельства» не документ, потому что это не оригинал; обвинения в подделке предъявляются даже к тем выборочным страницам рукописи Волкова, которые он приводил в доказательство своей правоты. Весь опубликованный текст так или иначе результат многоступенчатой перелицовки. Строго говоря, у «Свидетельства» вообще нет оригинала: наглядно воплощая постструктуралистскую идею о бесконечной цепи ускользающих означаемых, первоначально книги все время «откладывается», отстоит на шаг дальше от того, что можно удержать в руках или в голове в качестве стабильной точки отсчета. Русский текст, так и не изданный официально и много лет «висящий» в открытом электронном доступе на платформе parod.ru, — это совсем не тот русский текст, который подготовил и передал переводчику Волков, а обратный перевод с английского, снабженный предупреждением анонимных переводчиков, обязующихся удалить ресурс, как только будет опубликована авторизованная русская версия [Волков б.г.]. Изданная в 1979-м и многократно перепечатанная английская книга — это, как значится на обложке, перевод Антонины Буа, но перевод чего? В чем именно состояла и как далеко простиралась редакторская работа Волкова на ранней стадии, когда из разрозненных стенографических заметок получился текст, который мы читаем в английском переводе или анонимном русском переводе английского перевода? И если встречи и «разговоры о Глазунове, Зоценко, Мейерхольде» имели место, как следует из дарственной надписи Шостаковича «Дорогому Соломону Моисеевичу Волкову» на совместной фотографии [Volkov 1984: iii], и сам композитор читал постепенно слагавшийся из расшифрованных стенограмм текст и подписывал каждый его раздел [Ibid.: xvii], то что из содержимого рукописи было сказано Шостаковичем дословно, а что — перефразировано, дополнено, додумано, объединено, переставлено и добавлено «редактором» до и после того, как будущую книгу просматривал ее «автор»? И если, как уверяют противники Волкова, подписи композитора (подлинные, по заключению графолога) стоят только на страницах, содержащих высказывания, совпадающие с прижизненно публиковавшимися в других местах [Фэй 2000а: 742–747], то какими еще источниками пользовался Волков при работе над «конечной» версией своего рукописного «оригинала», так и не дошедшего до нас? Что говорил Шостакович лично Волкову, что — кому-то еще, а чего не говорил вовсе? И говорил ли он вообще, или же истинный источник написанного Волковым — творческая фантазия последнего, ведомая поставленной публицистической, идеологической, этической и эстетической задачей: верно представить, о чем и в каких выражениях мог бы рассказать Шостакович, если бы отбросил привычную осторожность? Единственный не-

3 См. работу М. Рыцаревой, где волковский проект встраивается в ряд аналогичных ему апокрифических биографий XIX века и анализируется формула его коммерческого успеха — сочетание «романтической традиции историографии и христианской агиографии» [Рыцарева 2000: 758].

оспоримый факт состоит в том, что Шостакович не произнес ни единого слова из опубликованного текста «Свидетельства» попросту потому, что говорил на другом языке. Шостакович по-английски — образ, порождаемый стилем не в меньшей мере, чем смыслом, — создан Волковым и его переводчицей, чей английский текст Волков наверняка правил вместе с редакторами издательства «Харпер», которым выражена благодарность в конце предисловия [Volkov 1984: xviii]. Для автобиографии здесь явно не хватает тождества автора и рассказчика: могущественный автор «Свидетельства» (Волков) подставляет на место рассказчика и автора своего великого героя (Шостаковича), в предисловии и введении характеризуя его речь как стилизованную и полную цитат, а в основной части — цитируя ее и стилизуя.

Повествовательная рамка в предисловии (*Волков рассказывает о том, как Шостакович рассказывал ему...*) и щедрый набор паратекстуальных элементов (концептуальное введение после фактологии предисловия, пояснительные примечания для англоязычного читателя в постраничных сносках, хронологический перечень произведений, званий и премий Шостаковича и предметно-именной указатель в конце книги): чем не аналог пушкинской игры в Белкина, путаницы при размежевании нарраториальных функций между По и Пимом в «Пиме» Эдгара По [Эко 2003: 37–42] или легко забываемой читателем рамочности набоковской «Лолиты»? Если не только Аристотель, но даже поздний Хейден Уайт признает за словесным искусством способность быть правдивее документально подтвержденных историй [White 2014], то перед нами плод метаисторической неизбежности — «построения сюжета» (emplotment) [Уайт 2002] там, где ожидается его притворное отсутствие. Даже если Волков ничего не выдумывал, Шостаковича по-английски создал именно он⁴.

В заключительном обращении к читателю «Шума времени» [Barnes 2016: 184] автор романа, написанного не от имени Шостаковича, но с его внутренней точки зрения и несобственно-прямой речью, указывает «Свидетельство» в качестве своего главного источника, наряду с «Жизнью Шостаковича» Элизабет Уилсон [Уилсон 2006]. «Европа Центральная» также пестрит цитатами из Волкова в тексте и паратекстах — начиная от эпиграфа ко всему восьмисотстраничному роману и заканчивая шестидесятистраничным аппендиксом, раскрывающим документальную основу этих и множества других цитат и происшествий. Случай из жизни Шостаковича, его отношение к разным вещам, опорные пункты его творческого кредо и, главное, его речевые особенности вдохновляются текстом Волкова. ЗадOCUMENTированные мысли Шостаковича передаются писателями на волковском английском («шостаковизируются», по выражению Воллманна [Vollmann 2006: 762, 768, 800]); в те же короткие, часто косноязычные, фразы и незаконченные предложения облакаются и вы-

4 Приняв хотя бы временное решение о вымышленном характере книги, мы сможем приписать Волкову веселую металитературную игру, перечитывая рассказ его Шостаковича о том, как советские поэты писали русские «переводы» несуществующих казахских оригиналов великого акына Джамбула Джабаева [Volkov 1984: 209–211] (ср.: [Богданов и др. 2013]). В подлинном «Свидетельстве» Шостаковича этот мотив окрашен горькой иронией, за которой стоит обращенный на фальшь советской культурной политики свирепый гнев; в постмодернистском романе это небрежно заретушированный мизанабим — миниатюрный аналог волковской мистификации внутри нее самой.

мышленные суждения Шостаковича. Его изданная на английском переписка с Исааком Гликманом [Shostakovich, Glikman 2001] или книга Софьи Хентовой «Удивительный Шостакович» [Хентова 1993] входят в речевой обиход персонажа, при переходе от письменного к устному высказыванию обретая утрированную экзальтацию и даже вербальную беспомощность: тот, кому подвластна музыка, не обязан разбираться в словах. И хотя Воллманн, в отличие от Барнса, не ограничивается Волковым и Уилсон, добавляя к ним не только С. Хентову, но и И. Макдональда, Р. Тарускина и Л. Фэй [Fay 2000; MacDonald 1990; Taruskin 1997] — как сторонников Волкова, так и его противников, — роль волковской концепции в формировании мотива Шостаковича в англоязычных романах первостепенна⁵.

Шостакович-персонаж и музыка этого персонажа неизменно оказываются в англоязычном романе производными от волковской трактовки, прямыми или, реже, обратными. В этом смысле и персонаж, и музыка — результат *вторичной фикционализации*, если под предыдущей фикционализацией, с постструктуралистской оговоркой о вечном ускользании всего первичного, мы подразумеваем сделанное Волковым в качестве собеседника, душеприказчика, критика, историка, публициста, редактора, компилятора и литератора. Романисты черпают вдохновение в книгах, а влияние «Свидетельства» столь гипнотично, что его искус(ствен)ность практически перестает ощущаться: парадоксальным образом скомпрометированный за четверть века источник мимикрирует, как ни в чем не бывало сливаясь с истиной. При этом за вторичной фикционализацией в англоязычных романах могут следовать ее новые витки, со столь же разветвленным лабиринтом на пути всякого, кто захочет определить местонахождение перво двигателя. Так, в романе «Европа Центральная» рисуется «воображаемый любовный треугольник» Шостакович — Константиновская — Кармен, прямым текстом названный вымышленным [Vollmann 2006: 753, 807—808]. В передаче, посвященной книге Воллманна на волнах «Радио Свобода»*, Волков поясняет, что в бытность свою в Советском Союзе был знаком с Еленой Константиновской, консерваторской преподавательницей иностранных языков и женой известного кинодокументалиста Романа Кармена, и что пронесенная Шостаковичем через всю жизнь любовь к ней — художественное измышление Воллманна [Волков 2008]. Тем самым Волков повторяет то, что сказано в самом романе, и отрешивается от ответственности за любовный сюжет, которая, впрочем, в «Европе Центральной» возлагается не на него. Хотя, по мнению романного повествователя, «Хентовой, от которой Шостакович шаркался, как от смерти, не всегда можно доверять» [Vollmann 2006: 90], именно в ее книге были обнародованы выдержки из любовных писем Шостаковича Константиновской [Хентова 1993: 115—132], переведенные на английский по частному коммерческому заказу Воллманна [Vollmann 2006: 762] и легшие в основу «воображаемого любовного треугольника». Невзирая на подобные оговорки и предупреждения и, по всей вероятности, независимо от Волкова, Хентовой и Воллманна, в ловушку, возникающую в инерционной зоне документов и домыслов, попадает не кто иной, как уже упоминавшийся Д. Фэннинг. Научный текст так же мало застрахован

5 Через призму «Свидетельства» слышит Пятую симфонию Шостаковича и главный герой «Орфея» — придуманный Пауэрсом американский композитор-авангардист [Powers 2014: 279—287].

от литературности, как сама жизнь, которая, по Оскару Уайльду, есть подражание искусству.

В напечатанной во втором томе сборника «Shostakovich Studies» статье Фэннинга читаем следующее суждение о виолончельной сонате: «Все, я полагаю, согласны с тем, что соната хороша независимо от наличия в этом пассаже аллюзий на оперу Бизе “Кармен” и невзирая на их вероятную символическую связь с обстоятельствами личной жизни композитора (через фигуру переводчицы Елены Константиновской, вышедшей замуж за испанца и таким способом ставшей Сеньорой Кармен)» [Fanning 2010: 80–81]. Фэннинг, призывающий коллег отказаться от историко-биографических толкований музыки Шостаковича и заняться ее формальной стороной, имеет право на эту курьезную ошибку, заключенную в скобки и подкрепленную ссылкой на некую неопубликованную диссертацию, кратко пересказанную во втором издании биографической книги Уилсон о Шостаковиче [Wilson 2006]. Однако обратим внимание на то, как легко фактуальное и фикциональное меняются местами. Именно в главе «40-й опус» из «Европы Центральной», а не в музыковедческих разборах, Соната для виолончели и фортепиано ре-минор, Op. 40 (1934), накрепко переплетается с нескрываемо фиктивным, но крайне суггестивным сюжетом об отношениях Шостаковича с Константиновской — коротким эпизодом из жизни, преобразенным романистом в краеугольный камень мотивной структуры под названием «Шостакович».

Музыкальная био- и порнография как средство денаррации: «тема Константиновской», товарищ Александров, реприманд Юрроуза

Многие сюжетные мотивы в романе Воллманна подвергаются тому, что нарратологи называют денаррацией (*disnarrated*, *denarration*) [Prince 1988; Richardson 2006]: сперва нам о чем-то рассказывается, а затем сообщается, что на самом деле ничего этого не было. Поскольку написанного не вырубить топором, а «на самом деле» в фикциональном дискурсе — фигура речи, то полностью «отменить» описанное событие невозможно, даже если оно с самого начала подается как отрицаемое, несостоявшееся или несостоятельное. В «Европе Центральной» не раз сказано, что в действительности Шостакович не был всю жизнь влюблен в Константиновскую, однако герой романа верен героине до конца, на протяжении трех собственных браков и невзирая на ее замужество. В тексте романа приводятся определения «мотива», «лейтмотива» и «темы» в музыке, из которых следует, что о «теме Константиновской» в музыковедческом смысле говорить не приходится, — и сразу лживыми устами того же диегетического нарратора, энкавэдэшника товарища Александрова, утверждается, что в творчестве Шостаковича сквозную «тему Константиновской можно обнаружить в период с 1934 по 1960 год», со ссылкой на авторитеты «Берии, Ягоды и Т.Н. Хренникова» [Vollmann 2006: 94]. Здесь нужно помнить, что дополнительная дистанция между произошедшим и повествуемым задается самим использованием подобного рассказчика: за демонтаж всего, что им рассказывается — иными словами, за синхронность наррации и денаррации — отвечает в глазах читателя его тотальная ненадежность ввиду репутации той

институции, которой он принадлежит. Александров шпионит за Ахматовой и Шостаковичем и говорит о них безобразные вещи, особенно возмутительные в глазах русского читателя, основываясь на «увиденном» в процессе слежки и на содержимом личных дел. Моральными разоблачениями и сквернословием в адрес идолов советской интеллигенции Александров не ограничивается: как большой ученый, не чужд он и музыковедению.

Нижеприведенный отрывок — словесная транспозиция второй части виолончельной сонаты в 21-м разделе «40-го опуса» Воллманна (главы о любви композитора), не лишенная поэтичности, но основанная на уравнении «музыка = жизнь», обратном переводе с музыкального на «реальный», и трактуемая скерцо Шостаковича в терминах полицейского вуайеризма:

Он помчался за ней; встал на колени, прямо в слякоть, и принялся умолять. (Я был там, попутно, на хвосте у А. Ахматовой; помню снег на железной ограде Летнего сада, снег на деревьях Летнего.) И она повела его к себе; она ведь знала, что он ее любит! Чего он так боялся? Между собой они давно уже все решили с тех пор, как начинается вторая часть: чарующая русская мелодия в минорной тональности, через лабиринт позолоченных строительных лесов в стиле Родченко последовательно перетекающая в радостную мелодию, которая сразу после предельно конкретной, ни разу не повторенной виолончельной ласки становится маслянисто-сладкой и обрывается, ибо теперь он лежит на спине, а она сидит на нем верхом, раззадоривая его малыми губами своей сочной п*** и медленно овладевая им, испытывая оргазм за оргазмом, запрещая ему двигаться, останавливаясь, когда и насколько пожелает; и все это время ему приходилось лежать, как паиньке, совершенно недвижно! Потом вступает уже упомянутая мной тема лошадки-качалки, переходящая в очередную сладкую вечность тающего масла: он кончил, и Елена вновь оказалась сверху, оседлав его и скача теперь так, как нравилось ей, пока не добралась до кульминации в коротком пчелином «жж», с которым смычок плавно и пронзительно причесал деку. Вернувшись к русской мелодии, 40-й опус еще раз дает роялю возможность порезвиться в свое удовольствие, и второй коитальный галоп на лошадке-качалке счастливо разрешается семязвержением, в момент которого рояль искрит и сияет; по сведениям моих надежных источников, к этому моменту они занимались любовью уже на рассвете, и непосредственно перед тем, как завершался этот концерт, утренние звуки вместе с потоком солнечных искр деловито проносились над опрокинутым навзничь стаканом воды, превращая его в невиданного жемчужного паучка, с лапками из лучей белого света [Ibid.: 97].

Комментируя эту цитату из Воллманна на занятии по анализу музыкальных форм в Гонконгском баптистском университете, композитор и музыковед Дэвид Фрэнсис Юрроуз сказал, обращаясь к студентам: «Я слушал эту сонату сотни раз, но мне никогда не приходили на ум мужчина и женщина, занимающиеся сексом»⁶. Похожие вещи некогда говорились о Крейцеровой сонате Бетховена, репутацию которой в культурном восприятии существенно подмочил Лев Толстой [Kramer 2010].

6 Комментарий прозвучал 25 марта 2017 года на семинаре по дисциплине «Form and Analysis II», которую Д.Ф. Юрроуз (David Francis Urrows) вел у студентов-бакалавров кафедры музыки, сразу после доклада автора настоящей статьи о структурных различиях между сонатой Шостаковича и ее словесным переложением в романе Воллманна.

Единственное, что извиняет Воллманна перед русской интеллигенцией, — это то, что его порногерой не настоящий Дмитрий Дмитриевич, а персонаж, пропущенный через призму неприятного и ненадежного рассказчика. То, что Юрроуз и Воллманн (или Александров) не совпали в том, какие «аналогии воображаемого содержания» музыкального ряда возникают у каждого из них, можно списать на индивидуальные особенности и случай: вводя термин «музыкализация литературы» в одноименной книге, Вернер Вольф скептически настроен по отношению к подобным аналогиям, говоря, с одной стороны, об их культурной обусловленности, а с другой — об их идиосинкразической природе [Wolf 1999: 63]. При тщательном сопоставлении словесного описания второй части сонаты Шостаковича у Воллманна и оригинального нотного текста все попытки найти точные формальные соответствия терпят неудачу: сложная трехчастная песенная форма скерцо с трио (тоже трехчастной формой) посередине у Шостаковича (АВАВА-СДС-АВАВА) имеет одну часть, которая не повторяется, тогда как у Воллманна повторяются все элементы («чарующая русская мелодия в минорной тональности», «радостная» и «маслянисто-сладкая» мелодия за ней, «тема лошадки-качалки» с «коитальным галопом»), кроме «виолончельной ласки», по характеру и положению никак не похожей на среднюю часть трио Шостаковича (D). Формальная схема, которую можно вычленил из текста Воллманна (что-то вроде АВСВАС), столь же диковинна с точки зрения классических форм, как ассоциация с сексом в глазах Юрроуза. Однако и здесь у Воллманна алиби: его вымышленный Шостакович с таким же успехом мог написать эту музыку, как его вымышленный Александров мог именно так ее исказить. Читателей, столь же хорошо помнящих сонату, как Юрроуз, найдется немного, и узнавание музыки Шостаковича пойдет скорее не по негативному сценарию («в этом описании я не узнаю знакомую мне музыку»), а в обратной логике («в этом описании я узнаю об этой музыке нечто такое, что не смогу целиком сбросить со счетов, когда буду слушать ее в следующий раз»). Парадокс Оскара Уайльда оказывается парадоксальным лишь для экспертного меньшинства.

Аналогия человек — музыкальный инструмент (Шостакович-рояль — метонимия, поскольку композитор часто сам исполнял партию фортепиано на концертах и дважды в записи, а Константиновская-виолончель — метафора) не столь примитивна, как может показаться. За звучанием инструмента стоит его партия, и в том, как партии взаимодействуют, перебивая и повторяя друг друга, то солируя, то аккомпанируя, и состоит сюжетный потенциал камерного дуэта, реализованный Воллманном в столь экстравагантном виде. Между тем само отождествление музыки и реальности, как будто одно прямо вытекает из другого, согласно ленинской теории отражения, соответствует общему тренду восприятия Шостаковича. Бесстыдным здесь многим читателям может показаться наполнение реальности, но не факт ее привлечения. Мы рискуем не заметить денарративного жеста Воллманна, как и того, что дискредитируется здесь не только содержание воображаемой аналогии, но и весь принцип биографического переноса в духе эдакой марксистско-ленинской «младенческой “семиотики”» [Тарускин 2000: 806]. Останется ли музыка вообще в поле внимания того, кто, поддавшись на провокацию Воллманна, поверит Александрову?

Шостакович у Воллманна — убежденный формалист не только в ждановском смысле: в «Европе Центральной» под формализмом понимается аксиологический выбор между абсолютной и программной музыкой в пользу первой, несмотря на вынужденную приверженность ко второй. Убеждение в том,

что «медно-духовые — это не красноармейцы» [Vollmann 2006: 182]⁷, созвучно позиции аналитического философа Питера Киви [Kivi 2009], непримиримого противника психологических и нарратологических подходов к музыке, отрицающего принадлежность воображаемых комиксов и возбуждаемых эмоций к сфере музыкального опыта. Роджер Скрутон полагает, что даже физический звук не входит в эту сферу: согласно его концепции, музыка складывается не из звуков, а из тонов, метафорически движущихся в «акусматическом» пространстве [Scruton 1997]. Акусматическое слушание — то есть единственно правильное в рамках такой эстетики ментальное созерцание музыки как музыки — предполагает вынесение за скобки всего, кроме абстрактного движения, образуемого последовательным соотношением тонов: нужно забыть об источниках музыки, исключить ее акустическую причинность. Но можно ли средствами литературного повествования — прямого антипода музыкальному формализму такого рода, восходящему к романтико-символистскому мелоцентризму XIX века, — изобразить Шостаковича безмотивно?

Литературная акусматика: Шостакович, Цветаева и поправка Бернстайна

В «историографической метапрозе» [Hutcheon 1989] «Европы Центральной» музыке отводится подчиненная роль по отношению к тем идеологическим и историческим вопросам, которые ставятся посредством паутины из множества переплетающихся сюжетов, действие которых почти поровну распределено между СССР и Германией второй трети XX века. В тематической матрице романа Шостакович перпендикулярен Гитлеру и Вагнеру и параллелен Курту Герштейну и генералу Власову. Исходя из таких задач, историко-биографическое прочтение музыкальных текстов кажется оптимальным. Тем не менее из четырех в разной степени подробных и полных словесных переложений произведений Шостаковича — уже упомянутой Сонаты для виолончели и фортепиано, Седьмой и Восьмой симфоний и Восьмого струнного квартета — как минимум в одном автор делает попытку отдать дань тому, что он понимает как «формализм» своего героя. Парадоксальным образом наиболее «акусматичной» оказывается не виолончельная соната и не Восьмая симфония, приближающиеся к идее абсолютной музыки ближе остальных: первая переводится на язык любовной страсти, партитура второй пересказывается в терминах событий Великой Отечественной войны. В главе «Пальма Дворы», пунктирно воспроизводящей биографию Шостаковича с конца 1930-х до начала 1950-х годов, читаем:

И он заиграл тему, подобную цветущему лугу с высоченной травой, в которой осознание и предчувствие паслись бок о бок, как дикие олени. Вдруг его руки отпрянули от клавиш, пальцы задержались в тишине, отсчитывая такт паузы черной и квадратной, как очертания азота; последовало то, что в оркестровой версии будет далеким боем малого барабана, и крысиная тема началась.

7 В переведенной здесь с воллманновского английского цитате автор «Европы Центральной» использует переводную цитату из статьи Шостаковича в «Советской музыке», приведенную в книге Тарускина [Taruskina 1997: 480—481]. Оригинал цитаты из Шостаковича можно найти в русском переводе главы Тарускина [Taruskina 2000: 806].

Сперва это мог быть мотив любовницы или музы — легкое, игривое постукивание, будто некто с инициалами Е.Е.К. тихонько будит его на часок, чтобы предаться эротическим утехам в гостиничном номере «Астории»; а что если это садисты из НКВД, для смеху стучащие в дверь в той же соблазнительной манере, чтобы он открыл им, стоя в лучших трусах и застенчиво улыбаясь, хотя надо было уже давно сигануть в окно? Он мерно поглаживал белые клавиши и черные клавиши и щели между клавишами, щедро вкладывая в этот первый прогон все оттенки своего фирменного сарказма, который в конечном счете есть прямое соответствие их садизму, эдакое запечатленное в красоте уродство, по аналогии с тем, как в «Леди Макбет» наиболее отвратительные и зловещие пассажи обязательно решены в мажоре, или, коли уж на то пошло, с тем, как до конца жизни он будет называть стукачей и агентов своими «дорогими, дорогими друзьями», а подразумевать ровно обратное — точь-в-точь как в панегириках полководческому гению товарища Сталина. Как нежно отзывались щипковые! А второй проход крысиной темы был еще более открытым, сладостным и красивым. Но когда она вернулась вновь, в сладость наверху диссонансом затесался деревянно-духовой. Вот крысиная тема разжилась медью, стряхнув с плеч неуверенность, когда виолончели, валторны, флейта-пикколо, кларнеты, медно-духовые и ксилофон выползли на тропу остинато. И вы должны мне верить, когда я говорю, что хоть у него в тот день и не было оркестра, а было только расстроенное пианино с трещинами от снарядных осколков, играл он так, что все было на месте: настоящая премьера состоялась, пусть даже слушать было почти некому. А тем временем малый барабан заставил крысиную тему вытянуться по струнке. Пятое повторение напоминало второе, но звучало гораздо громче и увереннее. Крысолов зашагал шире (и чтоб сохранить себе жизнь, не говоря уж о музыкальной карьере, назовем его Адольфом Гитлером, а не то нас, так сказать). В ход пошли большие оркестровые барабаны, крысиная тема зазвучала национал-патриотично и на седьмом круге окончательно окрепла, и малый барабан трещал гремучим змеем. В следующий момент она, как несмышлениш, заколотила по ксилофонам, а затем ударилась в изощренную импрессионистичность, неразборчивым волнообразным рокотом подражая Дебюсси; однако в десятом воплощении стала еще более пугающей и противной из-за ноющего диссонанса сирен воздушной тревоги и сигналов с моря, а в одиннадцатом маршировала и лаяла в мажорной тональности, в ином контексте показавшейся бы пустой и помпезной (Шостакович сказал Гликману: предполагаю, что критики, которым нечем заняться, размажут меня, так сказать, за подражание Равелю. Ну и пусть. Видишь ли, дружище, так уж я слышу войну!); двенадцатый круг поменял тональность, ибо крысиная тема, более неудержимо и решительно, чем когда-либо, начинала распадаться, возвращаясь в хаос [Vollmann 2006: 196—197].

В этом эпизоде Шостакович собирает небольшую группу знакомых в своей квартире в блокадном Ленинграде, чтобы проиграть им клавир только что законченных первой и второй частей Седьмой симфонии. Подробному вербальному портретированию у Воллманна подвергается лишь первая часть, причем экспозиция ее сонатной формы остается непрорисованной, и почти все текстовое пространство ее словесного варианта сводится к началу разработки — знаменитым вариациям на так называемую тему нашествия, широко известную как «фашистский марш». С этим привычно программным мотивом, на протяжении всей истории восприятия симфонии обреченным на то, чтобы изображать наступающие на Ленинград полчища вермахта, Воллманн проделывает сразу несколько денарративных операций.

Во-первых, автор переименовывает тему нашествия в «крысиную». Помимо характерной для музыковедов «волковской» школы манеры толковать музыку как двуязыкое сообщение — и о Гитлере, и о Сталине — в этом переименовании, разъясненном в тексте как отсылка к немецкой легенде о пропавших детях города Гамелина, содержится аллюзия на «Крысолова» Марины Цветаевой. Имя Цветаевой упоминается в романе несколько раз, а ее поэзия цитируется в других эпизодах [Ibid.: 69, 150—151]. Военный заменяется на человека с дудочкой — ассоциация не уникальная, но редкая⁸. Во-вторых, демилитаризация темы из интертекста переходит в текст, сначала отсылая читателя к известному по «40-му опусу» «мотиву любовницы или музы», а затем и вовсе лишая музыку сюжетной конкретики: визуальный ряд повествования и сама его грамматика смещаются в сферу формальных процедур и инструментальных звучаний. Подлежащими, вопреки ожиданиям, выступают не марширующие пехотные батальоны, а «мотив», «тема», «второй проход», «деревянно-духовой» инструмент, «барабан», «двенадцатый круг» и т.п. Вместо вульгарной визуализации, применяемой Воллманном в других, казалось бы менее подходящих для этого, случаях, здесь разворачивается абстрактно-музыкальный сюжет. Заезженный мотив, по которому читателю было бы легче в очередной раз «опознать» центральную проблему романа Воллманна (единообразие политических режимов и амбивалентные модели поведения человека при тоталитаризме), для нанизывания мотивов которой и вводится персонаж «Шостакович», по логике Томашевского, не воспроизводится — на сей раз в угоду «формалистическим» наклонностям персонажа. Наконец, в-третьих, несмотря на нейтральный и почти «объективный» тон нарратора в этом эпизоде (что не исключает присутствие Александра *incognito* — возможность, которую в параноидоёмкой «проницаемой» наррации [Richardson 2006: 95, 103—105] «Европе Центральной» никогда нельзя отбросить полностью) и формально «нулевую» фокализацию (реплика, указывающая на всеведение рассказчика: «И вы должны мне поверить, когда я говорю...», и переключение точек зрения), читателю предлагается примерить на себя акустический тип слушания. «Реальный» источник звука — «расстроенное пианино с трещинами» — полностью замещается звучанием оркестра, которого в сцене нет, но которое продиктовано логикой тонального движения. Кроме композитора внутри художественной реальности, который слышит исполняемую музыку у себя в голове так, как она задумана, и романиста снаружи, а также тех читателей, кто знает, как звучит полная оркестровая версия, услышать эту музыку *так* вряд ли кто-то способен.

«Романист снаружи» невольно выдает свое присутствие в тексте: судя по тому, как Воллманн ошибся в счете вариаций, при разработке мотива Ленинградской симфонии он анахронически руководствовался не партитурой 1941 года, а записью Нью-Йоркского филармонического оркестра под управлением Леонарда Бернштейна 1962 года [Delazari 2018: 231]. В этом исполнении Бернштейн в свойственной ему манере «улучшил» Шостаковича, попросту вы-

8 Согласно Кристоферу Гиббсу, аналогию с крысами и крысоловом в связи с темой нашествия однажды провел Алексей Толстой [Gibbs 2004: 74—75], однако такая «ассоциация воображаемого содержания» музыки осталась «идиосинкразической» по Вольфу [Wolf 1999: 63]: рефлекторную «культурную обусловленность» приобрел образ фашистов на марше.

пустив самую длинную вариацию — ту, в которой каждую фразу темы играет сначала гобой, потом фагот (такты 214—253). Принятая воллманновским Шостаковичем поправка Бернштейна в очередной раз напоминает нам о том, что литературные мотивы не следуют партитурным партикулярам. Между музыкой и читательским опытом встает уже не только дирижер, но и другие уровни вторичной фикционализации — намеренные и случайные.

Подводя итоги, постараемся ответить на три вопроса, поставленные в начале.

1. Мотивная характеристика Шостаковича в режиме литературного вымысла определяется механизмом вторичной фикционализации, причем, можно сказать, *повторно* или даже *вечно* вторичной. То, что до некоторой степени фиктивны уже сами исторические тексты (а также музыковедческие, биографические и другие), — трюизм по меньшей мере со времен Хейдена Уайта, но в нашей ситуации фикционализация рельефна уже на стадии «Свидетельства» Шостаковича — Волкова, как к нему ни относись. Шостакович по-английски и его музыка в романах — неизбежный перевымысел вымысла.

2. То, что смена авторства меняет смысл и даже самый вид текста, — трюизм как минимум со времен «Пьера Менара» [Борхес 2006]. Вплетенный в новую сетку мотивов, фикционально трансформированный «Шостакович» никогда не зазвучит в пространстве рядом с нами, накрепко прикованный к чему-то по ту сторону текста, но звучание музыки Шостаковича по эту уже никогда не будет для читателя прежним. «Я слушал эту музыку сотни раз, и никогда мне не приходило на ум...»: однако как теперь, прочитав текст, заставить себя «не думать о белых обезьянах»?

3. Средствами художественного повествования нельзя полностью отделить музыку от ассоциированных с ней стереотипов восприятия (гогоучий Моцарт и черный человек за дверью, всклокоченный Бетховен в лунном свете, худенький Шостакович в круглых очках и пожарной каске на крыше Ленинградской консерватории), но можно попытаться. То, что Шостакович непрост, — трюизм после Волкова, но сама «тема нашествия» столько раз со времен Белы Бартока объявлялась банальной, что перестала расслаиваться: ее вторичность плохо ощущается. В отличие от других упомянутых здесь романистов (Барнса, Пауэрса, Тьен), Уильям Воллманн остраивает Шостаковича, снижает его мотивную предсказуемость, не разрушая монополию Волкова на Шостаковича в коллективном сознании Запада, а продолжая в том же духе — вербальными средствами, потому что «Шостакович» — это вязанка мотивов, давно переданных на словах и принятых с чужих слов. «Шостакович»-человек и «Шостакович»-музыка относятся к тому разряду литературных топосов, в связи с которыми «выявление и изучение мотивов представляется тем более интересным, если они обнаруживают напряжение, разрывы и контрасты в ретроспективе фонового знания, указывают на лексико-стилистическую, эмоциональную, а шире — семиотическую трансформативность связываемого с ними культурного дискурса» [Богданов 2016], как это происходит, например, у Воллманна. Дальнейшая разработка этой темы в литературно-музыкальной компаративистике отнюдь не лишена перспектив.

* Международная некоммерческая радиовещательная организация, финансируемая правительством США. Признана в Российской Федерации средством массовой информации, выполняющим функции иностранного агента.

Библиография / References

- [Аристотель 1957] — *Аристотель*. Об искусстве поэзии / Пер. В.Г. Апфельбота. М.: Гос. изд-во худ. лит., 1957.
(*Aristotle*. Poetics. Moscow, 1957. — In Russ.)
- [Барнс 2018] — *Барнс Дж.* Шум времени / Пер. с англ. Е. Петровой. СПб.: Азбука, 2018.
(*Barnes J.* The Noise of Time. Saint Petersburg, 2018. — In Russ.)
- [Богданов 2016] — *Богданов К.А.* Фауна морали: Русские классики и русские зайцы // Новое литературное обозрение. 2016. № 4 (http://magazines.russ.ru/nlo/2016/4/fauna-morali-russkie-klassiki-i-russkie-zajcy.html#_ftn15 (дата обращения: 19.06.2019)).
(*Bogdanov K.A.* Fauna morali: Russkie klassiki i russkie zaitcy // Novoe literaturnoe obozrenie. 2016. № 4 (http://magazines.russ.ru/nlo/2016/4/fauna-morali-russkie-klassiki-i-russkie-zajcy.html#_ftn15 (accessed: 19.06.2019)).)
- [Богданов и др. 2013] — Джамбул Джабаев: Приключения казахского акына в советской стране. Статьи и материалы / Ред. К. Богданов, Р. Николози, Ю. Муратов. М.: Новое литературное обозрение, 2013.
(*Dzhambul Dzhabaev: Priklucheniya kazakhskogo akyna v sovetskoj strane*. Stat'i i materialy / Ed. By K. Bogdanov, R. Nicolosi, Yu. Muratov. Moscow, 2013.)
- [Борхес 2006] — *Борхес Х.Л.* Пьер Менар, автор «Дон Кихота» / Пер. с исп. Е. Лысенко // Борхес Х.Л. Собрание сочинений: В 4 т. СПб.: Амфора, 2006. Т. 2. С. 97–106.
(*Borges J.L.* Pierre Menard, autor del Quijote. Saint Petersburg, 2006. — In Russ.)
- [Волков 2008] — *Волков С.* Музыкальная полка Соломона Волкова // Радио Свобода. 2008. 15 января (<https://www.svoboda.org/a/430571.html> (дата обращения: 02.07.2019)).
(*Volkov S.* Muzykal'naya polka Solomona Volkova // Radio Svoboda. 2008. January 15 (<https://www.svoboda.org/a/430571.html> (accessed: 02.07.2019)).)
- [Волков б.г.] — Свидетельство: воспоминания Дмитрия Шостаковича, записанные и отредактированные Соломоном Волковым // <http://testimony-rus.narod.ru> (дата обращения: 02.07.2019).
(*Testimony: The Memoirs of Dmitri Shostakovich as Related to and Edited by Solomon Volkov* // <http://testimony-rus.narod.ru> (accessed: 02.07.2019). — In Russ.)
- [Ковнацкая 2000] — *Ковнацкая Л.* Эпизод из жизни книги. Интервью с Генрихом Орловым // Шостакович: Между мгновением и вечностью. Документы. Материалы. Статьи / Ред. Л.Г. Ковнацкая. СПб.: Композитор, 2000. С. 717–738.
(*Kovnatskaia L.* Epizod iz zhizni knigi. Interv'yu s Genrihom Orlovim // Shostakovich: Mezhdumgnoveniem i vechnost'yu. Dokumenty. Materialy. Stat'i / Ed. by L.G. Kovnatskaia. Saint Petersburg, 2000. P. 717–738.)
- [Рыцарева 2000] — *Рыцарева М.* Композитор как жертва // Шостакович: Между мгновением и вечностью. Документы. Материалы. Статьи / Ред. Л.Г. Ковнацкая. СПб.: Композитор, 2000. С. 751–761.
(*Ritsareva M.* Kompozitor kak zhertva // Shostakovich: Mezhdumgnoveniem i vechnost'yu. Dokumenty. Materialy. Stat'i / Ed. by L.G. Kovnatskaia. Saint Petersburg, 2000. P. 751–761.)
- [Тарускин 2000] — *Тарускин Р.* Шостакович и мы / Пер. с англ. О. Манулкиной // Шостакович: Между мгновением и вечностью. Документы. Материалы. Статьи / Ред. Л.Г. Ковнацкая. СПб.: Композитор, 2000. С. 789–828.
(*Taruskin R.* Shostakovich and Us // Shostakovich: Mezhdumgnoveniem i vechnost'yu. Dokumenty. Materialy. Stat'i / Ed. by L.G. Kovnatskaia. Saint Petersburg, 2000. P. 789–828. — In Russ.)
- [Тартт 2015] — *Тартт Д.* Щегол / Пер. с англ. А. Завозовой. М.: Corpus, 2015.
(*Tartt D.* The Goldfinch. Moscow, 2015. — In Russ.)
- [Томашевский 1996] — *Томашевский Б.В.* Теория литературы. Поэтика. М.: Аспект-пресс, 1996.
(*Tomashevskii B.V.* Teoriia literatury. Poetika. Moscow, 1996.)
- [Тьен 2019] — *Тьен М.* Не говори, что у нас ничего нет / Пер. с англ. М. Моррис. М.: Corpus, 2019.
(*Thien M.* Do Not Say We Have Nothing. Moscow, 2019. — In Russ.)
- [Уайт 2002] — *Уайт Х.* Метаистория: Историческое воображение в Европе XIX века / Пер. с англ. под ред. Е.Г. Трубиной, В.В. Харитоновой. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2002.
(*White H.* Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe. Ekaterinburg, 2002. — In Russ.)
- [Уилсон 2006] — *Уилсон Э.* Жизнь Шостаковича, рассказанная современниками /

- Пер. с англ. О. Манулкиной. СПб.: Композитор, 2006.
- [Wilson E. Shostakovich: A Life Remembered. Saint Petersburg, 2006. — In Russ.]
- [Фэй 2000а] — Фэй Л.Э. Шостакович против Волкова: чье «Свидетельство»? / Пер. с англ. О. Манулкиной // Шостакович: Между мгновением и вечностью. Документы. Материалы. Статьи / Ред. Л.Г. Ковнацкая. СПб.: Композитор, 2000. С. 739—750.
- [Fay L.E. Shostakovich versus Volkov: Whose Testimony? // Shostakovich: Mezhdru mgnoveniem i vechnost'yu. Dokumenty. Materialy. Stat'i / Ed. by L.G. Kovnatskaia. Saint Petersburg, 2000. P. 739—750. — In Russ.]
- [Фэй 2000б] — Фэй Л.Э. Возвращаясь к «Свидетельству» / Пер. с англ. О. Манулкиной // Шостакович: Между мгновением и вечностью. Документы. Материалы. Статьи / Ред. Л.Г. Ковнацкая. СПб.: Композитор, 2000. С. 762—788.
- [Fay L.E. Volkov's Testimony Reconsidered // Shostakovich: Mezhdru mgnoveniem i vechnost'yu. Dokumenty. Materialy. Stat'i / Ed. by L.G. Kovnatskaia. Saint Petersburg, 2000. P. 762—788. — In Russ.]
- [Хентова 1993] — Хентова С. Удивительный Шостакович. СПб.: Вариант, 1993.
- [Khentova S. Udivitel'niy Shostakovich. Saint Petersburg, 1993.]
- [Эко 2003] — Эко У. Шесть прогулок в литературных лесах / Пер. с итал. А. Глебовской. СПб.: Symposium, 2003.
- [Eco U. Sei passeggiate nei boschi narrativi. Saint Petersburg, 2003. — In Russ.]
- [Barnes 2016] — Barnes J. The Noise of Time. London: Jonathan Cape, 2016.
- [Brown 2004] — A Shostakovich Casebook / Ed. by M.H. Brown. Bloomington: Indiana University Press, 2004.
- [Delazari 2018] — Delazari I. Overhearing Diegetic Music in Narrative Fiction: Instances of Verbally Transmitted Musical Experience // Narrative. 2018. № 2. P. 221—239.
- [Fairclough 2005] — Fairclough P. Facts, Fantasies, and Fictions: Recent Shostakovich Studies // Music & Letters. 2005. № 3. P. 452—460.
- [Fanning 2000] — Fanning D. Shostakovich in Harmony: Untranslatable Messages // Shostakovich in Context / Ed. by R. Bartlett. Oxford; New York: Oxford University Press, 2000. P. 31—41.
- [Fanning 2010] — Fanning D. Shostakovich and Structural Hearing // Shostakovich Studies 2 / Ed. by P. Fairclough. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. P. 77—99.
- [Fay 1980] — Fay L.E. Shostakovich versus Volkov: Whose Testimony? // Russian Review. 1980. № 4. P. 484—493.
- [Fay 2000] — Fay L.E. Shostakovich: A Life. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- [Gass 2013] — Gass W.H. Middle C. New York: Knopf, 2013.
- [Gibbs 2004] — Gibbs C.H. 'The Phenomenon of the Seventh': A Documentary Essay on Shostakovich's 'War' Symphony // Shostakovich and His World / Ed. by L.E. Fay. Princeton, NJ; Oxford: Princeton University Press, 2004. P. 59—113.
- [Hutcheon 1989] — Hutcheon L. Historiographic Metafiction: Parody and the Intertextuality of History // Intertextuality and Contemporary American Fiction / Ed. by P. O'Donnell, R.C. Davis. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1989. P. 3—32.
- [Ho, Feofanov 1998] — Shostakovich Reconsidered / Ed. by A.B. Ho, D. Feofanov. London: Toccata Press, 1998.
- [Kivy 2009] — Kivy P. Antithetical Arts: On the Ancient Quarrel between Literature and Music. Oxford: Clarendon Press, 2009.
- [Kramer 2010] — Kramer L. Music Recomposed: Remarks on the History of the Same // Journal of Music Theory. 2010. № 1. P. 25—36.
- [Larsen 2015] — Larsen R. I Am Radar. New York: Penguin, 2015.
- [MacDonald 1990] — MacDonald I. The New Shostakovich. Oxford: Oxford University Press, 1990.
- [Mishra 2008] — A Shostakovich Companion / Ed. by M. Mishra. Westport, CT; London: Praeger, 2008.
- [Powers 2014] — Powers R. Orfeo. New York; London: Norton, 2014.
- [Prince 1988] — Prince G. The Disnarrated // Style. 1988. №1. P. 1—8.
- [Richardson 2006] — Richardson B. Unnatural Voices: Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction. Columbus: The Ohio State University Press, 2006.
- [Scruton 1997] — Scruton R. The Aesthetics of Music. Oxford: Clarendon Press, 1997.
- [Shostakovich, Glikman 2001] — Story of a Friendship: The Letters of Dmitry Shostakovich to Isaak Glikman 1941—1975, with a Commentary by Isaak Glikman / Transl. by A. Phillips. Ithaca; New York: Cornell University Press, 2001.
- [Tartt 2013] — Tartt D. The Goldfinch. New York: Little, Brown, 2013.
- [Taruskin 1997] — Taruskin R. Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical Essays. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1997.
- [Thien 2016] — Thien M. Do Not Say We Have Nothing. New York; London: Norton, 2016.
- [Volkov 1984] — Testimony: The Memoirs of Dmitri Shostakovich as Related to and Edited by

- Solomon Volkov / Transl. by A.W. Bouis. New York: Limelight Editions, 1984.
- [Vollmann 2006] — *Vollmann W.T.* Europe Central. New York: Penguin, 2006.
- [White 2014] — *White H.* The Practical Past. Evanston, IL: Northwestern University Press, 2014.
- [Wilson 2006] — *Wilson E.* Shostakovich: A Life Remembered. London: Faber, 2006.
- [Wolf 1999] — *Wolf W.* The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality. Amsterdam; Atlanta GA: Rodopi, 1999.