

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
ИНСТИТУТ
ТЕАТРА, МУЗЫКИ
И КИНЕМАТОГРАФИИ

Г. ОРЛОВ

Симфонии **Шостаковича**

Государственное
Музыкальное
Издательство
ЛЕНИНГРАД

1961

ОТ АВТОРА

Творчество Д. Д. Шостаковича пользуется заслуженной популярностью в нашей стране и за рубежом. Его музыка звучит в концертных залах и по радио, привлекая симпатии все более широких слоев любителей музыки. Однако отношение к ней со стороны массового слушателя нельзя еще признать окончательно определившимся, а степень ее популярности — достаточной; большинство слушателей знакомо лишь с незначительной частью созданного этим крупным художником и замечательным мастером.

О Шостаковиче написано много. Однако обширная литература, состоящая в основном из рецензий, разборов отдельных сочинений и отчетов о дискуссиях, лишь частично утоляет острый интерес, возбуждаемый его творчеством. Слишком велик в ней разноречивый тон оценок и мнений, нередко односторонних, полемически преувеличенных, излишне заостренных; к тому же заметно преобладание критической «импровизационности», публицистической смелости суждений над вдумчивым и последовательным изучением предмета.

Настоящая книга посвящена симфониям Шостаковича, жанру, занимающему «осевое» положение в его творчестве,

чрезвычайно для него показательному. Этот жанр потребовал сочетания в работе ряда аспектов. При детальном рассмотрении каждого произведения нельзя было упускать из виду общие перспективы развития советского искусства и многоплановую творческую эволюцию самого композитора, игнорировать вопросы междужанровых связей в его творчестве, оставить без внимания и отклики музыкальной общественности, и критическую полемику.

Анализ идейно-образного содержания, художественных концепций симфоний, занимающий в книге центральное место, неизбежно требовал постановки некоторых принципиальных музыкально-эстетических проблем общего характера, например таких, как вопрос об исторических типах и жанровых разновидностях симфонизма, о специфических формах образности в инструментальной музыке, о различных трактовках программности, о трагедии и трагедийности, о жизненных интонационных прообразах мелодики и т. д.

Каждая из этих важных и сложных проблем, требующих специального рассмотрения, затрагивается попутно, без претензий на полноту освещения, а лишь настолько, насколько это необходимо для понимания того или иного сочинения, в котором соответствующая проблематика выдвигается с наибольшей остротой.

Наивно полагать, что овладение художественными сокровищами музыки Шостаковича — дело одного лишь музыкознания и что, получив из книг и лекций необходимые сведения и выводы, массовый слушатель «поймет» творчество этого композитора. Никакие рассуждения и рассказы, как бы ни были они глубоки и красочны, не заменят живого соприкосновения с самой музыкой. Они необходимы как подспорье, но чтобы научиться понимать и по-настоящему ценить музыку, есть только одно средство — слушать ее.

Настоящая книга рассчитана на подготовленного читателя: посетителей симфонических концертов, учащихся

музыкальных учебных заведений, музыкантов-профессионалов и всех интересующихся творчеством Шостаковича. Стремлением помочь этому читателю «услышать» симфонию Шостаковича, проникнуть в их богатый и сложный внутренний мир подсказана форма изложения, принятая в этой книге. Этим обусловлен «аннотационный» характер аналитических разделов, в которых музыкальное развитие прослеживается в строгой последовательности, от темы к теме, от части к части, таким образом, чтобы при знакомстве с музыкой слушатель мог пользоваться книгой как своего рода «путеводителем с комментариями».

Тем же стремлением объясняется обилие в анализе зрительно образных и прочих психологических аналогий, как всегда, в значительной мере субъективных и условных. Отнюдь не являясь обязательными, они призваны лишь соответствующим образом настроить восприятие слушателя, дать толчок его собственному воображению.

Восприятие самобытного новаторского искусства часто сопряжено с известными трудностями, требует душевных усилий, преодоления инерции привычки. Это относится и к музыке Шостаковича. Понять ее можно только при условии интенсивного сопереживания и внутренней активности. Суровая, драматически напряженная, нередко жесткая и угловатая, она создана не для того, чтобы ласкать и нежить слух. Вдумчивый, внимательный слушатель, которого не отпугнет ее порой неприветливое внешнее обличье, будет щедро вознагражден: перед ним откроется одна из ярчайших страниц искусства, исполненная высокой человечности, глубоких и сильных чувств, благородных помыслов и мужественной красоты.



ТВОРЧЕСКОЕ ФОРМИРОВАНИЕ

ПЕРВАЯ СИМФОНΙΑ

f-moll, соч. 10, 1925

Трудно переоценить роль жизненных обстоятельств в «самоопределении» молодого композитора. Природные данные — индивидуальный склад дарования, темперамент, те или иные склонности — это лишь податливый исходный материал, которому объективные условия развития могут придать различные, иногда самые неожиданные формы. В этом процессе участвуют, направляя его, многие факторы — условия современной общественной действительности и умонастроения эпохи, господствующие художественные традиции и идейно-творческая ориентация наставников, направленность исканий в современном искусстве, общий уровень эстетической мысли и др.

Как человек и музыкант Шостакович формировался в величественную и трудную эпоху революционного переустройства страны, в годы коренной ломки старого и строительства нового общественного уклада, незатухающей классовой борьбы, всеобщей переоценки ценностей, напряженных поисков, завоеваний и неизбежных заблуждений в области культуры и искусства.

Будущий музыкант, едва переступив порог первого десятилетия своей жизни, уже чутко реагировал на происходящее вокруг. Об этом говорят его первые по-детски наивные композиторские опыты. Еще в 9-летнем возрасте под впечатлением разговоров о мировой войне он сочинил фортепьянную пьеску «Солдат». Двумя годами позже на

события Октябрьских дней в Петрограде 11-летний подросток отозвался «Гимном свободе» и «Траурным маршем памяти жертв революции».

Рано проявившийся интерес к большим событиям своего времени, редкая восприимчивость, желание художественно осмыслить жизненные впечатления, развившись впоследствии, определили одну из ценнейших черт зрелого творчества Шостаковича. Однако его путь к зрелости был противоречивым и непрямым; композитор работал чрезвычайно напряженно и продуктивно, и все же этот этап растянулся почти на два десятилетия.

Он совпал с периодом становления Советского государства, строительства новой идеологии и культуры. Творческое формирование Шостаковича началось в годы гражданской войны и военного коммунизма, а завершилось созданием Пятой симфонии, появившейся в год принятия Конституции СССР, которая подвела замечательные итоги двух десятилетий строительства социализма.

Сложнейшие процессы общественно-политической жизни наложили неизгладимый отпечаток на судьбы советского искусства. За это 20-летие оно прошло через ряд этапов, резко отличных по содержанию и историческому значению. Здоровые реалистические начала, на основе которых со временем сложились принципы социалистического реализма, в первые полтора десятилетия упорно пробивались сквозь переплетения наносных, чуждых, а то и враждебных тенденций.

Сложными путями шло развитие музыкального творчества, где идейные и стилистические колебания были очень значительными, а общая картина — неустойчивой, противоречивой и пестрой. Шостакович не был пассивным свидетелем этих процессов. Чутко, порой без разбора, отзывался он на новые веяния, пытаясь решать те же задачи, которые привлекали к себе внимание передовых художников и считались наиболее актуальными. С юношеским увлечением и жадностью он пробовал свои силы в различных сферах композиторской работы, черпая опыт в общении с молодой советской поэзией, драматическим и оперно-балетным театром, кино и эстрадой. Не удивительно, что в творческом становлении столь восприимчивого, поразительно разностороннего по своим интересам молодого художника особенно глубоко и полно отразились не только положительные тенденции, характерные для нарождающе-

госи советского искусства, но и свойственные ему в то время исторически неизбежные ошибки и заблуждения.

Однако все это относится уже к послеконсерваторскому периоду формирования Шостаковича, совпавшему с бурным подъемом музыкального творчества. В предшествующие же годы остро ощущался разрыв между творческой мыслью советских композиторов и требованиями времени.

С первых же дней Великого Октября началась энергичная перестройка всей художественной жизни. Массам рабочих и крестьян, солдат и матросов открылся доступ к сокровищам искусства. Сотни музыкантов приняли участие в просветительской работе, которая сразу же приобрела внушительный размах. Они вели обширную лекционную пропаганду, руководили самодеятельными хорами, выступали с концертами в рабочих клубах, на заводах, в частях Красной Армии, участвовали в музыкальном оформлении массовых революционных празднеств-инсценировок, происходивших на городских площадях.

Глубокие социальные сдвиги не только ставили перед музыкальной общественностью насущные практические задачи, но и требовали идейно осмысленного художественно обобщенного отражения в монументальных формах. Попытки такого рода начали предприниматься лишь в середине 20-х годов, когда профессиональное творчество стало выходить из состояния застоя, в котором оно находилось. Существовая в начале 20-х годов по инерции предреволюционных лет в тесном, замкнутом мирке, оно питалось не столько живыми впечатлениями времени, сколько художественной традицией.

Учителем Шостаковича в Петроградской консерватории, куда он поступил в 1919 году, стал М. О. Штейнберг, верный хранитель заветов Римского-Корсакова, пользовавшийся у своего ученика огромным авторитетом. Юный музыкант учился, по собственным словам, «с большим увлечением, восторженно». «Все, чему меня учил Штейнберг, я воспринимал с жадностью, впитывая, как губка, все его указания и советы», — вспоминал Шостакович через много лет.¹ Штейнберг сумел отточить художественный вкус своего питомца, научил любить и ценить

¹ Д. Шостакович. Думы о пройденном пути. — «Советская музыка», 1956, № 9, стр. 10.

хорошую музыку, вооружил солидной композиторской техникой.

В то же время как художник Шостакович был представлен самому себе. Штейнберг не мог содействовать развитию его общественного темперамента, чувства современности, ориентировать мысль своего ученика в определенном направлении, поставить перед ним ясные идейно-художественные задачи, объективно воспитывая его в духе академизма, вообще не чуждого педагогической и творческой деятельности наследников Римского-Корсакова.

Дореволюционная корсаковская традиция в то время безраздельно господствовала в классах консерватории. Шостакович уже оставил студенческую скамью, когда новые творческие веяния, принесенные группой Щербачева, положили начало энергичной перестройке всех сторон композиторского образования, его сближению с жизнью.

Бурная, насыщенная событиями действительность первых послереволюционных лет не могла не затронуть воображение впечатлительного и чуткого музыканта. Однако, не будучи в состоянии понять исторический смысл и масштаб происходящего, обладая слишком скромным знанием жизни, он художественно осмыслял ее в формах искусства близкого прошлого, сквозь призму музыкальных традиций.

Главным источником художественных впечатлений Шостаковича-студента была музыкальная жизнь Петрограда, прежде всего — концерты филармонии, этого подлинного центра музыкальной пропаганды. В ее программах была широко представлена русская и зарубежная классика, особенно творчество Чайковского и Бетховена, которому посвящались специальные концертные циклы.

Вместе с тем филармония стремилась восстановить преемственность концертной традиции, продолжив ее с того места, где она была прервана мировой войной. Вновь одним из наиболее часто исполняемых композиторов стал Вагнер; в несколько ослабленном виде возобновился и культ Скрябина; часто звучала музыка Р. Штрауса.

Неизмеримо скромнее, почти только ранними сочинениями, написанными еще в России, было представлено творчество Стравинского, и лишь в единичных концертах исполнялись отдельные произведения Малера, Брукнера, Дебюсси и Равеля. Сочинения европейских композиторов, появившиеся после начала мировой войны, в то время еще не были известны отечественному слушателю. Лишь в

середине 1924 года, за год до окончания Шостаковичем консерватории, положение стало изменяться.

Первые иностранные гастролеры — дирижеры Клемперер, Абендрот, Унгер, скрипачи Сигетти и Шмюллер — познакомили ленинградскую аудиторию с некоторыми пьесами Респики, Шенберга, Рegera, Стравинского и Прокофьева, до того в России не исполнявшимися. Разумеется, эти случайные, отрывочные, поверхностные впечатления от современной музыки не могли существенно повлиять на Шостаковича.

Внушительным итогом студенческих лет явилась Первая симфония Шостаковича, представленная в качестве дипломной работы. В отличие от большинства начинающих композиторов, ему не пришлось терпеливо завоевывать признание критики и музыкальной аудитории. Первое исполнение симфонии 12 мая 1926 года в Большом зале Ленинградской филармонии под управлением Н. Малько оказалось событием в художественной жизни тех лет.

Симфония не могла поразить слушателей глубиной замысла или особой оригинальностью стиля. В этом отношении она не была исключением в творческой практике начала 20-х годов. При всей неравноценности и разнокачественности новых произведений, время от времени звучавших с концертной эстрады, их сближала общая черта: привязанность к классике и апробированным образцам начала XX века.

Подражание Чайковскому и Римскому-Корсакову ясно чувствовалось в сочинениях Ипполитова-Иванова, Гречанинова, Спендиарова. Василенко и Штейнберг пытались обновить классическую традицию использованием отдельных импрессионистских приемов. Более молодые композиторы — И. Миклашевский, Ан. Канкарович, А. Пашенко, Ю. Вейсберг — преломляли ее через призму скрябинского творчества или «мирискусничества» раннего Стравинского. В разной степени всем им была свойственна несамостоятельность замыслов и стиля, выражавшаяся порой в эпигонстве.

Связь с ближайшим историческим наследием характерна и для Первой симфонии Шостаковича. В разное время рецензенты справедливо отмечали в ней влияния Глазунова и Чайковского (I часть и финал), Скрябина (III часть), Прокофьева (главная тема Скерцо), Вагнера

(финал). «Симфония Шостаковича никак не могла потрясать «сверхновизной» своего музыкального языка. Не был «сверхновым» и ее образный строй, где многое еще напоминало о недавнем прошлом русского и западноевропейского искусства. Это был неожиданно возродившийся в первой четверти нашего века мир образов стародавней комедии масок, мир арлекинады, хорошо знакомый, в частности, по фокинским балетам или по пестрой ярмарочной трагедии «Петрушки» Стравинского».¹

Этот круг влияний, сближавший симфонию Шостаковича с советским симфоническим творчеством начала 20-х годов, совпадал с доступными в то время художественными впечатлениями от концертной практики. Тем не менее ее стилистические противоречия, вызывавшие обвинения в эклектизме, носили качественно иной характер, чем в сочинениях первых послереволюционных лет других композиторов.

Так называемый «эклектизм» Шостаковича не имел ничего общего с неразборчивостью вкуса и вялостью творческого воображения — признаками действительного эклектизма. Его обращения к предшественникам носили скорее характер энергичной полемики, чем ученического копирования. «Слова», заимствованные из их «лексикона», не становились у него омертвевшими традиционными формулами. Творчески преображенные, они начинали светить новым светом, получали вторую жизнь, приобретали индивидуальное значение, выражая собственную мысль молодого автора. «Специфически «шостаковичевское» сказывается и на характере тем, и на их разработке, и на инструментальном колорите, и на планировке музыкального материала в целом».²

Если и согласиться с утверждением об эклектизме раннего Шостаковича, то только в том смысле, в каком не без гордости называл себя эклектиком Римский-Корсаков. Смелое, инициативное освоение наследия было предпосылкой нового творческого стиля, который со временем сформировался у Шостаковича.

¹ D. Rabinovich. Dmitry Shostakovich — composer. Foreign Language Publishing House, Moscow, 1959, p. 20. Здесь и далее цитируется по авторскому оригиналу, сверенному с переводом.

² М. Друскин. Первая симфония Дм. Шостаковича. Изд. Ленфильмории, 1938, стр. 8.

Самобытность молодого таланта была сразу же отмечена критикой. Так, Н. Стрельников обратил внимание на «почти всюду ощущаемый живой материал, непринужденность и гибкость его обработки».¹ Б. Асафьев, отдавая предпочтение формалистическим экспериментам Шостаковича послеконсерваторской поры, признавал: «В симфонии есть редкое качество — лаконичность и вместе с тем договоренность, умение взять мысль за характерные ее свойства и пластично ее показать. Но все же, — оговаривался он, — симфония Шостаковича принадлежит к тем первым сочинениям, которым симпатизируешь за то, что они больше обещают, чем дают».²

В первых, благожелательных отзывах симфония оценивалась, как обычно оценивается сочинение начинающего автора. Похвалы нередко звучали в них снисходительным поощрением, умеряясь замечаниями педагогического характера. И это естественно: вблизи труднее определить истинный масштаб нового художественного явления.

А между тем симфоническому первенцу Шостаковича было суждено славное будущее. Симфония 18-летнего юноши оказалась в числе немногих крупных сочинений 20-х годов, которые, выдержав проверку временем, прочно вошли в концертный репертуар. Уже год спустя после ленинградской премьеры, 5 мая 1927 года, ее исполнил в Берлине Бруно Вальтер. 2 ноября 1928 года она прозвучала в Филадельфии под управлением Леопольда Стоковского. Несколько позже с ней выступил Отто Клемперер, а в марте 1931 года ее исполнил в Нью-Йорке Артуро Тосканини. Мало кто из советских дирижеров не включал на протяжении последующих трех десятилетий Первую симфонию Шостаковича в свои программы.

Но не только в этом сказалась ее поразительная жизнеспособность, — черта, свойственная лишь произведениям большого искусства. С середины 20-х годов советское музыкальное творчество прошло большой и содержательный

¹ Н. Стрельников. Новинки в филармонии. — «Жизнь искусства», 1926, № 20, стр. 13.

² Игорь Глебов [Б. В. Асафьев]. Русская симфоническая музыка за 10 лет. — «Музыка и революция», 1927, № 11, стр. 28. Этот отзыв согласуется со словами самого Шостаковича: «Симфония была хорошо встречена публикой и музыкантами и весьма прохладно — асовскими кругами» (Д. Шостакович. Думы о прошедшем пути. — «Советская музыка», 1956, № 9, стр. 14).

путь. Его эстетические устои и идейно-художественные критерии сильно изменились. Появилось множество ярких произведений, проникнутых духом современности. Но и на этом фоне Первая симфония Шостаковича сохранила свежесть, способность будить мысль, волновать, доставлять эстетическое наслаждение.

Более того, может показаться, что она росла вместе с временем, ибо постепенно в ее содержании раскрывались новые стороны, созвучные современности. Такая картина отчетливо выступает при сопоставлении рецензий и статей, написанных в разное время по поводу Первой симфонии.

Юность автора как будто не допускала мысли о серьезности воплощенного им замысла. Наиболее яркое впечатление на слушателей производили элементы озорной, мальчишеской эксцентриады, легкость и свобода воображения, капризного и своевольного. Именно так характеризовал Первую симфонию в 1927 году один из рецензентов: «Светлая по настроениям, искрящаяся, юношеская («весенняя», хочется назвать ее), она подкупает искренностью, ароматной свежестью, бьющей через край талантливостью и одновременно — своим безупречным мастерством...»¹

Репутация светлого, жизнерадостного, хотя и не очень глубокого произведения довольно долго сохранялась за симфонией. Почти через десять лет о ней писали: «...Симфония не ставит перед собой больших идейных задач, но привлекает к себе оригинальностью мысли и свежестью творческих приемов». В той же статье далее говорилось о «явном преобладании элементов радостных, жизнеутверждающих» и о «стремительном финале, кончающемся широким заключением торжественно-монументального стиля».²

Примечательно, что с этого времени в отзывах неизменно подчеркивалось значение финала как идейно-эмоционального итога симфонического развития. Уже это одно говорило о более серьезном отношении к симфонии, о признании ее содержательности. Иные, чем прежде, мотивы прозвучали в брошюре М. Друскина, написанной в 1938 году: «С ней (симфонией.— Г. О.) не вяжется пред-

¹ М. Гринберг. Дмитрий Шостакович.— «Музыка и революция», 1927, № 11, стр. 18.

² С. Чемоданов. Творчество Д. Шостаковича.— «Новый мир», 1935, кн. 3, стр. 294.

ставление о юношеском произведении — быть может, задорном и смелом, но угловатом и незрелом. В ее серьезном и суровом, сосредоточенном тоне, в продуманной глубине замысла, в соразмерности частей чувствуется скорее пылкий ум мастера, чем юношеский темперамент начинающего автора». Однако мнение о жизнерадостном характере финала и здесь остается непоколебленным: «Недоговоренности предшествующих частей преодолены. Торжественной звучностью всего оркестра заканчивается симфония...»¹

Аналогичные взгляды на финал сохранились и в послевоенные годы.² Однако все более пристальное внимание критиков привлекали черты, поначалу незамеченные. В одной из статей говорилось, например, о «необычных для автора той поры трагических эмоциях, ритме похоронного марша»,³ в другой — о «лирическом герое, охваченном тревогой перед лицом жестоких жизненных противоречий», и о его «неравной борьбе с препятствиями».⁴

Постепенно эти черты осознавались как существенные, закономерные в общем замысле симфонии. Накопление их вело к коренному пересмотру начальных представлений. Первым это отметил И. Нестьев. «Симфонию,— писал он,— характеризовали как пьесу задорную, юношески игристую, основываясь главным образом на ярко запомнившемся озорном скерцо, полном брызжущей энергии. Когда сейчас слушаешь симфонию, становится ясно, что на первом плане в ней вовсе не скерцозные, а скорее театрально-трагические образы: полон скрытой тревоги основной образ первой части — волевой чеканный марш; острыми коллизиями насыщены третья и четвертая части, в которых важную роль играют ритмы траурных шествий».⁵

Эту мысль продолжил М. Сокольский: «...Сейчас, с наслаждением слушая симфонию, поражаешься, как уже в ней — первом крупном, написанном еще на консерваторской парте, сочинении — сразу определилась, сформировалась героико-трагическая тема всего творчества Шостако-

¹ М. Друскин. Первая симфония Дм. Шостаковича, стр. 7.

² См., например, И. Мартынов. Д. Д. Шостакович. Музгиз, М.—Л., 1946, стр. 11.

³ С. Чемоданов. Творчество Д. Шостаковича.— «Новый мир», 1935, кн. 3, стр. 294.

⁴ И. Гликман. Начало творчества.— «Звезда», 1956, № 9, стр. 185.

⁵ И. Нестьев. Путь исканий (Об эволюции творчества Д. Шостаковича).— «Советская музыка», 1956, № 11, стр. 6.

вича... В Первой симфонии мы находим и антагонизм двух сил, два противоборствующих начала, и тему судьбы, напоминающую тему рока в симфониях Чайковского».¹

Время внесло в восприятие Первой симфонии Шостаковича серьезные поправки. Этому способствовало в первую очередь его собственное зрелое творчество, которое помогло разглядеть не замеченные вначале зародыши будущей драматической конфликтности. Сейчас эта симфония звучит как произведение, навеянное сильными и правдивыми чувствами, пытливыми размышлениями о жизни. А между тем она писалась в период, когда не был еще решен вопрос о композиторском призвании молодого музыканта. «Успех ее,—вспоминал автор через много лет,—укрепил меня в убеждении, что мне следует всерьез заниматься композицией». Тем больший интерес представляет это сочинение, написанное не в силу профессионального долга, а по внутренней потребности, опирающееся не на школьные каноны, а на природную интуицию художника,—тем показательнее оно как этап, с которого начинал свой путь Шостакович-симфонист.

Четырехчастный цикл симфонии открывается традиционным сонатным аллегро (f -moll, $\frac{4}{4}$), лаконичным и ясным. В его чеканную оправу заключены драматически острые коллизии, дающие толчок последующему симфоническому развитию. Однако природа и формы выражения конфликтного начала здесь иные, чем у Чайковского, для которого характерна драматургия длительных эмоциональных нагнетаний, широких волн динамики.

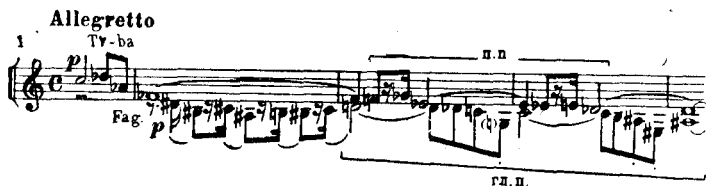
Внезапные переосмысления тематизма, столкновения остроконфликтных образов-антиподов, возникающих на единой тематической основе, главенствуют в симфонии. В I части этот драматургический прием играет особенно важную роль, ибо взрывчатая энергия образных антитез, скованных замкнутой, нарочито статичной формой, не получает здесь выхода.

При этом, естественно, особое значение приобретает тематизм. Не случайно в I части, даже в ее связующих разделах, отсутствуют интонационно нейтральные

¹ М. Сокольский. Наш Шостакович.— «Театр», 1956, № 12, стр. 61—62.

моменты. Вся она, вплоть до мельчайших деталей, вырастает из немногих, экспонированных в самом начале, тематических образований.

Во вступлении (*Allegretto*), представляющем собой интонационный экстракт части, нет ни одной попевки, которая была бы случайной и не развивалась бы впоследствии. В первых же четырех тактах сжато намечены главные интонационные сферы части. Тема трубы и противосложение к ней (фагот) подготавливают тематизм главной, побочной партии и связующе-разработочных разделов.



К важнейшим относится и хроматически восходящая тема, которая начинает интенсивно развиваться лишь в III и IV частях (см. пример 6).

Краткие темы-эмбрионы звучат с тревожной недосказанностью, нервно перебивая друг друга. Едва установившийся характер движения тут же нарушается. Дыхание музыки прерывисто, пульс неровен. «Она дает как бы завязку всей симфонии. Последующее изживание и преодоление ее тревожного беспокойства — драматический костяк всей симфонии».¹ «Так и кажется, что композитор пытается вырваться из заколдованного круга, найти за его пределами какую-то единственно важную мысль».²

Эта мысль все яснее проступает в энергичном варьировании темы фагота, неожиданно приобретающей очертания угловатого марша.



Движение становится более слитным, целеустремленным. Однако и здесь, в главной партии, сохраняется сум-

¹ М. Друскин. Первая симфония Дм. Шостаковича, стр. 14.

² И. Мартынов Д. Д. Шостакович, стр. 9.

рачный, беспокойный колорит вступления. Он подчеркнут изломами и хроматической остротой маршевой темы, ее судорожным ритмом, внезапными ритмическими переборами, яростными короткими нарастаниями. В конце этого сжатого раздела вновь слышатся загадочная фанфара трубы и судорожно-суетливые «прыжки» темы фагота, возвращающие мысль к исходной точке.

В побочной партии ненадолго воцаряются покой и ясность. Ее типично инструментальная тема выдержана в движении вальса. Тембр высокой солирующей флейты придает ей оттенок несколько холодноватой изысканности.



И все же этой теме нельзя отказать в обаянии, мягкости, женственной грации, которые так выгодно выступают на фоне суровой и угловатой главной партии. Мелодия окружается изящной кружевной вязью струнных, дробится на отдельные фразы и ускользает.

Начало разработки восстанавливает сумеречные настроения первых страниц. Вновь чередуются обрывки уже знакомых тем, окрашивая музыку в тона настороженного ожидания, тревожной нерешительности. Особую выразительность приобретает оркестровый колорит с явными чертами камерной трактовки; тихие полнзвучные аккорды 11 скрипок и альтов, мягко светящиеся в высоком регистре, внезапно обрываются остро гротескными фразками.

Маршеобразная тема главной партии выводит музыку из оцепенения. Глубоко запрятанные противоречия прорываются наружу. Единым взмахом динамика возрастает от *piano* до *fortissimo*, достигая напряженной кульминации, где происходит поразительное превращение: ласковая изящная вальсовая мелодия побочной партии становится сокрушительной, грубой и злой; интервальные соотношения этой темы сохраняются в мельчайших деталях, изменяется лишь ее ритм, скандируемый теперь ударными; жесткие квартовые обороты насыщают музыкальную ткань.

Варварски несдержанный разгул дисциплинируется лишь темой главной партии, излагаемой 4 валторнами, затем 3 трубами. Ее энергичный маршевый ритм скрепляет звуковую ткань.

194

Fl, Ob, Cl.
Archl

Cornl
a 4

Tr-nl

Fag.
V-c.C-b.

Этот краткий эпизод на миг обнажает драматизм конфликтов, скрывающихся под обманчивой оболочкой покоя. Симптоматично, что в роли соперницы главной партии выступает «изнанка» безмятежной, хрупкой побочной.

Подобные резко контрастные трансформации тематизма наблюдаются в Первой симфонии на каждом шагу. В них можно было бы усмотреть бездумную игру парадоксами, юношески дерзкое самодовлеющее экспериментаторство, если бы не последовательность проведения и яркая выразительность, которые придают этому Приему почти программный смысл, заставляя воспринимать его как концентрированное выражение одной из сквозных идей симфонии.

В I части мятежная вспышка противоречий подавляется в самом начале. Возвращающаяся в репризе маршеобразная тема главной партии бурно проносится в оркестре и затихает в отдалении.¹ Напряжение разряжается, и

¹ Существует мнение о «зеркальности» репризы I части, исходящее из того, что тема главной партии после вальсообразной темы появляется в основной тональности. Больше оснований считать это ее проведение началом коды, а началом репризы — ре-минорное проведение темы после кульминации разработки. Именно таков динамический и тональный план репризы в I части Четвертой симфонии Чайковского.

вною, слышна безмятежная вальсообразная мелодия фантаты.

В коде возникает новый драматический прорыв, но и он быстро исчерпывает себя. Грозный ритм литавр, тяжелые, как бы удаляющиеся басы звучат раскатами близкой грозы. Темы вступления, заключающие I часть, кажутся на этом фоне еще более загадочными и недобрыми.

Развитие намеченного конфликта на время отодвигается. II часть — Скерцо (*Allegro, a-moll*, $\frac{4}{4}$) — это как бы вторая экспозиция, дающая завязку драмы в иной, жанрово-бытовой плоскости.

Искрящийся, виртуозно инструментованный галоп вносит освежающий контраст. Однако за его блестящей внешностью трудно не почувствовать неустойчивость, беспокойство, характерные для I части.

Это Скерцо, навеянное упрямой токкатностью Прокофьева, предвосхищало будущие опыты Шостаковича. Оно было первой попыткой пародийного преломления бытовых жанров, уличного музыкального быта, которое на рубеже 30-х годов широко отразилось в музыке его балетов и кинофильмов. Здесь впервые наметились характерные приемы пародии и гротеска — автоматизм движения, парочитое огрубление и примитивизация мелодики в сочетании с остротой ритмических и гармонических деталей.

Не случайно многие критики подчеркивали марионеточную механичность образов Скерцо. Эта черта, связанная, по-видимому, с влиянием «Петрушки» Стравинского, свидетельствовала о предрасположенности Шостаковича к восприятию гротеска более поздних сочинений этого композитора. И. Мартынов писал, что Скерцо «пробуждает в воображении слушателя образы веселой уличной толпы, непрерывное мелькание смеющихся оживленных лиц», уточняя тут же свою мысль: «Точно рой масок, закружившихся вокруг живого человека и мешающих ему вырваться на широкие просторы».¹

Действительно, музыка этой части не столь безобидна, чтобы в ней можно было усмотреть всего лишь зарисовку уличной жизни. Образы быта приобретают почти символическую окраску, непосредственно включаясь в единое русло драматически конфликтного повествования. Здесь

¹ И. Мартынов. Д. Д. Шостакович, стр. 10.

не трудно обнаружить истоки будущих «злых» скерцо Шостаковича. После торжественного и жестокого скерцо-марша Шестой симфонии Чайковского энергично деятельные образы, наделенные музыкальными признаками марша или быстрого танца, часто выступают в скерцо Шостаковича как воплощение стихии, равнодушной, а то и враждебной человеку.

Внезапные хроматические взлеты, грозные вторжения медных и драматические срывы, общий тревожный колорит подчеркивают этот скрытый смысл Скерцо Первой симфонии. В нем наблюдается та же, что в I части, острая контрастность образов, склонных к неожиданным превращениям. Контраст возникает в сопоставлении лапидарного, грубовато-площадного галопа и хрупкой, изысканно хроматизированной второй темы, стихии моторности, остигнутых ритмов, рвущейся наружу энергии и — завораживающего оцепенения, которое создается во второй теме длительным органическим пунктом *ми*, мерцающим в тремоло высоких скрипок.

Несоизмеримость этого контраста, как и в I части, преодолевается путем переосмысления лирической темы. В репризе¹ ее трехдольный размер сменяется четырехдольным. Она словно придвигается к слушателю вплотную, лишаясь былой таинственности и поэтической дымки. Сопровождаемая суетливой темой галопа, она тяжело и грозно звучит у труб и валторн. И вновь в результате «расщепления» лирической темы конфликт не устраняется, а становится еще острее и глубже, меняя лишь внешнюю форму своего проявления.

Тематически Скерцо не связано с остальными частями; в интонационный строй симфонии оно включается лишь благодаря обилию хроматизмов. Ими насыщена тема галопа и сопровождающие ее голоса. Они определяют и вкрадчивость второй темы.

Сама по себе эта часть обладает прочным внутренним единством. Трижды на протяжении Скерцо проходит его вступительная тема, полифонически сопровождаемая соб-

¹ Скерцо написано в обрамленной двойной двухчастной форме, напоминающей старосонатную (сонатное аллегро без разработки):

$$\text{Вступление} = \frac{\text{А}}{a = \text{moll}} = \frac{\text{В}}{e = \text{moll}} = \frac{\text{А}'}{a = \text{moll}} = \frac{\text{А}''\text{В}'}{a = \text{moll}} = \text{Заключение}$$

| — экспозиция — |
| — реприза — |

ственным ритмически расширенным вариантом. Интонационно она предвосхищает вторую тему части, ритмически — тему галопа.



Вслед за двукратной экспозицией драматургического контраста — в сонатном аллегро и в скерцо — начинается его развитие.

Музыка III части (*Lento, Des-dur, $\frac{4}{4}$*) весьма далека от обычного для медленных частей симфонии круга лирически умиротворенных состояний, пейзажных образов, которые могли бы противостоять драматизму сонатного аллегро и жанровости скерцо.

В отличие от предшественников, Шостакович не обособляет медленную часть в цикле. Именно здесь начинается напряженное сквозное развитие, которое без перерыва продолжается в финале вплоть до заключительного вывода. Необычна и избранная композитором в *Lento* форма драматического развития конфликта.

С первых же его тактов слух погружается в душную атмосферу одурманивающе пряных звучаний. Густая, вязкая звуковая масса медленно колыхается, точно подернутая тяжелой зыбью. На этом фоне всплывает певучая мелодия гобоя, насыщенная терпкими хроматизмами, широкими экспрессивными вздохами. Она впитывает важнейшие тематические образования I части — восходящую интонацию уменьшенной октавы из вступления, хроматические уступчатые нисхождения из главной партии, — оказываясь главным средоточием между экспозицией симфонического цикла и развитием запечатленного в ней конфликта.



В этой музыке чувствуется безотчетное томление, тревога. Симфоническая драма переводится в психологический план. Музыка отражает теперь не самый конфликт, а его эмоциональное восприятие: смутное предчувствие недоброго.

Слитное, непрерывное мелодическое развитие становится основным выразительным средством. От темы гобоя отпочковываются и начинают самостоятельно развиваться новые тематические образования: напряженно рвущаяся ввысь тема солирующей виолончели, роковые фанфары труб (также основанные на интонации уменьшенной октавы), которые время от времени пререзают душную предгрозовую атмосферу.

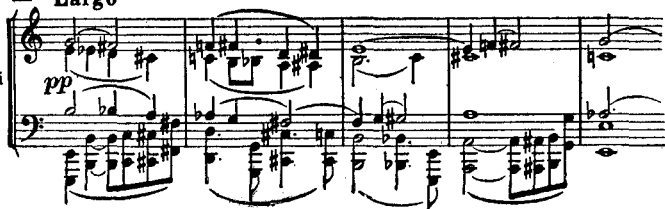


Монотематическое развитие продолжается во втором разделе части. В глубоких басах затаенно звучит сумрачная сосредоточенная тема — вариант начальной мелодии, первый такт которой дан в обращении.¹ Те же интонационные обороты возникают в другой теме — скорбном напеве гобоя, выдержанном в движении медленного погребального шествия (см. пример 12).

¹ Этот мелодический оборот появлялся и раньше — в среднем разделе скерцо (цифра 10), в разработочной части главной партии I части (перед цифрой 11), возникая как обращение начала маршеобразной темы.

[8] **Largo**

Archi



Вместе с тем этот раздел знаменует наступление новой фазы: смутно ощущаемая опасность приобретает более отчетливые очертания. Этому сопутствует появление признаков бытовых жанров. При втором проведении траурная тема звучит как тяжеловесный грубый марш; режущие диссонансы хора медных придают ей характер сокрушительного натиска. Так неуклонно, после лирических тем I и II частей, созерцательные образы симфонии «взрываются» изнутри, шаг за шагом усиливая драматическое напряжение конфликтов.

В подготовке трагедийных коллизий финала участвуют и композиционные приемы. В двух первых частях конфликт воплощен статически: существующий в них устойчивый «порядок вещей» еще нерушим, острые противоречия напоминают о себе короткими вспышками, не приводя пока к взрыву. Форма I и II частей наталкивает на аналогию с замкнутым кругом. Резкие контрасты, динамические акценты и срывы сдерживаются в них мерным чередованием эпизодов, элементами симметрии: I часть обрамлена темами вступления, II — вступительным полифоническим двутактом.

В III части статическое равновесие противоречивых начал нарушается. Она написана в разомкнутой двойной двухчастной форме и без перерыва вливается в финал. В ходе развития относительный покой начальных страниц сменяется неустойчивыми состояниями. В заключении *Lento* главенствуют траурные ритмы погребальной темы (у трубы с сурдиной) и «фатальные» фанфары (у струнных). Начальная же лирическая мелодия распадается на отдельные фразы, рассеивается и исчезает: в коде виолончели и контрабасы проводят ее первый четырехтакт, а затем у струнных и деревянных продолжает звучать лишь первая фраза этой некогда широкораспевной мелодии.

Оставаясь пока в пределах лирической сферы, психологическое напряжение музыки достигает критической точки, за которой неизбежен переход в новое состояние, внезапный драматический взрыв.

Финал симфонии — часть наиболее масштабная по охвату и широте отображения «событий». Предвосхищая финал Десятой симфонии, написанной более чем через четверть века, она суммирует конфликты, намеченные в предшествующих трех частях, обобщает их в сквозном драматически насыщенном повествовании, которое разворачивается в последовании острых коллизий, неудержимо стремясь к развязке. Этот последний акт драмы связывает в узел все нити поэтического «сюжета», отдавая первенство жизненной логике сложившихся «обстоятельств». Музыка приобретает почти театральную наглядность, не становясь, однако, иллюстративной.

Заключительный аккорд *Lento* окрашивается еле слышным шорохом барабанной дробы; на протяжении трех тактов она нарастает, как лавина, до оглушительного грохота. В ответ, на фоне тревожного тремоло и нервных акцентов струнных, звучат патетически возбужденные речитативы флейт, гобоев и кларнетов.

[Lento]
Ob, Cl.

f

Archl

Минутное затишье. И вот издали стремительно приближаются зловещие аккорды засурдиненных труб; вновь на протяжении трех тактов звучность нарастает от *pianissimo* до *fortissimo*.



Если взволнованные речитативы можно уподобить голосу рассказчика, предваряющему действие, то теперь словно раздвигается завеса, открывая внутреннему взору слушателя самую драму.

Первая тема финала, смятенная, порывистая, создает впечатляющий образ бегства от страшной опасности. Задышающиеся, лихорадочно мечущиеся фразки кларнетов, а затем фортепьяно, судорожные хроматические взлеты-нарастания струнных тремоло, подчеркнутые предельной тональной неустойчивостью (два проведения темы находятся в соотношении тритона: *фа — си*), придают господствующее значение эмоции смятения и ужаса.



Этот образ, появляющийся в симфонии впервые, интонационно тщательно подготовлен; первая тема *allegro*, как и вступительные речитативы, развивается из характернейших мелодических оборотов вступления и главной партии I части.

Динамическая разработка этой темы рождает три вздымающихся волны драматического нагнетания. На гребне последней возникает новый мелодический образ — возбужденная, тонушая в потоках аккордовых фигураций медных, мелодия струнных и деревянных. Этот эпизод вызывает яркие драматические ассоциации. На фоне моторной ритмики, прихотливого инструментального движения предшествующих эпизодов, воспринимаемых как характеристика драматической ситуации, эта рельефная мелодия наводит на мысль о человеке, главном участнике драмы,

показанном крупным планом в наиболее острый момент действия.¹

Однако до развязки еще далеко. За кульминацией следует внезапный срыв, в басах проносится первая фраза вступительного речитатива, и наступает временное успокоение. Новая тема, перед этим так необычно экспонированная, проходит у солирующей скрипки на фоне прозрачных альтовых фигураций. Хрупкая, лирически нежная, она обволакивается легкой дымкой струящихся трелей флейты и фортепьяно, таинственных звучаний колокольчиков.

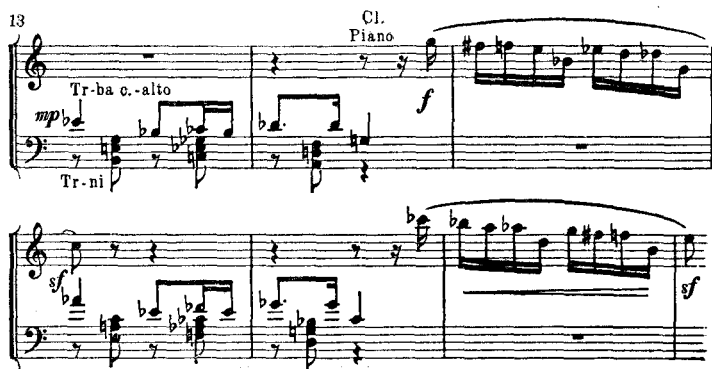
Интонационно эта тема представляет собой обращенный вариант темы гобоя из III части, в точности сохраняющий ее интервалику и ритм. Вот почему она воспринимается как давно знакомая и органически входит в музыкальное развитие.

12
9
Ob.
pp
III ч.
Meno mosso
20
V-le
Cl.
V-no solo
pespr.
IV ч.

¹ Противоположное мнение высказал М. Друскин. Стремясь укрепить традиционно-жизнерадостную трактовку финала, но не находя для этого оснований в дальнейшем, он писал об указанном эпизоде: «...Третий подъем приводит к новой победной торжествующей теме. Этой теме суждено дать драматургическое оправдание музыке предшествующих частей — в ее оптимизме и жизнеутверждающей мощи следует искать конечный итог, вывод всей симфонии» (Первая симфония Дм. Шостаковича, стр. 26).

Зачарованность этого эпизода подобна минутному забытию среди жизненных бурь и треволнений. На первый взгляд это напоминает обычную романтическую концепцию противоположности бури и светлой мечты о счастье, характерную, в частности, для симфонизма Чайковского. Однако замысел Шостаковича более глубок и современен. В Первой симфонии лирические образы не противопоставлены образам борьбы. Возникая в результате образного «расщепления» тематизма, они предстают как изнанка драматических, грозных явлений действительности, внушая мысль о вечной изменчивости жизни, нераздельности добра и зла, покоя и страдания, жизни и смерти.

Эта мысль акцентируется дальнейшими трансформациями второй темы финала. Экстатически напряженная на кульминации, проникнутая хрупким лиризмом в следующем разделе, она становится отрывистой, сухой и зловещей в тембре альтовой трубы, ложась в основу нового стремительного нарастания.



Эта многоликая тема как бы вбирает в себя резко контрастные начала симфонии, затягивая узел внутренних противоречий, обнаруживая их единство и общий источник.

В финале контрасты обостряются, не оставляя места для многообразных тонких градаций состояний и эмоциональных оттенков, которыми богаты предшествующие части. Конфликтные начала симфонии словно «поляризуются». На одном полюсе концентрируются образы тревожные, угрожающие, на другом — тончайшие лирически

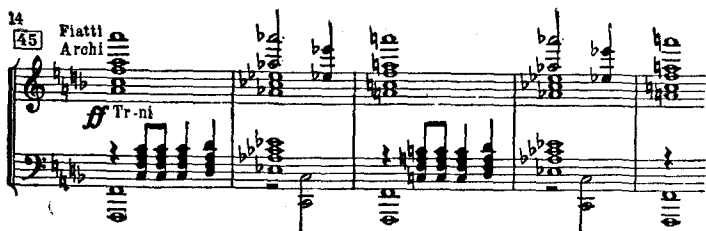
хрупкие, почти лишенные материальности состояния покоя и светлой радости. И пропасть между этими внешне независимыми образными планами, несовместимыми мирами чувств продолжает расширяться.

Возбужденный, протестующий речитатив скрипок (вторая фраза вступительного речитатива) сметает блаженное оцепенение. Все выше вздымаются волны драматического нарастания; на вершине его, в момент наивысшего напряжения, первая тема *allegro* звучит в увеличении у трех тромбонов, напоминая патетикой и трагизмом знаменитый эпизод с солирующими тромбонами из I части Шестой симфонии Чайковского. Изложенная длительностями вчетверо более крупными, чем в начале, эта тема приобретает и своеобразное психологическое увеличение. Эпизод с тромбонами оказывается благодаря этому высшей точкой в развитии конфликта, кульминацией всей симфонии.

Клокочущая звучность оркестра застывает в напряженно диссонирующем аккорде и обрывается. И здесь, впервые после медленной части, в тяжелой поступи солирующих литавр возникает грозная «тема рока». На этот раз она повернута не вниз, как прежде, а вверх: отныне ей принадлежит господствующая роль. И вновь ее троекратное проведение — от *fff* до *pp* — заполняет зияющий динамический разрыв между контрастными образными планами.

В ответ, словно из небытия, всплывает лирическая вторая тема. Теперь ее интонирует солирующая виолончель с сурдиной, и хрупкая мелодия становится призрачной, невесомой; на фоне ее литавры продолжают глухо отстукивать роковой мотив.

Этот эпизод — крайняя точка в утончении, дематериализации лирических образов симфонии и одновременно — исходный момент в воплощении ее конечного вывода. Мелодия переходит от виолончели к солирующей трубе, затем к скрипкам, к которым присоединяются деревянные. Начинается громадный по динамическому размаху непрерывный подъем. На протяжении пятидесяти тактов темп постепенно прибывает от *adagio* до *presto*. Оркестровая масса растет, захватывая все новые и новые регистры. Начиная с кульминации, над всем царит «тема рока», захлестывающая в стремительном движении обрывки лирической мелодии.



На одном дыхании музыка преодолевает пространство, разделяющее противоположные образные полюсы симфонии. Стремительное нарастание темпа и динамики напоминает неудержимое скольжение по наклонной плоскости, головокружительное падение с высоты, наводя на мысль о катастрофе.

«Характер развития, развертывания всего потенциала музыкальной мысли у Шостаковича отличается такой непреодолимой логикой, так мощно энергичен, несравненно бодр и позитивен, что в любой его теме, даже и посвященной скорби или гибели, энергичное развитие самой этой темы... всегда производит на слушателя глубоко *оптимистическое, укрепляющее и взбадривающее действие*». Так через треть века писала об Одиннадцатой симфонии М. Шагинян, формулируя одну из важнейших особенностей поэтики симфонизма Шостаковича.¹

Образы, полные драматизма, насыщенные острыми противоречиями, у него встречаются нередко. Иногда они выступают в финалах в качестве обобщающего вывода симфонии, концентрируя в себе драматическое напряжение предшествующих частей. Однако, какой бы остроты ни достигали противоречия, их музыкальное воплощение в финалах Шостаковича свободно от настроений безысходности, пассивности, уныния.

Драматические заключения финалов освещены у него высоким эмоциональным пафосом; их энергия и сила говорят о действии, борьбе. Таков и финальный вывод Первой симфонии, который долгое время воспринимался как юношески бодрый и жизнерадостный, хотя его драматический характер, обусловленный всем ходом развития, едва ли дает повод для сомнений. Как и в подобных случаях, непосредственное эмоциональное звучание музыки вос-

¹ Мариэтта Шагинян. «Одиннадцатая» Шостаковича (Письмо из Ленинграда).— «Известия», 12 ноября 1957 г.

принимается здесь как мужественный, ободряющий комментарий композитора к высказанной им суровой жизненной правде.

Было бы натяжкой приписывать Первой симфонии Шостаковича законченную, строго продуманную концепцию; о ее незрелости говорил сам композитор. Речь может идти скорее об интуитивном, не вполне осознанном ощущении жизни с ее непреодолимыми противоречиями, ошеломляющими контрастами, внезапными превращениями, поворотами и драматическими катаклизмами. Это ощущение музыка выражает последовательно и неуклонно, хотя и в слишком общей, недостаточно конкретной форме. Порой ее образы лишаются ясности жизненных аналогий; резкие контрасты кажутся тогда художественно самодовлеющими и беспредметными. Это станет понятным, если вспомнить, что «открытие» непостижимо сложного и противоречивого мира принадлежало 18-летнему юноше, обладавшему весьма приблизительным знанием жизни.

Бесспорно и то, что это «открытие» не было вполне самостоятельным. Им Шостакович был в немалой степени обязан влиянию своих «духовных отцов», которое отразилось не только на стиле симфонии, но и на ее драматургических коллизиях. Однако мысли, высказанные до него, Шостакович энергично перефразировал, сформулировав их по-своему, с глубокой убежденностью, как нечто прочувствованное, передуманное, проверенное собственным, пусть небольшим, опытом.

Самостоятельность намерений, четкость мысли объясняют ценнейшее качество Первой симфонии — точность и краткость, действенность и лаконизм выражения. Не случайно в первых же рецензиях отмечались легкость письма, гармоничность архитектоники, естественность развития, яркость материала. Это редкое у молодого композитора сочетание достоинств невозможно объяснить лишь технической, ремесленной вооруженностью. У Шостаковича оно не имеет ничего общего с безликой академической «гладкописью». В его симфонии нет «пустых мест», формальных заполнений пространства — нет ни одного момента, который был бы пассивной данью ремеслу и традиции. Иногда изложение становится даже излишне концентрированным, тезисным, лишаясь желаемой широты.

Тщательная экономия в разработке музыкального материала, стремление использовать все его скрытые возможности привели к принципу монотематического развития, неукоснительно проводимому на протяжении всей симфонии. С этим принципом связана известная рационалистичность конструкции, вызвавшая замечание М. Друскина о пытливом уме мастера. Боязнь многословия и неумение широко развить музыкальную мысль нередко наблюдаются в первых многообещающих произведениях талантливых композиторов.

Отмеченные недостатки симфонии Шостаковича тем более объяснимы, что в годы ее создания он располагал весьма скромным творческим опытом. В области оркестровой музыки ей предшествовали лишь два скерцо (соч. 1, 1919, и соч. 7, 1923) и вариации (соч. 3, 1921—1922), а из камерных сочинений — Сюита для двух фортепьяно (соч. 6, 1922), Три фантастических танца (соч. 5, 1922), Фортепьянное трио (соч. 8, 1923), прелюдии и романсы. По масштабам и художественному значению эти сочинения даже отдаленно не предвещали Первой симфонии. Можно лишь поражаться, что такого короткого разбега юному композитору оказалось достаточно, чтобы взять трудный рубеж создания симфонии.

И все же было бы неверно игнорировать значение ранних опытов Шостаковича. И. Нестьев, изучавший неопубликованные авторские рукописи, выделяет среди них Сюиту для двух фортепьяно, посвященную памяти незадолго до того скончавшегося отца композитора, отмечая в ней характерные для симфонии образные сферы и черты стиля: «Склонность к драматизму, к воплощению сильных, взволнованных эмоций заметна в третьей части сюиты (Ноктюрн) и в траурном финале, насыщенном тревожными интонациями марша *funèbre* и нервными ритмами. Во второй, скерцозной части (Фантастический танец) уже проявляется тяготение юного автора к юмору, к гротескным гармоническим эффектам. Трудно поверить, что эта Сюита, отмеченная свободой развития, единством тематических связей, написана пятнадцатилетним музыкантом. Многие в ней предвосхищают скорбно-патетические темы Пятой симфонии, квинтета, некоторых прелюдий (из соч. 87)».¹

¹ И. Нестьев. Путь исканий (Об эволюции творчества Д. Шостаковича). — «Советская музыка», 1956, № 11, стр. 5.

Первая симфония подводила итог ранних творческих поисков Шостаковича, наметив многие существенные черты его зрелых произведений. В ней установилась одна из определяющих особенностей всего его творчества — сочетание оригинального замысла, новизны содержания с использованием исторически сложившихся классических форм и приемов драматургии — тех композиционных закономерностей, в восприятии которых слушательская аудитория обладает наиболее прочными навыками.

Об этом говорят структура четырехчастного цикла, воспроизводящего композиционный план классической симфонии, и драматургия I части, нередко расцениваемой как самая необычная в цикле. Как в трех последних симфониях Чайковского, она открывается обширным вступлением, тематически подготавливающим главную партию, которая также построена в динамизированной трехчастной форме. Традиционно и соотношение главной и побочной партий, основанное на жанровом контрасте марша и вальса. Почти тождественны Четвертой симфонии Чайковского (также фа-минорной) динамический и тональный планы I части с репризой в ре-миноре, начинающейся на кульминации разработки. Подобное решение сонатного аллегро еще не раз встретится в симфониях Шостаковича.

Форма или, точнее, схема I части не вносит принципиально новых черт в типичную для Чайковского трактовку сонатности. Привычное размещение материала, надежные жанровые «ориентиры» (марш, вальс) создают благоприятные условия для восприятия музыки. Внимание слушателей не распыляется. Оно направлено по проторенному пути, но на этом пути, где хорошо известен каждый поворот, спуск или крутизна, слушателя ожидают новые, еще неведомые ему картины.

Сказанное может быть отнесено и к интонационному стилю, принципам тематической разработки, гармоническим, полифоническим и прочим приемам симфонии. Ее свежая, эмоционально убедительная «лексика» непреднамеренна, как человеческая речь. Вместе с тем нет ничего более чуждого ей, чем болтливая импровизационность. Суровая дисциплина мысли и чувства, лаконизм выражения, последовательность развития наложили на музыкальную речь Первой симфонии отпечаток интеллектуализма танеевского типа, отражающего органические свойства духов-

ной личности художника, а не навязываемого музыке умозрительными конструктивистскими схемами.

Все эти черты, выступающие в Первой симфонии необычайно рельефно, дают возможность оценить рано проявившуюся яркую индивидуальность молодого художника. Они характеризуют тот «творческий потенциал», с которым Шостакович покидал консерваторскую скамью, вступая на путь самостоятельных исканий, и ту почву, на которой со временем сформировался его зрелый стиль.

Однако едва определившийся музыкант должен был еще пройти сквозь лабиринт труднейших творческих испытаний — окунуться в бурную атмосферу конца 20-х годов, переболеть всеми «детскими болезнями» советского искусства, найти свое место и призвание в жизни, выработать ясное понимание важнейших жизненных проблем — глубокое и прочное мировоззрение советского художника.

КРИЗИС

Вторая половина 20-х годов характерна обострением идеологической борьбы в области искусства. Более четкими стали разграничительные линии между различными художественными группировками. Каждая из них выступала со своими идейно-теоретическими установками, которые в ходе полемики делались все более узкими и односторонними.

Деятельность каждого из творческих объединений того времени имела свои сильные стороны, но ни одно из них не было способно возглавить строительство новой, советской художественной культуры. В резолюции ЦК РКП(б) «О политике партии в области художественной литературы», принятой в 1925 году, говорилось:

«9. ...Гегемонии пролетарских писателей еще нет, и партия должна помочь этим писателям заработать себе историческое право на эту гегемонию.

10. ...Партия должна терпимо относиться к промежуточным идеологическим формам, терпеливо помогая эти неизбежно многочисленные формы изживать в процессе все более тесного товарищеского сотрудничества с культурными силами коммунизма.

13. ...Партия в целом отнюдь не может связать себя приверженностью к какому-либо направлению в области литературной формы. Стилль, соответствующий эпохе, будет создан, но он будет создан другими методами, решение этого вопроса еще не наметилось.

14. ...Партия должна высказываться за свободное соревнование различных группировок и течений... партия не может предоставить монополии какой-либо из групп, даже самой пролетарской по своему идейному содержанию: это значило бы загубить пролетарскую литературу прежде всего».¹

Сложной была обстановка и в области музыкального искусства. Организованные в 1923—1924 годах Российская ассоциация пролетарских музыкантов (РАПМ) и Ассоциация современной музыки (АСМ), раздираемые острейшими внутренними разногласиями, вели ожесточенную «междоусобную» войну. Группа композиторов консервативно-академического направления хранила «активный нейтралитет», обороняясь от всяческих новшеств. Тем временем предприимчивые дельцы от музыки, создавшие в Москве собственную организацию (Ассоциация московских авторов), пользуясь полной бесконтрольностью, наводняли рынок низкопробными образцами легкожанровой и салонной музыки на потребу нэпманским вкусам.

По инициативе и при энергичном содействии руководства АСМ развернулась широкая пропаганда современного западноевропейского искусства. Приглашенные на гастроли европейские композиторы-«авангардисты» — Альфредо Казелла, Дариус Мийо, Франц Шрекер, Пауль Хиндемит — выступали с авторскими концертами.

Со своими программами приезжали дирижеры, пользовавшиеся мировой известностью, — Пьер Монте, Фриц Штидри, Ганс Кнаппертсбуш, Эрих Клейбер, Отто Клемперер. Пропагандировали современную музыку и отечественные дирижеры, в особенности В. Дранишников и Н. Малько.

Модернистские произведения всех мастей и расцветок наводнили концертные и театральные залы. «Период жадного усвоения нахлынувших с Запада „новых песен“», —

¹ Резолюция ЦК РКП(б) от 18 марта 1925 г. «О политике партии в области художественной литературы». — О партийной и советской печати. Изд. «Правда», М., 1954, стр. 345, 346—347.

так характеризовал Б. Асафьев этот опасный для советской музыки период.¹

После окончания консерватории в творческом развитии Шостаковича произошел крутой перелом. Он был захлестнут новыми музыкальными впечатлениями, а будущие руководители ЛАСМ употребили немало усилий, чтобы приобщить талантливого музыканта к сфере своих художественных интересов.² То, что им это удалось, не было удивительным: пытливому, жадно любознательному и дерзкому художнику, едва освободившемуся от заботливой опеки консерваторских наставников, не было еще и 19 лет.

Некоторое время Шостакович продолжал общаться со своим педагогом Штейнбергом, но первые же самостоятельные опыты послужили причиной разрыва. Это были Соната для фортепьяно (соч. 12, 1926) и фортепьянный цикл «Афоризмы» (соч. 13, 1927).³ Последнее сочинение и появившаяся вскоре опера «Нос» (соч. 15, 1927—1928), о которых через много лет композитор отзывался как о произведениях, «отмеченных ошибочным стремлением к «оригинальности» и рассудочному эксперименту», были, по его признанию, написаны под влиянием Асафьева.⁴

Перемена художественной среды внушила Шостаковичу мысль об отсталости и необходимости творческого и технического перевооружения. «Примерно в 1926 году, — вспоминал он впоследствии, — я почувствовал сильный творческий кризис: я не написал ни одной ноты.

¹ Игорь Глебов [Б. Асафьев]. Книга о Стравинском. «Три-тон», Л., 1929, стр. 1.

² Ленинградский филиал Ассоциации (ЛАСМ) организационно оформился в 1926 г. Одним из наиболее влиятельных его членов был Б. Асафьев, возглавлявший левое крыло ЛАСМ — «кружок новой музыки».

³ «Написанная современническим языком и названная «Октябрьской революцией», — так Штейнберг впоследствии характеризовал сонату. — Когда Шостакович пришел ко мне с «Афоризмами», — продолжал он, — я ему сказал, что ничего в них не понимаю, что они мне чужды. После этого он перестал ко мне приходить» (Из выступления на творческой дискуссии в Ленинградском союзе советских композиторов. — «Советская музыка», 1936, № 5, стр. 38).

⁴ Д. Шостакович. Думы о пройденном пути. — «Советская музыка», 1956, № 9, стр. 11. «Мне больше (чем Первая симфония. — Г. О.) нравятся его фортепьянные вещи последнего периода, где звучит ищущая беспокойная мысль», — писал Асафьев о Шостаковиче в 1927 г. (Игорь Глебов. Русская симфоническая музыка за 10 лет. — «Музыка и революция», 1927, № 11, стр. 28).

Я объяснял это тем, что консерваторская премудрость убила во мне способность к творческой работе. Но это было, конечно, неправильно. Я был довольно сильно увлечен такими композиторами, как Стравинский, Прокофьев, а из западных — Хиндемит и Кшенек, о которых мне говорили в консерватории, что это вообще не музыка».¹

Отсутствие сложившегося мировоззрения, твердых идейных устоев и эстетических критериев, понятное у молодого композитора в тот сложный период, сыграло в формировании Шостаковича роковую роль. Некритически усваивая технические новинки современного западного искусства, он вместе с тем открывал доступ в свою музыку чуждым настроениям, образам, идеям. Его юношески дерзкое ниспровергательство получило выражение в позе насмешливого скептицизма, а основой творческого метода стал гротеск.

В сочинениях послеконсерваторского 8-летия Шостакович охотно использовал этот художественный прием, восторжествовавший в западноевропейской музыке 20-х годов как законченное выражение жизненной философии нигилизма, неверия, всеобщего отрицания и осмеяния.

Истоки гротеска в творчестве Шостаковича были достаточно разнообразными. Многие он перенял от Прокофьева и Хиндемита, чей гротеск, как отмечал Асафьев, был рожден «критически острым отношением к действительности со стороны сильной и цельной личности»;² влияние этих художников особенно ясно выступает в инструментальном творчестве Шостаковича второй половины 20-х годов.

Не миновал его и опустошенный, проникнутый бесплодным развешивающим скепсисом гротеск оперы «Прыжок через тень» Кшенека. Поставленная на ленинградской сцене в 1927 году, она, по-видимому, послужила толчком к созданию Шостаковичем оперы «Нос», подсказав ему беспросветно-мрачную, эпатажирующе-карикатурную трактовку гооголевского сюжета.

Особенно импонировал ему гротеск Стравинского, который И. Соллертинский удачно определил как «метод формальной пародии... метод «десентиментализации»,

¹ Д. Шостакович о своем творчестве (выступление на творческом вечере 25 марта 1935 г. в московском Клубе мастеров искусств). — «Советское искусство», 29 марта 1935 г.

² Игорь Глебов [Б. Асафьев]. Книга о Стравинском, стр. 9 (сноска).

«деэмоционализации» музыки, выхолащивания из нее всякого патетического, романтического, психологического или проблемно-философского содержания». ¹ Пародирование штампов бытовой мещанской музыки, ярче всего проявившееся у Стравинского в «Маленькой сюите № 2» (1921), составило одну из наиболее специфических черт прикладного творчества Шостаковича конца 20-х годов — его музыки для драматического театра и кино.

Экспрессионистический гротеск «Воццека» Альбана Берга, гротеск кровавых убийств и патологических кошмаров, помогает понять некоторые существенные стороны в замысле второй оперы Шостаковича, «Леди Макбет Мценского уезда» (соч. 29, 1930—1932).

Видимое разнообразие гротеска — это лишь разнообразие «форм отрицания». И если в других искусствах отрицание во имя подразумеваемого идеала способно привести к созданию значительных идейно-художественных ценностей (Гойя, Домье, Салтыков-Щедрин), то для такого лирического по своей природе, эмоционального искусства, каким является музыка, оно губительно. Здесь результатом его распространения явились полнейшая духовная опустошенность и в то же время крайнее обеднение выразительных средств, сведенных к жесткому, интонационно абстрактному аэмоциональному конструктивистскому письму и пародийному, как правило, стилистически неразборчивому использованию жанров бытовой музыки.

Соединение абстрактности и плоского бытовизма происходило на почве урбанистической эстетики. Асафьев — в то время один из ее энергичных сторонников — писал: «Странно было бы, если бы в деловой век, век организованности и дисциплины, среди модных конструктивных построек, среди ритма машин и динамики шума, среди плакатов и световых реклам ночной улицы... музыка не отразила бы всей реальности нашей жизни, а замкнулась бы в комнаты со спущенными шторами и продолжала бы витать в мире поэтических фантазий романтического прошлого. Разве сфера музыки только созерцательная сфера? Или только сфера личного чувства? Разве музыка не смеет проникать во все уголки быта и вбирать в себя всю жизнь? Я здесь совсем не говорю, что музыка не должна жить

¹ И. Соллертинский. Музыкально-исторические этюды. Музгиз, Л., 1956, стр. 290.

эмоциями. Я только защищаю право музыки брать материал отовсюду».¹

Самым примечательным было то, что противоречивое сочетание абстрактности и натурализма во второй половине 20-х годов не являлось монополией урбанистического искусства. Это губительное противоречие роковым образом возникало на иной, внешне противоположной основе рапповских теорий. Унаследованные от Пролеткульта, эти теории в своих первоисточках сближались с урбанизмом на общей философско-методологической почве вульгарно-материалистической буржуазной социологии искусства.

Делая в 20-х годах первые шаги к правдивому отображению современной действительности, советские художники ставили перед собой две основные задачи: способствовать борьбе против «родимых пятен» буржуазного общества и утверждать благородные идеи нового общественного строя. В условиях острой классовой борьбы против пережитков нэпа в городе, против кулачества в деревне, против остатков буржуазной морали в труде и быту, их творчество, естественно, приобретало сатирическую, обличительную направленность. Но на первых порах — и это было неизбежно — оно не шло дальше оболочки явлений, поверхностной эмпирической фиксации отдельных, наиболее характерных и злободневных фактов.

По заказу эстрады создавались многочисленные «музыкальные карикатуры».² Социально характерный типаж преобладал в произведениях музыкального (оперно-балетного) и драматического театра.³ Разумеется, главным способом его воплощения в музыке стало гротескно-пародийное использование бытовых, мещанских, «люмпенских», блатных интонаций и жанров. Сходный иллюстративный метод применялся и для обрисовки положительных героев;

¹ Игорь Глебов [Б. Асафьев]. Книга о Стравинском, стр. 351.

² Таковы, например, произведения М. Коваля «Поотает летуна», «Хулиган», «Алкоголик», «Москворецкая» (1929—1930).

³ Он представлен в операх А. Гладковского и Е. Пруссак «За красный Петроград» (1925), В. Дешеева «Лед и сталь» (1930, сцена барахолки), в балетах В. Оранского «Футболист» (1930), где выводились две пары: положительная — Футболист и Метельщица — и отрицательная — Франт и Дама, и Д. Шостаковича «Золотой век» (соч. 22, 1929—1930) и «Болт» (соч. 27, 1930—1931), в которых были даны сатирические портреты опереточной дивы, бюрократа, пьяного извозчика, шпаны и т. п.

с этой целью чаще всего цитатно использовалась революционная песня. Подобное противопоставление на языке вульгарно-социологической эстетики называлось «анализом классовых сил».

Аналогичный схематизм в сочетании с пышной риторикой и декларативностью характеризует и первые опыты по созданию положительных образов. Он обусловил безжизненность вокального творчества композиторов-рапповцев и принес наиболее пагубные плоды в произведениях так называемой «агитмузыки».¹

Социологическое иллюстраторство было своего рода «знаменем времени». Оно проникало повсюду, не только в музыку, но и в поэзию, в художественную практику оперно-балетных, драматических театров и кино. Его влияние на Шостаковича было тем более глубоким, что, в силу необычайной широты интересов, молодой композитор соприкасался с различными областями искусства. В поле его зрения входили практически все музыкальные жанры (за исключением песенного и камерно-вокального) — от фортепьянной миниатюры до оперы и балета, от симфонии до эстрадного обозрения, театральной и киномузыки.

Противоречивые тенденции этого сложного и бурного периода в истории советского искусства оказывали на творческий рост Шостаковича сильное многоплановое воздействие. Их влияние композитор ощутил еще в 1923 году, начав работать пианистом-иллюстратором в немом кино. В интересах повышения идейного уровня музыкального сопровождения киноиллюстраторы снабжались специальными сборниками и рекомендательными списками нот. Эти издания были заполнены штампами, призванными характеризовать различные социальные слои: «нэпманы — мещанский романс и танго; западная буржуазия — джаз, фокстрот; буржуазная военщина — тупой и тяжелый марш; пролетариат — революционная, маршеобразная песня и т. д.

¹ Выступая в 1936 г. на одной из творческих дискуссий, композитор П. Рязанов указывал на два источника натуралистических тенденций в вокальном творчестве советских композиторов. Первый был связан «со стремлением создать отрицательную обрисовку того или иного социального типа или положения»; в основе второго, по его мнению, лежали «попытки передать пафос ораторской риторической речи», отразившиеся в таких сочинениях, как «Плакат» А. Давиденко (1925), «Революционная молния» М. Коваля (1930), «Колышется красный рис» М. Юдина (1931) и др. («Советская музыка», 1936, № 5, стр. 17).

Эти готовые ходячие схемы вводились в сюжет независимо от его конкретного содержания».¹

Естественно, что в первом опыте Шостаковича — в музыке к немому фильму «Новый Вавилон» (соч. 18, 1928—1929) — пародийные канканы и галопы, призванные разоблачить ничтожество буржуазии, заняли в рассказе о событиях Парижской коммуны непомерно большое место. В следующих работах композитор попытался примирить подобный иллюстративный метод с задачами психологически правдивой трактовки киномузыки. Это выразилось в эмоциональном переосмыслении мелодий, играющих в фильмах роль своеобразных лейтмотивов, — шарманочного наигрыша «Какая хорошая будет жизнь» («Одна», соч. 26, 1930), вальса и мещанского романса «Златые горы» («Златые горы», соч. 30, 1931).

В киномузыке специфический талант Шостаковича особенно ярко проявился в хлестких музыкальных карикатурах, напоминающих остротой инструментальной передачи речевых интонаций юношеские опыты Мусоргского. Один из таких эпизодов — карикатурная речь бая в картине «Одна», порученная фаготу соло, — по словам историка советского кино И. Иоффе, «предвосхищает работы Чаплина».²

Неиссякаемая пародийная выдумка, переходящая в экцентриаду, беспощадное, но самодовлеющее разоблачение

¹ И. Иоффе. Музыка советского кино. Государственный музыкальный научно-исследовательский институт, Л., 1938, стр. 28.

² Там же, стр. 36. Из сохранившихся отзывов современников можно заключить, что острая характеристичность инструментальных интонаций, создававших впечатление живой человеческой речи, была присуща уже детским фортепьянным импровизациям Шостаковича. «Он играл свои сочинения, — вспоминает К. Федин, — переполненные влияниями новой музыки, — неожиданные и заставлявшие переживать звук так, как будто это был театр, где все очевидно, до смеха или до слез. Его музыка разговаривала, болтала, иногда весьма озорно» (К. Федин. Горький среди нас. Гослитиздат, М., 1944, стр. 39).

Черты театральности присутствуют и в Первой симфонии. Они развились под бесспорным влиянием Стравинского, у которого еще в «Петрушке» колорит уступил место тембровой характерности, а отдельные инструменты стали действующими лицами (см. Игорь Глебов. Книга о Стравинском, стр. 33). С этим же влиянием связано и использование солирующего фагота в целях острой характеристичности. Отсюда протягиваются нити к поразительно скульптурным фаготовым соло в Седьмой (реприза I части) и Девятой (Largo) симфониях.

мерзостей мещанского быта впервые полно отразились в опере «Нос»; на ближайшее 5-летие эти черты стали наиболее примечательными в музыке Шостаковича. Композитор порывал с романтической, психологически углубленной лирикой Первой симфонии во имя «современного» искусства — саркастически насмешливого, свободного от малейшей идеализации, но вместе с тем и от сколько-нибудь стойких позитивных, утверждающих начал.

Тем, кто привык считать Шостаковича певцом трагедии, вероятно, покажутся неожиданными его высказывания начала 30-х годов. «Что считать человеческой эмоцией? — писал он. — Неужели только лирику, только печаль, только трагедию? Разве смех не имеет права на этот благородный титул? Я хочу отвоевать законное право на смех в так называемой „серьезной музыке“». ¹ О своем стремлении писать «хорошую развлекательную музыку, которая доставила бы удовольствие или хотя бы рассмешила... слушателя», композитор вспоминал и в выступлении на дискуссии о советском симфонизме в 1935 году. ²

Новые художественные наклонности естественно сблизили Шостаковича с театральными течениями, которые в 20-х годах именовались «революционным театром». За три года работы в этой области им была написана музыка к спектаклям «Клоп» (соч. 19, 1929) для театра В. Мейерхольда, «Выстрел» (соч. 24, 1929), «Целина» (соч. 25, 1930) и «Правь, Британия!» (соч. 28, 1931) для Театра рабочей молодежи и «Гамлет» (соч. 32, 1931—1932) для Театра имени Вахтангова. Первые два театра были особенно близки композитору. В общении с их творческой практикой его индивидуальные склонности смогли проявиться ярко и отчетливо.

Отказ от психологизма, романтического переживания, непосредственной эмоции, едкая ироничность, умение схватить остро характерную внешнюю форму жизненного явления делали Шостаковича незаменимым сотрудником Мейерхольда. Эти свойства соответствовали принципам принятой в его театре «системы биомеханики» — системы, которая ставила во главу угла «умение точно, закономерно и отчетливо владеть телом». По этой системе «самый

¹ Д. Шостакович. *Счастье познания*. — «Советское искусство», 5 ноября 1934 г.

² См. «Советская музыка», 1935, № 5, стр. 33.

образ роли строился как ряд изощренных и острых приемов».¹

В музыкально-критических статьях неоднократно отмечалась биомеханическая природа музыки Шостаковича тех лет. «Чувство меры музыки,— писал Б. Асафьев,— определяется у Шостаковича не количеством времени, потребным на осознание, переживание... а количеством времени, необходимым на жест, рефлексизирующее движение, словом — „интонацию тела“».²

«Фельетонно-газетная хлесткость музыкального языка композитора,— замечал другой критик,— сочетается с особой манерой трактовать музыкальные образы как маску, а музыкальный эпизод — как пантомиму... В его операх, балетах, музыке к тонфильмам и театральным постановкам перед нами разворачивается пышный, пустой и жестокий церемониал звукожестов и движений своеобразной инструментальной пантомимы».³

Последнее в большой степени было связано с художественными приемами Театра рабочей молодежи. Музыка, которой здесь уделялось большое внимание, была призвана создавать по ходу действия лаконичные, броские портреты-«маски» персонажей, появляющихся на сцене. Для этого широко использовались цитаты из музыкального быта, жанровые пародии, нередко отмеченные печатью вульгарно-социологических схем. Обобщенное выражение эмоционального «подтекста» действия, психологические характеристики действующих лиц, внутренние мотивировки их поступков — такие задачи здесь, как и у Мейерхольда, перед музыкой не ставились.

Новизна творческой проблематики, связанной с работой для театра и кино, возможность дать в решении оригинальных задач выход собственным склонностям и симпатиям вначале увлекли композитора. Но со временем он начал все яснее осознавать полную бесперспективность работы в условиях засилия стереотипных ремесленных приемов, делавшего немислимым подлинный творческий рост.

Назревавший внутренний протест привел к открытому бунту. В конце 1931 года Шостакович опубликовал статью

¹ П. Марков. Новейшие театральные течения (1898—1923). М., 1924, стр. 49.

² Цит. по кн.: И. Мартынов. Д. Д. Шостакович, стр. 25.

³ А. Острецов. О творчестве Шостаковича. — «Музыкальная самодеятельность», 1934, № 10, стр. 8.

под названием «Декларация обязанностей композитора», которая вызвала бурное негодование музыкальных «служителей» театра; обсуждение ее на страницах печати приобрело характер шумного скандала.

«Вся работа во всех драматических театрах и звуковых кино издавна заштампована,— писал композитор.— Музыка там играет роль акцента «отчаяния» и «восторга». Имеются определенные «стандартные» номера в музыке: удар в барабан при входе нового героя, «бодрый» и «зарядный» танец положительных героев, фокстрот для «разложения» и «бодрая» музыка для благополучного финала. Вот «материал» для творчества композитора.

Нельзя, преступно перед советской музыкой, за которую мы несем ответственность перед партией и правительством рабочего класса, сводить роль музыки к голому приспособлению под вкус и творческий метод театра, часто плохой и позорный («Условно убитый» в Мюзик-холле)».¹

Недостатки, отмеченные в статье, были довольно распространены. Тесное соприкосновение с ними отнюдь не способствовало творческому оздоровлению Шостаковича, выходу из идейного кризиса. Напротив, его современные увлечения шли рука об руку с пролеткультовскими теориями «революционного искусства». Духовно бесплодный гротеск, воспринятый от Кшенека и Стравинского, процветал под флагом социальной сатиры, а натуралистическое иллюстраторство, схематизм и внутренняя пустота вступали в союз со штампами вульгарной социологии.

В этой обстановке появилась Вторая симфония «Посвящение Октябрю» (соч. 14, 1927) — единственное крупное произведение той поры, не связанное с областью прикладной, театральной и фильмовой музыки. Это был первый

¹ Д. Шостакович. Декларация обязанностей композитора.— «Рабочий и театр», 1931, № 31, стр. 6. «Условно убитый» — эстрадное обозрение, посвященное теме подготовки населения к противовоздушной обороне, представляло собой «монтаж эстрады, цирка, кино, петрушечного театра и балета». В нем участвовали «группа танцоров Орлик (красноармейская пляска), собака Альма, теа-джаз Утесова и Георгий Победоносец со школой верховой езды» («Рабочий и театр», 1931, № 28, стр. 9—10).

опыт решения революционной темы, попытка в позитивном плане отобразить современность, утвердить положительные, общенародные идеи времени.

Как и следовало ожидать, эта попытка окончилась поражением.¹ Незрелость мировоззрения, односторонность творческого метода обрекали композитора на неудачу в решении столь сложной, идейно новаторской задачи. Но в судьбе этого замысла роковую роль сыграли и веяния времени, исходившие на этот раз из поэзии.

Одночастная концепция «Посвящения Октябрю» завершается хором; художественный строй его текста помогает понять и корни музыкальной трактовки:

Мы шли, мы просили работы и хлеба,
Сердца были сжаты тисками тоски.
Заводские трубы тянулись к небу,
Как руки, бессильные сжать кулаки.

Страшно было имя наших тенет:

Молчанье, страдание, гнет.

Но громче орудий ворвались в молчанье

Слова нашей скорби, слова наших мук.

О Ленин! Ты выковал волю страданья,

Ты выковал волю мозолистых рук.

Мы поняли, Ленин, что наша судьба

Носит имя: борьба.

Борьба! Ты вела нас к последнему бою.

Борьба! Ты дала нам победу Труда.

И этой победы над гнетом и тьмою

Никто не отнимет у нас никогда.

Пусть каждый в борьбе будет молод и храбр:

Ведь имя победы — Октябрь!

Октябрь! — это солнца желанного вестник.

Октябрь! — это воля восставших веков.

Октябрь! — это труд, это радость и песня.

Октябрь! — это счастье полей и станков.

Вот знамя, вот имя живых поколений:

Октябрь, Коммуна и Ленин.

В этих стихах А. Безыменского ярко запечатлелись черты, свойственные так называемой «пролетарской» поэзии 20-х годов. Их риторическая напыщенность, абстракт-

¹ Подводя итог послеконсерваторского 5-летия, композитор даже не упоминает о своей Второй симфонии. «Единственное, что может, по моему мнению, претендовать на «занятие места» в развитии советской музыкальной культуры, — пишет он в своей «Декларации», — это только «Первомайская симфония», несмотря на ряд недостатков этого произведения... Все остальное связано с театром и не имеет самостоятельного хождения». К тому же, зависимому от театра, разделу творчества композитор отнес и свои балеты.

ность образов и схематизм направили мысль композитора по ложному пути.¹

Характерно, что на тот же путь его толкали «современнические» представления о задачах симфонического творчества. Так, один из деятелей АСМ, В. Беляев, касаясь проблематики симфонии, требовал, чтобы она «стала символом, объединяющим в себе общие отличительные черты нашей эпохи в их отвлеченном от времени и места виде».²

Таким образом, в подходе к современной революционной теме со стороны противоположных группировок не было сколько-нибудь существенных принципиальных различий. Не случайно впоследствии каждая из враждующих групп зачисляла «Посвящение Октябрю» в свой актив. Е конце 20-х годов асмовцы ставили его в один ряд с «Октябрем» Н. Рославца, «Симфоническим монументом» М. Гнесина, «Октябрем» И. Шиллингера, «Траурной одой памяти Ленина» А. Крейна, «Двенадцатью» Ю. Вейсберг. В начале 30-х годов Вторая симфония Шостаковича упоминалась в новом контексте в связи с успехами так называемого «песенно-симфонического» жанра, наряду с такими произведениями, как «Голодный поход» В. Белого, «На Западе» А. Животова, Третья («Ленинская») симфония Д. Кабалевского, «Голландия» К. Корчмарева, «Дальневосточная» симфония и «Поэма о бойце-комсомольце» Л. Книппера, «Ленин» В. Шебалина.³

В этом сказалась общность ошибочных тенденций в музыкальном творчестве, общность теоретических и эстетических заблуждений. При всем различии в понимании

¹ Любопытно, что на аналогичные тексты писались многочисленные произведения «агитмузыки», а, с другой стороны, — формалистическая кантата Н. Рославца «Октябрь», впервые исполненная в одном концерте с «Посвящением Октябрю» 4 декабря 1927 г. в Колонном зале Дома Союзов. Премьера симфонии Шостаковича состоялась раньше, 6 ноября 1927 г., в Ленинграде, под управлением Н. Малько.

² В. Беляев. 10 лет русской симфонической музыки. — «Современная музыка», 1927, № 24, стр. 31.

³ Показательно, что «Посвящение Октябрю» написано по заданию такой «нейтральной» организации, как Агитотдел Музсектора ОГИЗа. По заказу той же организации были написаны «Траурная ода» А. Крейна, «Симфонический монумент» М. Гнесина, «Сельскохозяйственная симфония» А. Кастальского (см. Л. Шульгин. У истоков советской песни. — «Советская музыка», 1957, № 9, стр. 53).

путей развития симфонизма композиторы-«современники» и сторонники «песенной симфонии» исходили из близких, субъективно прогрессивных установок. Первые стремились «отразить весь героизм, весь пафос, весь творческий порыв нашей эпохи»,¹ вторые 8 лет спустя уточняли свою задачу как «отображение действительности в ее революционном развитии»,² используя определение социалистического реализма, принятое в 1934 году на I Всесоюзном съезде советских писателей.

Сходным был и общий итог этих двух широких волн в предыстории советской реалистической симфонии. Содействовав накоплению опыта, они не оставили после себя сколько-нибудь долговечных произведений.

В обоих случаях натуралистическая сниженность образов, безжизненная схематичность метода помешали полноценному воплощению больших идей революционной современности.

Органические пороки времени запечатлелись в «Посвящении Октябрю» с необычайной остротой. Общий идейно-эстетический уровень искусства, позволявший Шостаковичу под флагом сатиры широко использовать средства модернистского гротеска, сделал возможным и его обращение в симфонии к конструктивистским приемам звукового письма, которые нередко отождествлялись с обобщенностью содержания.

Музыка симфонии, как и ее лозунгово-отвлеченный поэтический текст, лишена живой образности, эмоциональной выразительности. В финальном хоре, а тем более в предшествующих ему трех инструментальных разделах, отсутствует мелодическая характерность, это главное условие и средство художественного обобщения. Место вокальной мелодики заняло структурно неоформленное речитативно-декламационное начало («хор не столько

¹ В. Б е л я е в. 10 лет русской симфонической музыки.— «Современная музыка», 1927, № 24, стр. 28.

² И. Р ы ж к и н. Задачи советского симфонизма. Доклад на дискуссии о советском симфонизме.— «Советская музыка», 1935, № 6, стр. 6. Главным признаком «песенной симфонии» считалось использование «двух видов искусства — музыки и литературы — и двух видов музыки — инструментальной и вокальной» при неперменном наличии «сюжета». Целью ее было «сочетание доходчивости, боевой актуальности песенно-хоровой литературы с философской углубленностью и размахом симфонического начала... политическая насыщенность и массовость воздействия».

поет, сколько скандирует текст»,¹ — точно подметил Л. Данилевич). Оркестр использован лишь как механическая, внутренне нерасчлененная звуковая масса.

Как же оценивалось содержание этого звукового конгломерата, который трудно даже назвать музыкой? «Идея революции в «Октябре», — утверждал один из рецензентов, — дана в стремительном, динамически взрывчатом, громадном по размаху разворачивании творческих сил».² Другой обнаруживал в симфонии «образ скованной, подавленной гнетом массы, которая хочет сбросить иго господства и принуждения и все более и более крепнет и революционизируется».³

Первый фрагмент симфонии, передающий, по мнению этого критика, «тревожный образ разрухи, анархии, хаоса», построен при помощи механического наслоения инструментальных линий, в которых частота ритмических долей нарастает в геометрической прогрессии. Эпизод начинается равномерным движением четвертями (при темпе Largo), на которое наслаивается движение восьмыми и так далее — до секстолей шестнадцатыми. На этом шумовом, интонационно нейтральном фоне звучат блуждающие, тематически неоформленные ходы трубы и флейт.

Еще более показателен третий, центральный эпизод, который справедливо служит хрестоматийным примером формалистического звукотворчества. Он представляет собой фугато, доведенное до 13-голосного сложения, без малейшей заботы о благозвучии образующихся «многоэтажных» звуковых сочетаний. Западные композиторы-конструктивисты в целях наращивания энергии и динамики звучания нередко использовали полифонический принцип последовательного включения голосов. Шостакович оставил их эксперименты далеко позади, применив этот принцип в его обнаженной формальной сущности. Вступающие один за другим инструментальные линии намеренно лишены какого бы то ни было тематического

¹ Л. Данилевич. Д. Шостакович. «Советский композитор», М., 1958, стр. 30.

² «Тот же процесс, — добавлял критик, — но в меньших масштабах мы наблюдали и в беспрограммной сонате» (М. Гринберг. Дмитрий Шостакович. — «Музыка и революция», 1927, № 11, стр. 19).

³ А. Острецов. Советское симфоническое творчество. — «Советская музыка», 1935, № 4, стр. 11.

сходства, интонационного и даже ритмического единообразия. Они движутся хаотически, беспорядочно, не допуская предположения о музыкальном характере замысла.

Последовательность подобных, чисто конструктивных приемов заставляет воспринимать всю симфонию как опыт, лежащий за пределами искусства. Оценивать ее по законам эстетики и художественного восприятия было бы так же неправильно, как и «творчество» самодеятельных шумовых оркестров, получивших в то время широкое распространение. О таких специфических понятиях искусства, как художественный образ, стиль, форма, развитие, здесь и говорить не приходится. Динамика интонационно обезличенного оркестрового движения, механические разрядки и сгущения, нарастания и спады силы звучания, энергия обнаженных ритмов рассчитаны лишь на внешнее, физическое, а не эстетическое воздействие.

Обращение к конструктивистским приемам в погоне за «динамикой» и, в особенности, ставка на «энергетизм» музыкального изложения также были общей тенденцией 20-х годов, отразившейся в творчестве и теоретических взглядах «современничества», с одной стороны, и «проколовцев» — с другой.

В одной из критических статей писалось о том, что «Посвящение Октябрю» решает поставленную задачу «в плане условной театрализованной симфонической формы». Это утверждение не было случайным. Многие во Второй симфонии напоминают натуралистическую иллюстративность шумового сопровождения в драматическом театре и клубных инсценировках того времени.

Отказавшись от «традиционных» средств музыкальной выразительности, композитор взял на себя функции звукооформителя, а финальный хор трактовал как коллективную декламацию. С этой точки зрения его замысел предстает как неудачная, хотя и очевидная попытка претворения в вокально-симфоническом жанре художественной практики революционной молодежной самодеятельности 20-х годов.

И все же было бы ошибкой рассматривать появление Второй симфонии после талантливой, содержательной Первой только как творческий регресс. Во Второй симфонии Шостакович впервые вступал на новую для него почву современной, политически заостренной революционной тематики, впервые нащупывал точки соприкосно-

вения с массовыми формами революционного искусства.

Вот почему значение этого неудачного опыта вышло за рамки бессодержательных формалистических экспериментов 20-х годов. Симптоматично, что в передовой статье рапмовского журнала «Музыка и революция» «Посвящение Октябрю» было названо среди произведений, «порвавших с «беспредметностью» в музыке, откликнувшихся на лозунги революции и украсивших нашу концертную эстраду в дни Октября».¹ Такая оценка станет особенно симптоматичной, если вспомнить, какой убийственной критике подвергалось на страницах рапмовской прессы творчество композиторов, близких к асмовским кругам.

«Посвящение Октябрю» было первым шагом к сознательному воплощению идей и образов советской современности. Неудача этого произведения закономерна. Достижение поставленной цели требовало глубокой внутренней перестройки не только мировоззрения композитора, но и различных сторон его творческого метода и стиля.

О сложности этой перестройки позволяет судить Третья, «Первомайская» симфония (соч. 20, 1929). Ее принято рассматривать и оценивать в одном аспекте со Второй симфонией, в общей сфере «буржуазно-модернистических влияний, причудливо сочетавшихся с влияниями рапмовского схематизма».² Действительно, между ними немало общего. Их замыслам, родившимся в условиях одного периода, свойственны черты абстрактности. В обоих сочинениях широко использованы приемы конструктивистского письма, а целое представляет собой одночастную композицию, венчаемую хором. Общей была и судьба этих симфоний, исчезнувших из концертного репертуара, заслуженно забытых советской аудиторией. Однако на этом их сходство кончается, и на передний план выступают глубокие внутренние различия, в которых отразился путь, пройденный композитором за два года.

Если в «Посвящении Октябрю» антихудожественная сущность формалистического звукокомбинаторства проявилась в «чистом» виде, то отличительной чертой «Первомайской» симфонии стала яростная борьба между

¹ Великий Октябрь.— «Музыка и революция», 1927, № 11, стр. 5.

² История русской советской музыки, т. I (1917—1934). Музгиз, М., 1956, стр. 254.

пролеткультовским схематизмом и конструктивистскими приемами, с одной стороны, и явными реалистическими тенденциями — с другой.

Стремление к художественно-образной содержательности музыки на новой идейной, жизненной основе — таков был главный показатель сдвига, который произошел в развитии Шостаковича-симфониста.

Это сказалось уже в выборе поэтического текста, положенного в основу заключительного хора. Стихи С. Кирсанова также не свободны от общих изъянов «пролетарской» поэзии. Но от лозунгового декларативного текста Второй симфонии их отличает одно важное достоинство. Сквозь отвлеченную символику и преувеличенную пафосность в них проступают штрихи, подкупающие своей образной сочностью, живым и непосредственным ощущением колорита времени, горячего дыхания революционной современности:

В первое Первое мая
Брошен в былое блеск.
Искру в огонь раздувая,
Пламя покрыло леса.
Ухом поникших елок
Вслушивались леса
В юных еще маевок
Шорохи, голоса.
Шорохи, голоса,
Первая полоса
Мая, огнями бьющего
Будущему в глаза.
Наше Первое мая,
В посвисте пуль горя,
Штык и наган сжимая,
Брало дворец царя.
Павший дворец царя —
Это еще заря
Мая, вперед идущего,
Светом знамен горя.
Первое мая наше —
В будущее паруса —
Взвило над морем пашен
Гулкие корпуса.
Фабрики и колонии,
Майский взметнем парад,
Землю сожжем колоннами —
Наша пришла пора!
Слушайте, пролетарии,
Наших заводов речь.
Вам, поджигая старое,
Новую явь зажечь.

Солнце знамен поднимая,
Марш, загреми в ушах!
Каждое Первое мая —
К социализму шаг.
Первое мая — шаг
Сжавших винтовку шахт.
В площади, революция,
Вбей миллионный шаг!

В этих стихах, чрезмерно выпретенных, порой вычурных, все же нельзя не почувствовать молодого огня, праздничного подъема, бодрости и энергии. Эти качества дали композитору совершенно иную «настройку», нежели во Второй симфонии. Сказанное, однако, не означает, что он избрал путь пассивной иллюстрации поэтических образов. Иллюстративная трактовка музыки для «Первомайской» симфонии в целом как раз не характерна.

В ней еще достаточно сильны влияния конструктивизма. Они сказываются в графической сухости оркестрового письма, в обилии ритмо-моторного движения инвентивного типа, часто механического и образно бессодержательного. Большое место занимают аскетически строгие приемы линейной полифонии, изобилующей неоправданно резкими диссонансами и политональными моментами. Тематическая разработка не упорядочена. Свобода изложения граничит с произволом. При этом во многих эпизодах структура музыкальной ткани становится рационалистически экономной и четкой. Рядом с такими разделами неожиданно появляются броские театральные-декоративные красочные оркестровые «пятна». Иногда начинает казаться, что изобретение разнообразных приемов подачи тематического материала было для композитора если не единственным, то главным стимулом.

Автор одной из статей, пользуясь рапмовской терминологией, писал: «При всей взволнованности и динамичности музыки, организующее, дисциплинирующее начало еще не почувствовано композитором в должной мере. В характере мелоса и композиционных приемов преобладает стихийность».¹

¹ А. Острецов. Советское симфоническое творчество. — «Советская музыка», 1935, № 4, стр. 12. «Отдельные эпизоды лишь смонтированы, а не спаяны воедино логикой симфонического мышления», — подтверждает И. Мартынов (Д. Д. Шостакович, стр. 23). «Первомайская» симфония впервые была исполнена 6 ноября 1931 г. оркестром Ленинградской филармонии под управлением А. Гаука.

По-видимому, подобная «стихийность» развития использовалась Шостаковичем сознательно. «Форма симфонии,— отмечалось в той же статье,— драматизирована путем быстрой смены эпизодов, построенных как звенья определенной цепи событий». В 1935 году, когда писалась эта статья, было легче разгадать намерения композитора: сжатый монтаж кратких контрастных «кадров» как средство передачи динамики жизни, быстротечности событий, бесспорно, подсказанный Шостаковичу приемами современной кинодраматургии, был еще жив в творческой практике.¹ Обращение к этому формальному принципу говорило о цепкости пережитков натуралистической эстетики. Оно вело к подмене подлинной динамики музыкально-драматургического развития сумятицей поверхностных наблюдений.

Однако «Первомайская» симфония позволяет проследить, как механистическая «кадровая драматургия» изнутри обогащается элементами реалистического отображения действительности. И. Мартынов верно подчеркнул, что «главное отличие этого произведения от предшествующего симфонического произведения — в жанровой определенности; музыкальные жанры, связанные с праздниками (торжественные марши, жизнерадостные массовые песни), использованы для создания целых эпизодов симфонии».

Образная конкретность музыки «Первомайской» отмечалась во всех отзывах. Так, пересказывая на характерном вульгарно-социологическом языке ее содержание, С. Чемоданов писал: «В «Первомайской» симфонии широко развернуты картины весеннего пробуждения природы — от мирной «пасторали» полей и лугов до неистового бушевания расходившихся стихий. Показ просыпающейся и обновляющейся природы густо сплетается в симфонии с социально-идеологическими моментами, лозунгами международного пролетарского праздника».²

Аналогичные наблюдения высказывает в цитированной выше статье А. Острецов: «...Образ весеннего пробуждения природы сплетается с образами революционных маевок... Здесь есть и инструментальный ландшафт, откры-

¹ Тот же драматургический принцип лежит, например, в основе оперы «Фронт и тыл» (1930) А. Гладковского, рассказывающей о событиях гражданской войны в манере хроникального изложения.

² С. Чемоданов. Творчество Д. Шостаковича. — «Новый мир», 1935, кн. 3, стр. 296.

вающий симфонию, и летучий митинг с ораторскими приподнятыми интонациями. Симфоническое движение приобретает героический характер борьбы...»

Действительно, в отличие от «Посвящения Октябрю» с его тотальным воздействием умозрительных звуко-шумовых конструкций, «Первомайская» способна вызывать ассоциации с типичными явлениями современной жизни, внушать ясные образные представления. В ее музыке частично запечатлелась манера лаконичных, метких бытовых зарисовок, выработанная Шостаковичем в общении с театром. Правда, вместе с ней в Третью симфонию перешли и такие натуралистические черты, как преобладание внешне характерного над внутренним, эмпиризм поверхностных наблюдений. Тем не менее использование этого метода обогащало выразительные средства симфонического письма, расширяло стилистическую базу симфонии и на том этапе было, несомненно, фактом положительным.

Б. Асафьев проницательно заметил, что «Первомайская» симфония — это «едва ли не единичная попытка рождения симфонизма из динамики революционного ораторства, ораторской атмосферы, ораторских интонаций». Приведя эти слова, И. Мартынов вносит существенное уточнение: «Ораторское начало выступает в симфонии как нечто декоративное, как будто композитора интересовали... черты чисто внешние — жест, движение».¹

Сказанное непосредственно относится к большому эпизоду, подготавливающему заключительный хор. Могучие унисонные речитативы всего оркестра, прерываемые пушечными ударами большого барабана, звучат на сплошном неумолкающем фоне тремоло малого барабана и литавр.² Так создается представление о речи трибуна, сопровождаемой мощным гулом народной толпы.

Мелодическое начало в этих речитативах почти отсутствует. Преувеличенный интонационный рисунок, «рваная» ритмика, внезапные крутые концовки фраз, рассекающие метрическую сетку, напоминают речитативную стилистику «Носа». Но характер музыки здесь совершенно иной — мужественный, властный, неукротимый. Новая

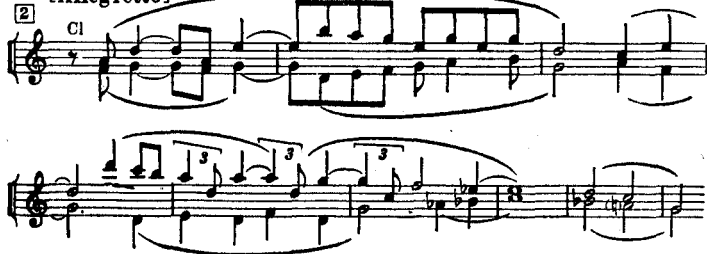
¹ И. Мартынов. Д. Д. Шостакович, стр. 28.

² Далее речитативные фразы звучат поочередно у солирующих трубы, 3 тромбона, виолончелей и контрабасов, после чего вступает хор. Возможно, что такой замысел возник не без влияния финала Девятой симфонии Бетховена.

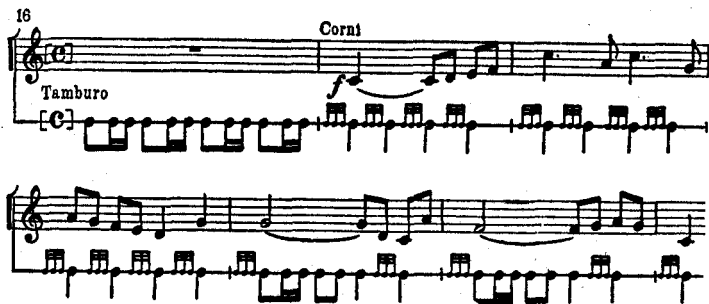
Эмоциональная «настройка», стремление утвердить волевое, героическое начало ощущаются даже в этом, наиболее натуралистическом эпизоде симфонии.

В других случаях новизна образного задания приводит к еще более глубоким и решительным изменениям в области музыкально-выразительных средств. Гротескная угловатость интонаций сглаживается. В мелодике появляются черты напевности. Эмоции, выражаемые музыкой, становятся чище, яснее, лиричнее. Таков, например, проникнутый светлыми пейзажными настроениями задумчиво-мечтательный дуэт кларнетов в начале симфонии. Двухголосие, насыщенное квартово-квинтовыми оборотами, унисонные ниспадающие концовки фраз, ритмическая свобода распева сближают его с русской народной песней.

15 [Allegretto]



Другой пример — бодрый маршеобразный напев валторн на фоне «пионерского» ритма малого барабана — эпизод, рисующий образ утренней свежести, молодой энергии, задора.



Остальные разделы симфонии не столь жанрово определены, их мелодика еще менее рельефна, чем в приведен-

ных примерах. Но и они насыщены бодрыми интонациями, энергичными маршеобразными ритмами, воспринятыми композитором из массового музыкального быта 20-х годов. Так или иначе, тематизм в Третьей симфонии перестает служить только носителем абстрактной конструктивистской «динамики». Он начинает становиться образно содержательным, эмоционально окрашенным.

Заметно изменилась, по сравнению со Второй симфонией, и трактовка вокальных партий. Песенной мелодики в них еще нет. Но декламационное начало становится музыкально осмысленным. В нем возникают отдельные «островки» структурно оформленных периодов, развернутых мелодических фраз (с характерным для Шостаковича впоследствии упором на квинтовый тон), в которых уже угадываются интонации «Песни о встречном».

17 102 Шо . ро . хи, го . ло . са, пер . ва я

Coro T. B.

f pizz.

Voelli C-bassi

по . ло . са Ма . я, ог . ня . ми бью . ще . го бу . ду . ще . му в гла . за

105

Coro

a2

Ма . я, впе . ред и . ду . ще . го, светом зна . мен го . ря

Coro

108

ог . ня . ми бью . ще . го бу . ду . ще . му в гла . за

(выписаны только хоровые партии)

Сложный процесс творческой перестройки отразился в «Первомайской» симфонии лишь своей начальной фазой. Не удивительно, что борьба непримиримо противоположных тенденций привела в этом произведении к общему отрицательному итогу. Через много лет композитор писал о Второй и Третьей симфониях: «Сочинения эти мне не удалось, хотя работа над ними, несомненно, была полезной для меня».¹ В другом высказывании они были еще более резко названы «абсолютно неудачными».² Долгое время эти произведения зачеркивались и сбрасывались со счетов, как образцы формализма, как бесплодный этап в творчестве Шостаковича, не заключающий в себе ничего ценного или поучительного. Между тем в эволюции композитора они занимают определенное и немаловажное место.

Ю. Келдыш первым указал на то, что эти неудачные опыты были «первыми попытками композитора воплотить образы массового революционного действия. ... В плане постановки задач, а отчасти и выработки некоторых новых приемов музыкального письма они явились показательным этапом в творчестве композитора. В этом смысле от них тянется линия к целой группе более поздних сочинений Шостаковича, в которых отразилось его стремление к воплощению монументальных массовых образов, с чем связана и некоторая лапидарность, плакатная броскость самой манеры письма. На этой линии находятся такие замечательные, полные высокого гражданского пафоса произведения, как Седьмая симфония, музыка к кинофильмам «Молодая гвардия» и «Падение Берлина», оратория «Песнь о лесах» и, наконец... Одиннадцатая симфония, в музыке которой звучат героические мелодии боевых революционных песен».³

Линия, намеченная Ю. Келдышем, тем более реальна и осязаема, что на протяжении 30-х годов Шостакович еще дважды обращался к замыслам, непосредственно связанным с темой революции.

¹ Д. Шостакович. Думы о пройденном пути.— «Советская музыка», 1956, № 9, стр. 14.

² Д. Шостакович. Беседа с молодыми композиторами.— «Советская музыка», 1955, № 10, стр. 17.

³ Ю. Келдыш. Октябрьская революция и музыка.— «Советская музыка», 1957, № 11, стр. 11. К сочинениям, названным в статье, необходимо добавить Десять хоровых поэм а саррелла на тексты поэтов-революционеров (соч. 88, 1951), в которых особенно отчетливы стилистические связи с хором Третьей симфонии.

В 1932 году появилось газетное сообщение о работе Шостаковича над новым произведением к 15-й годовщине Великой Октябрьской социалистической революции. В собственной статье композитор сообщал, что им начата работа над «большой симфонической поэмой с оркестром, хором и сольными вокальными номерами. Тема симфонии: «От Карла Маркса до наших дней». В основу ее положены материалы биографии Маркса и истории революционного движения на Западе и в России вплоть до Октябрьской революции. Лейтмотив поэмы — слова Маркса: «Философы только объясняли мир, мы же должны его переделывать». Текст к поэме пишет поэт Н. Асеев. Поэма состоит из 5 частей (первая — вступительная — уже написана) и по продолжительности своего исполнения рассчитана на весь вечер».¹

Этому замыслу не суждено было осуществиться. Можно предположить, что постановление ЦК ВКП(б) о роспуске «пролетарских» художественных организаций, опубликованное через два с небольшим месяца после статьи Шостаковича, помогло ему критически взглянуть на свой замысел и увидеть в нем черты пролеткультовского схематизма, которые губительно отразились в его Второй и Третьей симфониях. Другой попыткой приблизиться к решению революционной темы в ее прямой постановке была работа над симфонией, посвященной памяти В. И. Ленина, которая велась в конце 30-х годов.

Вслед за решительным поворотом в сторону идейно значительной общественной тематики начался трудный процесс художественной перестройки композитора. Перед ним остро встала задача творческого обновления, выработки собственного музыкального стиля и языка, внутренне цельного, обладающего достаточно широкими и разнообразными возможностями.

Задача эта была тем более важной и безотлагательной, что в музыке Шостаковича, написанной после разрыва с консерваторской средой, наблюдался далеко зашедший распад стилистического единства, которое наметилось в Первой симфонии.

Интонационно отвлеченное конструктивистское письмо

¹ Д. м. Шостакович. От Маркса до наших дней. — «Советское искусство», 15 февраля 1932 г.

в инструментальных и симфонических произведениях, пародирование мещанского фольклора и остроумное смакование пошлостей в музыке для театра и кино, экспрессионистически уродливый гиньольный гротеск, сопровождаемый крайним усложнением языка в опере «Нос», традиционно «приятная» музыка балетов, в которой стиль Чайковского и Делиба подвергался довольно умеренной модернизации,— эти резко разграниченные расхопившиеся стилистические линии независимо существовали в творчестве Шостаковича.¹

Показательно, что границы между этими «четырьмя стилями» проходили в области жанра. Каждый из жанров — симфония, опера, балет, драматический театр или кино — предъявлял к композитору свои требования. Односторонние, отмеченные печатью распространенных заблуждений, эти требования не только стимулировали, но в значительной степени и предопределяли подобный распад стиля.

Вот почему 1932 год, когда Шостакович решительно сократил масштабы своей работы в драматическом театре и кино, чтобы уделить основное внимание «чистым» инструментально-симфоническим жанрам, стал важным рубежом в формировании его стиля. Тенденции, до того существовавшие раздельно, вступили в соприкосновение; так было положено начало кристаллизации внутренне органичного стилистического единства.

На первых порах этот процесс, естественно, выразился в механическом смешении разнородных элементов. В 24 прелюдиях для фортепьяно (соч. 34)² и в Концерте для фортепьяно и оркестра (соч. 35, 1933) стилистические контрасты и противоречия выступают наглядно и резко. Здесь можно обнаружить самые разнообразные отголоски предшествующего 6-летия. Парадоксальность стилистических контрастов, которая кажется нарочитой, подчеркнута изобилием явных реминисценций из Баха, Гайдна, Бетхо-

¹ Одним из первых эти противоречия отметил С. Грес. Он указал на три линии, связанные с симфоническим, «прикладным» и балетным творчеством: «Не может и не должно быть «триединого» Шостаковича, а только один, в органическом синтезе сливающий все творческие возможности своего дарования, как были они в свое время синтезированы... в его же юношеской 1-й симфонии» (статья «Дмитрий Шостакович». — «Рабочий и театр», 1933, № 2, стр. 11).

² Прелюдии написаны подряд, за два месяца. Первая датирована 30 декабря 1932 г., последняя — 2 марта 1933 г.

вена, Шопена.¹ Картина завершается влияниями Малера, особенно очевидными в концерте: Шостакович вступал в полосу увлечения творчеством этого выдающегося композитора. Но уже в виолончельной сонате (соч. 40, 1934) наблюдается значительное прояснение музыкального языка. Правда, оно было достигнуто за счет известного сужения стилистической базы. В сонате главенствует напевная, безусловно русская по своим истокам мелодика романсового склада, замыкающая произведение в рамки интимно теплой, созерцательной лирики.

Важность проблемы стиля, особенно остро стоявшей в его творчестве, Шостакович понимал яснее и глубже многих его собратьев по искусству. Выступая в 1935 году на одной из дискуссий, он говорил: «Я призываю товарищей композиторов больше работать, больше и серьезнее думать о языке и о выразительности языка. В частности, у нас почти не затрагивался вопрос о простоте и чистоте музыкального языка, вопрос, который так широко разрабатывается в литературе. Это проблема очень большого масштаба».²

В Сонате для виолончели и фортепьяно, в условиях скромного образно-эмоционального замысла, композитору удалось достигнуть чистоты и ясности стиля. Неизмеримо труднее было решить ту же задачу в музыкальном воплощении широкой, пронизанной острыми контрастами, напряженно конфликтной симфонической концепции. Именно такой была концепция Четвертой симфонии (соч. 43, 1935—1936), которая завершила труднейший этап творческого формирования Шостаковича.

Это произведение несет на себе глубокий отпечаток горячего увлечения Малером. О влиянии малеровского симфонизма говорят и циклопические размеры трех частей, и необычайная острота эмоциональных контрастов в сочетании с нервным, неустойчивым, порой болезненно возбужденным характером музыки, и переосмысление современ-

¹ «Шостакович сознательно применяет те или иные реминисценции,— писал М. Друскин.— Он использует их уже отстоявшееся семантическое (смысловое) значение» (О фортепьянном творчестве Д. Шостаковича.— «Советская музыка», 1935, № 11, стр. 58). Это был один из путей обогащения собственного языка. Заимствования служили своего рода «рудой», из которой со временем композитор выплавил собственный стиль.

² Дискуссия о советском симфонизме.— «Советская музыка», 1935, № 5, стр. 32.

ных городских танцевальных жанров, наполняющихся интимными переживаниями, и стихийный напор симфонического развития, который властно деформирует общераспространенные композиционные схемы.¹

Только подчинением собственной индивидуальности могучему обаянию малеровского симфонизма можно объяснить и то исключительное место, которое Четвертая симфония заняла в творчестве Шостаковича. Из предшествующего только некоторые страницы оперы «Леди Макбет Мценского уезда», правдиво и глубоко отразившей мир человеческих чувств и душевных конфликтов, предвещали эмоциональный строй Четвертой симфонии. В ее образной ткани лишь отдельные краткие эпизоды смутно предвосхищают последующие произведения. Ни в одном из них, даже самом драматичном, эмоциональность, крайне перенапряженная, окрашенная остро субъективными чувствами душевной боли, горькой иронии, трагического скепсиса, не становилась столь самодовлеющей и самоцельной, как в Четвертой симфонии, где единственной реальностью оказывается одинокая, раздираемая жесточайшими противоречиями, ослепленная страданием человеческая душа.

Четвертая симфония осталась неизвестной широкой аудитории. Незадолго до намеченной премьеры, когда она уже репетировалась, композитор обратился в Ленинградскую филармонию с просьбой снять ее с исполнения.

При первом знакомстве с этим сочинением возникает впечатление монотонности. Оно вызывается резкостью повышенно экспрессивных интонационных оборотов, господством жестких, напряженных звучаний, развитыми элементами политонального письма, обилием оstinatного движения, заполняющего целые разделы. Такая перенасыщенность музыки сложными сильнодействующими приемами определяет однообразие общего колорита и является главным стилистическим недостатком Четвертой симфонии. Но это однообразие проистекает не от скудости художественных средств, а от расточительного пользования их богатством. Так хаотическое смешение ярких красок на палитре дает бесцветный серый тон.

¹ Признавая и Четвертую симфонию сочинением в целом неудачным, композитор замечал 20 лет спустя: «Произведение это очень несовершенно по форме, растянуто и, я бы сказал, страдает «манией грандиоза». Хотя и в этой партитуре мне кое-что нравится» (Думы о пройденном пути.— «Советская музыка», 1956, № 9, стр. 14).

Музыкальная ткань симфонии подчас механически загромождена всевозможными напластованиями. Мысленно расчленив ее, нетрудно обнаружить широкий круг разнообразных весьма простых средств и приемов музыкальной выразительности, от которых к последующему творчеству Шостаковича протягиваются бесчисленные нити.

Налет гротескной пародийности исчезает здесь бесследно. Мелодика, которая еще страдает то от расплывчатости интонаций, то от сухости, унаследованной от увлечений конструктивизмом, эмоционализируется, насыщается глубоким, волнующим чувством. Эти ее новые художественные качества воспринимаются как основа и предпосылка складывающегося стилистического единства.

Говоря упрощенно, если перед созданием Четвертой симфонии главной задачей Шостаковича была выработка новых элементов языка, то после ее создания его задачей стали тщательный отбор и синтез накопленного.

В Четвертой симфонии Шостакович стоял на пороге зрелости. Всего лишь один год отделял ее от Пятой симфонии, ознаменовавшей крупную общепризнанную победу советского симфонизма. За этот год были написаны только 4 романса на стихи Пушкина (соч. 45, 1936), которые едва ли могли существенно изменить стиль Шостаковича.

Замысел Четвертой симфонии, резко уклонившийся в сторону глубоко субъективных эмоций, был естественной реакцией композитора на Вторую и Третью, в которых абстрактно воплощенное массовое начало поглотило личность, а митинговая риторика не оставила места для человеческих чувств. Этот крен помог восстановить равновесие. В результате остро полемичного столкновения столь противоположных замыслов, вызванная к жизни всем духом советской действительности, родилась «равнодействующая» зрелого творчества Шостаковича.


Отныне стремление к нераздельному слиянию личного и общенародного, высокого гражданского пафоса и неисчерпаемого душевного богатства, страстное утверждение идей гуманизма в жестокой и трудной борьбе с враждебными человечеству силами становятся яркими отличительными чертами его искусства.



ЗРЕЛОСТЬ

ПЯТАЯ СИМФОНИЯ

d-moll, соч. 47, 1937

 ложные процессы, протекавшие в советском искусстве в 20-х и начале 30-х годов, привели к резкому качественному скачку. Важную роль в его подготовке сыграло постановление Центрального Комитета партии от 23 апреля 1932 года о перестройке литературно-художественных организаций. Оно ликвидировало групповую раздробленность творческих сил, способствовало их объединению, ориентировало на решение больших идейно-художественных задач; открыло простор для развития здоровых творческих сил, жизнеспособных реалистических элементов, накопленных в музыкальном творчестве 20-х годов. Успехи социалистического строительства, упрочение идеологических основ советского общества, рост международного престижа нашей страны создали условия для бурного расцвета советской культуры и искусства.

Если в первые полтора десятилетия существования советской музыки были написаны лишь единичные произведения, оказавшиеся способными выдержать испытание временем, то с середины 30-х годов такие произведения — яркие, идейно значительные, художественно ценные — стали появляться одно за другим. За предвоенное пятилетие советская музыка обогатилась операми Держинского, Хренникова, Кабалевского, Чишко, балетами Прокофьева и Хачатуряна, крупными вокально-симфоническими произведениями Прокофьева, Шапорина, Коваля, новыми симфониями Мясковского, инструментальными концертами

Хачатуряна, песнями Дунаевского, Захарова, Ал. Александрова и других композиторов. В этих произведениях все отчетливее проступали черты нового искусства — искусства социалистического реализма.

Середина 30-х годов стала решающим рубежом и для Шостаковича. Позади остался период напряженных, чреватых ошибками и неудачами исканий, в которых шаг за шагом формировалось его мировоззрение, складывался самобытный творческий стиль.

Работа над оперой «Леди Макбет Мценского уезда» и критика ее первой редакции, прозвучавшая в начале 1936 года на страницах газеты «Правда», послужили толчком к решающей концентрации творческих усилий, к постановке современной темы большого общественного звучания.

Так возникла Пятая симфония Шостаковича — яркое свидетельство наступившей идейной зрелости и творческого возмужания. Предшествовавшие ей поиски не прошли даром. Симфония была воспринята как крупнейшее явление в музыкальной жизни страны, как выдающееся достижение советского симфонизма, вступавшего в пору расцвета. Общеизвестно, какой горячий прием встретила новая симфония при первых же исполнениях.¹ О ней взволнованно писали А. Толстой и Герой Советского Союза летчик М. Громов. За короткое время в газетах и журналах появилось более десятка статей, посвященных Шостаковичу и его Пятой симфонии. Общее мнение было единым.

«Шостакович в своей Пятой симфонии впервые выступил как сознательный художник-реалист... впервые попытался серьезно и глубоко поставить большую идейную задачу философского порядка... впервые обратился как художник к широкой аудитории, стремясь говорить выразительно-простым и ясным языком. Все это вместе взятое и определило особую значительность Пятой симфонии Шостаковича — не только в творческом пути композитора, но и во всем советском симфоническом творчестве».²

¹ Об этом см. Л. Данилевич. Д. Шостакович, стр. 53—54. Первое исполнение симфонии оркестром Ленинградской филармонии под управлением Е. Мравинского состоялось 21 ноября 1937 г.

² Г. Хубов. Пятая симфония Д. Шостаковича. — «Советская музыка», 1938, № 3, стр. 14. Статья написана на основе доклада, сделанного на дискуссии о Пятой симфонии Шостаковича, которая состоялась в феврале 1938 г. в Московском союзе композиторов.

О Пятой симфонии отзывались как о «произведении глубокой мысли и сильного чувства»,¹ в ней отмечались «глубокое философское содержание»,² «серьезность в постановке большой темы о человеке, о человеческих переживаниях»;³ «произведение такой философской глубины и эмоциональной силы, — писали о ней, — могло быть создано только у нас, в СССР».⁴

14 июня 1938 года Пятая симфония впервые прозвучала за рубежом. Она была включена в программу концерта «Песни мира», проходившего под знаком международной солидарности в борьбе против фашизма.⁵ Вся печать Народного фронта откликнулась на этот концерт, высоко оценив симфонию советского композитора. «Это искренняя, полная свежести музыка», — писала «Юманите». «Пятая симфония оставляет впечатление величия и простоты, — отмечала «Се суар». — Мы приветствуем в лице Шостаковича подлинного музыканта нашего времени, от которого мы можем многого ожидать».⁶ Концерт «Песни мира» стал началом мирового признания этого нового сочинения.

Прошло два десятилетия, время убедительно показало, что первоначальный успех Пятой симфонии не был мимолетной сенсацией. Она заняла почетное место в репертуаре крупнейших дирижеров мира, завоевала широкую популярность в нашей стране и за рубежом, стала подлинной гордостью советской музыкальной классики, неотъемлемой частью того лучшего, что было создано в советской музыке за все время ее существования.

Эта победа тем более примечательна, что она далась нелегко: на пути Пятой симфонии к повсеместному признанию было немало терний. И хотя в 1948 году М. Коваль утверждал, что Пятая симфония, в которой, по его словам,

¹ Д. Кабалевский. Пятая симфония Д. Шостаковича. — «Советское искусство», 29 декабря 1937 г.

² Л. Данилевич. Путь композитора (О Дмитрие Шостаковиче и его Пятой симфонии). — «Советское искусство», 14 февраля 1938 г.

³ Г. Попов. Победа советского симфонизма. — «Искусство и жизнь», 1938, № 2, стр. 36.

⁴ А. Александров. В. Нечаев. Впечатления слушателей. — «Музыка», 26 ноября 1937 г.

⁵ Концерт, в программу которого входили также произведения Жоржа Орика и Шарля Кёхлина, прошел под управлением Р. Дезормьера в зале Плейель (Париж).

⁶ «Печать о концерте „Песни мира“». — «Интернациональная литература», 1938, № 8, стр. 244.

«правдивость смогла ослабить формалистические пути», была «некритически перехвалена»,¹ на самом деле в первых же откликах на это произведение содержались серьезные упреки. Многие из них стали излюбленным мотивом критики; переадресовываясь к последующим произведениям Шостаковича, они сохранялись до последнего времени.

Среди многих критических замечаний наиболее существенные образуют две взаимосвязанные группы. Первая касается эмоционального колорита симфонии. Здесь, по мнению одного из критиков, преобладают «сгущенно-мрачные музыкальные краски», а финал «не уравнивает трагического возбуждения, вызванного предшествующими частями».² «Пафос страдания,— утверждал другой,— в ряде мест доведен до натуралистического крика и вопля. В некоторых эпизодах музыка способна вызвать почти физическое ощущение боли».³ Третий обнаруживал в симфонии «черты физиологического ужаса».⁴

Наиболее суровые обвинения пришлось на долю медленной (III) части. Ее характеризовали как «экспрессионистический офорт», изображающий «ужас оцепенения», в котором господствует «колорит мертвенности и уныния»,⁵ в ней усматривали «болезненно-психологический, надрывный оттенок»,⁶ «созерцание, доведенное до отрешенности, стоящей на грани мистического экстаза»,⁷ «трагическое ощущение тщетности усилий... выражение высшей покорности».⁸ «Индивидуальное здесь переходит в индивидуалистическое»,⁹ — заключал один из оппонентов.

¹ М. Коваль. Творческий путь Д. Шостаковича.—«Советская музыка», 1948, № 3, стр. 42, и № 2, стр. 61.

² А. Будяковский. Творческий поворот.—«Музыка», 26 ноября 1937 г.

³ А. Острцов. 5-я симфония Шостаковича.—«Советское искусство», 2 февраля 1938 г.

⁴ Мнение Н. Чемберджи. См. статью «Дискуссия о симфонии Шостаковича» за подписью И. Н.—«Советское искусство», 14 февраля 1938 г.

⁵ Г. Хубов. 5-я симфония Д. Шостаковича.—«Советская музыка», 1938, № 3, стр. 25 и 24.

⁶ И. Нестьев. Пятая симфония Д. Шостаковича.—«Комсомольская правда», 3 февраля 1938 г.

⁷ А. Острцов. 5-я симфония Шостаковича.—«Советское искусство», 2 февраля 1938 г.

⁸ И. Мартынов. Д. Д. Шостакович, стр. 48.

⁹ Л. Данилевич. Путь композитора (О Дмитрие Шостаковиче и его Пятой симфонии).—«Советское искусство», 14 февраля 1938 г.

Время внесло свои коррективы в эти оценки. Многие из них кажутся теперь странными и необъективными. Они были вызваны естественным расхождением между идейно-художественным новаторством и инерцией господствующих вкусов — расхождением, которое преодолевается со временем.

Однако с самого начала в острой дискуссии, развернувшейся вокруг Пятой симфонии, высказывались и иные, резко противоположные мнения. «Некоторые говорили, что трагический колорит симфонии внушает тревогу, — писал В. Богданов-Березовский. — Эти опасения отдают упрощенчеством. Если критики берут под обстрел умильных и поверхностных «бодрячков» из наших пьес, то почему же в музыке до сих пор держится эта пропаганда наивного и стандартного „бодрячества“?»¹ «Советскому искусству не страшны, не чужды сильные драматические или даже трагические переживания его героев, — продолжал ту же мысль композитор Г. Попов. — Для советского искусства характерна прогрессивная целеустремленность. Тем более в музыке, особенно в симфонии, идейную направленность всего произведения решает не констатация отдельно взятых, статически рассматриваемых эпизодов (хотя бы и сугубо драматических), а движение музыкальных образов в процессе звучания и развития всей симфонии в целом».²

Возражения недалёковидным оппонентам Пятой симфонии хорошо суммировал А. Толстой. Он писал: «Упреки некоторых товарищей в том, что будто бы Пятая симфония Шостаковича слишком серьезна, мы без возражения отмечаем, потому что эти упреки принадлежат тем, кто не способен на серьезное, большое творчество и не способен понять, что все дела Советской страны — серьезные и большие».³

Наряду с критическими замечаниями вкусового характера к Пятой симфонии обращались и обвинения в несовершенстве идейной концепции. Отмести их без возражения тем труднее, что критики основывали свою аргументацию на словах, сказанных о Пятой симфонии самим компози-

¹ В. Богданов-Березовский. Декада советской музыки. — «Искусство и жизнь», 1938, № 1, стр. 47.

² Г. Попов. Победа советского симфонизма. — «Искусство и жизнь», 1938, № 2, стр. 36.

³ А. Толстой. Пятая симфония Шостаковича. — «Известия», 28 декабря 1937 г.

тором. Именно так, анализируя его высказывания, Г. Хубов сделал вывод, что симфония «задумана как большая лирическая трагедия, с явными (не скрываемыми самим автором) чертами автобиографичности». И далее, рассматривая симфонию в таком свете, он заключает: «Развернув перед слушателями реалистическую картину *своих субъективных*, глубоко лирических чувств и переживаний, Шостакович все же подчеркнул в симфонии тему *трагической «одинокости»*, какой-то замкнутой ограниченности *творческой борьбы художника*. . . Поэтому, говоря о реалистичности симфонии Шостаковича, нужно подчеркнуть, что проблема народности им еще не решена». ¹

Так возникла концепция сугубой автобиографичности творчества Шостаковича, за которой последовали обвинения в индивидуалистичности, субъективизме и т. д. Эту концепцию повторяли на все лады: ведь ее было так легко подкрепить ссылкой на авторский комментарий! В итоге Пятую симфонию, а затем и другие крупные сочинения Шостаковича стали трактовать и оценивать как своего рода «духовный самоотчет» композитора, интересный главным образом как показатель его мировоззренческого и творческого «самочувствия».

«Финал Пятой симфонии, — писал И. Мартынов, — отображает незавершенность процесса становления личности. Ко времени создания симфонии композитором было преодолено многое. Но, говоря философским языком, он не пришел еще к той фазе развития, где «...внутренние противоречия приводят к замене старого содержания новым». Естественно, что и в музыке симфонии не могло проявиться это еще не осознанное новое содержание, поскольку новый идеал еще не был обретен композитором». ²

Эта схема надолго исказила облик замечательного произведения, принизила его идейный смысл, ограничила содержание узкими субъективными рамками. Бесспорно, возникновению такого взгляда на Пятую симфонию способствовали авторские высказывания.

В этой связи уместно поставить вопрос: могут ли авторские комментарии служить основанием для истолкования и оценки произведения искусства? Думается, на этот воп-

¹ Г. Хубов. 5-я симфония Д. Шостаковича. — «Советская музыка», 1938, № 3, стр. 17 и 28 (курсив мой. — Г. О.).

² И. Мартынов. Д. Д. Шостакович, стр. 50.

рос правильнее ответить отрицательно. Хорошо известно, как часто объективные результаты творчества не совпадают с субъективными намерениями художника. И если претенциозные замыслы часто приводят к ничтожным результатам, то в других, более редких случаях скромная автобиографическая тема может вырасти до масштабов широкого жизненного обобщения. Именно такова автобиографичность творчества Рембрандта, некоторых произведений Бетховена и Чайковского, Льва Толстого и Горького, которая не только не помешала, но, напротив, помогла им приобрести общечеловеческое значение. Так или иначе, верная оценка может быть достигнута исключительно путем анализа самого произведения, объективный смысл которого оказывается иногда неожиданным даже для самого художника.¹

Действительное происхождение субъективистской концепции, навязанной Пятой симфонии, установить нетрудно. Это был результат механического заимствования из литературы и драматургии 30-х годов, где одно из центральных мест занимала тема формирования нового сознания у честных, но заблуждавшихся людей, в силу жизненной логики приходивших, иногда путем мучительной ломки, на сторону революционного народа. Достаточно напомнить, что с этой темой в музыке связаны оперы «Тихий Дон» Держинского, «В бурю» Хренникова, «Семен Котко» Прокофьева и их, созданные в те же годы, литературные первоисточники. Идя на поводу у прямой аналогии с литературой и драматургией, игнорируя реальное содержание музыки и специфику симфонического жанра, критики стремились во что бы то ни стало отыскать «ищущего героя», конкретную «становящуюся личность» и в Пятой симфонии Шостаковича.

Но симфония — не роман и не пьеса. Далеко не всегда она рассказывает об отдельных человеческих судьбах. Для нее отнюдь не обязательно документальное отображение конкретных фактов, наличие последовательно развивающегося сюжета, воссоздание человеческих характеров. В этом

¹ Так, по замечанию И. Соллертинского, «Чайковский в известном письме к фон Мекк измельчил и обеднил содержание 4-й симфонии...» Не «пассивное чередование тяжелой действительности и сновидения», а борьба. Трагедия — гибель — праздник...» (И. Соллертинский. Избранные статьи о музыке. «Искусство», М.—Л., 1946, стр. 98).

отношении распространенное определение симфонии как «инструментальной драмы» правильнее воспринимать как метафорическое. Сила симфонии — не столько в конкретности изображения единичных явлений, сколько во всеобщности идейно-образного содержания. Главное в ней — способность запечатлевать в широких художественных обобщениях типические идеи, чувствования, конфликты, чаяния эпохи.

Эта способность присуща Пятой симфонии Шостаковича. Содержание ее не вмещается в установленные некоторыми критиками автобиографические рамки. Об этом говорят широта драматургической концепции, богатство образов, вызывающих яркие и многогранные жизненные ассоциации, жанровая характерность важнейших эпизодов, придающая симфонии черты объективного повествования.

Сквозь непрерывный ток напряженных эмоций в музыке «просвечивают» образы современной действительности, пронизанные беспокойной, пытливой мыслью. Шостаковичу органически чужда позиция пассивного наблюдателя, эпически невозмутимо повествующего об окружающей жизни. И только в этом смысле он может быть назван субъективным художником. Музыка Пятой симфонии звучит как взволнованный, глубоко прочувствованный рассказ о жизни — большой, многообразной, радостной и трудной, насыщенной неукротимой энергией, напряжением борьбы, драматизмом всеобъемлющих общественно-исторических конфликтов.

В начале 40-х годов Б. Асафьев писал, что в музыке Шостаковича, «начиная с Пятой симфонии... все личное трепещет как жизненный пульс современности. Нервная, чутко отзывчивая к гигантским конфликтам действительности музыка звучит для слушателей, число которых непрерывно растет, как правдивое сказание о волнениях современного человечества, — *именно, не отдельной личности и не отдельных людей, а человечества*».¹

Последние слова Асафьева не случайны. За годы, предшествовавшие созданию Пятой симфонии, Шостакович вырос не только как мастер, но как мыслящий художник-гражданин. Он рос вместе со страной, народом, разделяя его судьбы, стремления и надежды, пристально всматри-

¹ Игорь Глебов [Б. В. Асафьев]. Через прошлое к будущему. — «Советская музыка», 1943, сб. 1, стр. 27—28. (Курсив мой. — Г. О.).

ваясь в жизнь, всем своим существом ощущая ее внутренний пульс. За эти годы углубилось его миропонимание, раздвинулись жизненные горизонты, и в музыке впервые отразились большие гуманистические идеи современности.

В Пятой симфонии композитор обратился к извечной теме самоутверждения человека в борьбе за высокие идеалы, за оптимистическое, цельное и деятельное приятие действительности в ее противоречиях и многообразии. Эта тема привлекала художников всех времен. В советском искусстве она не только не утратила актуальности, но, напротив, приобрела особенно важное значение.

Вместе с победами, одержанными в нашей стране социальным прогрессом, невиданной остроты достигли противоречия и конфликты мировой действительности. На международной политической арене появилась новая сила — фашизм, страшный звериный облик которого вскоре ужаснул человечество. Уже лилась кровь в Эфиопии и Испании, фашистский сапог топтал поля Европы, и день ото дня становилась все более ясной неизбежность решающего столкновения между этой человеконенавистнической силой и миролюбивыми силами, возглавляемыми страной социализма.

В таких условиях традиционная индивидуалистическая концепция становления героической личности в схватке с силами судьбы теряла смысл, ибо борьба каждого отдельного человека приобретала значение лишь в связи с народной борьбой. Становление советского народа как «великой личности» в условиях мировой действительности середины 30-х годов — вот выдвинутая перед искусством самой жизнью новая тема, которую верно и глубоко почувствовал Шостакович.

Пятую симфонию порой упрекают в субъективизме на том основании, что ее драматически суровый колорит якобы не соответствует мироощущению советского народа в середине 30-х годов, наилучшим выражением которого, по мнению некоторых критиков, является «Марш энтузиастов» Дунаевского. Бесспорно, то было время замечательных достижений и побед, рождавших ощущение энегии, избытка творческих сил, бодости и энтузиазма. Можно представить себе симфонию-гимн, проникнутую этими радостными чувствами, воспевающую великие свершения советского народа как конечный итог становления «великой личности».

Но возможен и другой аспект отражения эпохи. В исторической перспективе, на фоне событий мирового масштаба, победы и достижения нашей страны в 30-х годах предстают лишь как одна из ступеней большого и трудного пути к осуществлению вековых идеалов прогрессивного человечества, мечты о новом, гармоничном и цельном человеке. Каждый шаг на этом пути требует напряжения воли, душевных и физических сил, дается ценой тяжелой самоотверженной борьбы.

Шостакович избрал именно такое решение темы. Музыка Пятой симфонии чужда ложной глубокомысленности и абстрактной философичности, насыщена живыми отзвуками эпохи, проникнута драматизмом ее конфликтов, пафосом преодоления, творческим волнением. Напоминая о стремительном беге жизни, о незавершенных начинаниях, она зовет к активному действию. Она устремлена в будущее, потому что говорит не о покое и удовлетворении достигнутым, а о вечном движении вперед и борьбе, в которой рождается завтрашний день.

В воплощении этой идеи композитор пошел далее по пути, проложенному его великими предшественниками. Отказ от сюжетной детализации позволил ему широко использовать те формы художественного обобщения, способы раскрытия конфликта, общие драматургические закономерности, которые откристаллизовались в ходе исторической эволюции симфонизма.

Классический характер решения — первое, что обращает на себя внимание в Пятой симфонии. Этим она продолжает, «через голову» конструктивистских построений кризисного периода, линию, намеченную в Первой, устанавливая одну из примечательных особенностей зрелого творчества Шостаковича. Отныне твердая опора на композиционно-драматургические принципы классической симфонии и отсутствие специального интереса к «формотворчеству» становятся характернейшей и незыблемой чертой его стиля.

Но, усвоив наиболее прочное, устоявшееся в симфонических традициях, Шостакович, в тех случаях, когда это диктуется замыслом, смело, творчески убежденно обновляет классические композиционные приемы. Так, в Седьмой симфонии сонатная разработка заменена грандиозным вариационным циклом; в Восьмой на месте классического скерцо возникли две самостоятельные части — марш и ток-

ката, по-разному преломившие образ фашистского нашествия; в Девятой пятичастный цикл родился благодаря введению «лишней» части — патетического Largo, которое предшествует финалу, играя чрезвычайно важную роль в замысле симфонии, и т. д.

В сравнении с более поздними произведениями Пятая симфония кажется особенно традиционной. В ее строении точно воспроизведены черты «типового» четырехчастного симфонического цикла. В соответствии с традицией жанрово-бытовые зарисовки и образы философской лирики обрамлены в ней конфликтно-драматическим сонатным аллегро (I часть) и динамичным героическим финалом. При этом, однако, можно наблюдать, как современное содержание вызывает решительную перестановку смысловых акцентов, вливает новую жизнь в старые композиционные формы, придает им свежесть и художественную силу «первооткрытия».

Переосмысление классических форм в творчестве Шостаковича часто недооценивается. А это мешает понять идейную новизну его замыслов и ведет к их привычному истолкованию в духе той или иной симфонической традиции. Особенно охотно их сближают с симфонизмом Чайковского. Уже в Пятой симфонии Шостаковича традиции драматически-конфликтного симфонизма Чайковского существенно видоизменяются. Параллельно с лиризацией, в этой и последующих симфонических концепциях постепенно накапливаются элементы объективного повествования. Монологический принцип сонатных аллегро Чайковского у Шостаковича уступает место смысловой двуплановости, рельефному разграничению моментов собственно действия, объективного повествования, отображения предметного мира и авторских «комментариев» — лирических, философски окрашенных раздумий над изображаемым. Лирические оазисы время от времени приостанавливают стремительный, импульсивный поток остро контрастных, противоборствующих образов, чтобы разрядить драматическое напряжение, дать выход сокровенным чувствам, идущим «от сердца к сердцу», трогаящим человечностью и благородством.

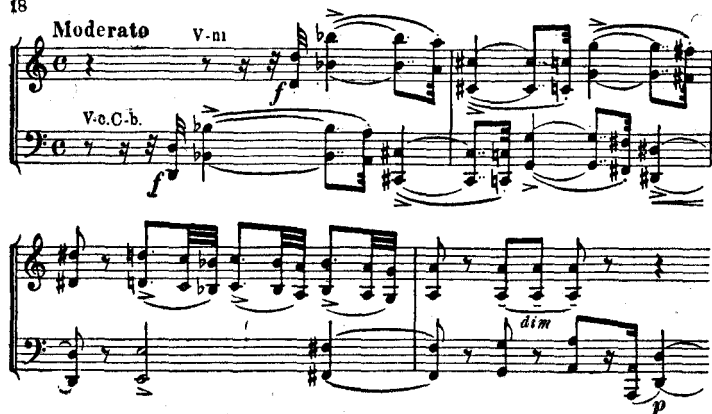
Мгновения тишины, когда становится слышен этот взволнованный внутренний голос, наступают всегда неожиданно. Невозможно установить единую закономерность их возникновения в симфониях Шостаковича. Это может

быть и краткий проходящий фрагмент, и значительный раздел части, и даже отдельная часть. Но, как правило, островки эмоционально насыщенных раздумий образуют лирическую параллель к узловым драматическим эпизодам симфонии, выступая то как отклик на них, то как их предчувствие. Этот параллелизм подчеркивается тематическими связями: в основу лирических «комментариев» обычно ложится трансформированный тематизм кульминационных разделов.

Так возникают две контрастные, но тесно связанные между собой образно-эмоциональные сферы. И именно потому, что одна из них концентрирует в себе личное, лирическое начало, другая, освобождаясь от него, приобретает объективный смысл. Подобная двуплановость, часто наблюдаемая у Шостаковича, характерна для Пятой симфонии.

Ее I часть (Moderato, d-moll, $\frac{4}{4}$), бесспорно, — смысловой и драматургический центр симфонии, где ее главный конфликт очерчен чрезвычайно выпукло. Симфония начинается энергичной утверждающей фразой, которая канонически проходит у струнных; в ней сконцентрированы непреклонная воля, суровая готовность к действию.

18



Эта тема-эпиграф вводит слушателя в мир драматичных образов симфонии, предвещая напряжение грядущей борьбы и остроту ее конфликтов. С первых же тактов она устанавливает «эмоциональный масштаб» восприятия. Несмотря на свою краткость, именно начальная тема, а не следующий за ней развернутый лирический, камерный по

звучанию, эпизод, становится исходным тезисом произведения.

Вступление I части формально исчерпывается начальным четырехтактом: на фоне пульсирующих низких струнных (ритм темы вступления) появляется новая мелодия — тема главной партии, медлительная, сосредоточенная, беспокойно блуждающая.

19



Авторы критических статей много писали о «фаустианстве», «гамлетизме» этой темы, не замечая того, как необычен ее образно-эмоциональный строй для традиционной главной партии, чаще всего, энергичной, действенной, устремленной вперед. Различие это еще углубляется тем, что главная партия Пятой симфонии включает не одну, а две самостоятельные темы. Вторая, выдержанная в той же эмоциональной гамме, отмечена лишь несколько большим лиризмом и мягкостью мелодических очертаний.

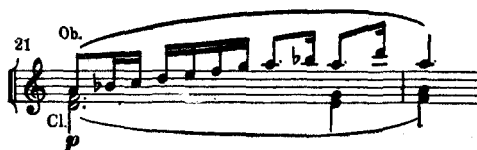
20



Вопреки традиции, эти темы проводятся однократно без малейших признаков развития. Изложение лишено обычной текучей непрерывности, то и дело прерывается цезурами, краткими связующими фразками, которые нарушают установившийся было ритм движения.

Тематический материал продолжает накапливаться. Предвосхищая один из разделов побочной партии, у скри-

пок звучит насыщенный экспрессией речитативный возглас. Затем гобой интонирует выразительную восходящую темку, на которой строится заключение I части.



Наращение динамики приводит к краткой, эскизно намеченной кульминации с героическими фанфарными кликами, предвещающими победную поступь финала.

В этом разделе присутствие волевой темы-эпиграфа ощущается постоянно. Она внедряется между проведениями первой и второй тем, далее полифонически соединяется со второй темой (цифра 6) и в своем первоначальном виде замыкает раздел. Ямбический ритм этой темы пронизывает ряд фрагментов, а мелодические обороты ее 3-го такта включены во все остальные тематические образования.

Широкий, интонационно разнообразный пласт превращается в монолитное целое. Раздел, формально являющийся главной партией, приобретает значение вступления, но не только к I части, а ко всему циклу. Он воспринимается как «введение от автора», словно перед началом повествования художник охватывает мысленным взором панораму жизненной битвы, о которой ему предстоит рассказать, и напряженно всматривается в неведомую даль, различая в конце большого и нелегкого пути образ победы.

Собственно действие начинает разворачиваться лишь в побочной партии. Плавный ритм аккордового сопровождения струнных впервые сообщает движению текучесть, слитность. Поэтически созерцательная мелодия, парящая в звучании высоких скрипок, намечает фон будущих драматических событий.

Образ побочной партии чаще всего толковали как чисто лирический, интимный. Г. Хубов назвал ее тему темой «внутреннего созерцания», навеянной «воспоминаниями детства и юношеских лет».¹ В такой трактовке нетрудно заметить влияние традиционных представлений о побоч-

¹ Г. Хубов. 5-я симфония Д. Шостаковича.—«Советская музыка», 1938, № 3, стр. 20.

ной партии сонатного аллегро как об антитезе главной партии, противопоставляющей драматизму и динамике борьбы образ светлой мечты о счастье.

В Пятой симфонии переосмысление главной партии повлекло за собой и иную трактовку побочной. Ее мечтательная и лиричная тема лишена оттенка субъективности. Широкая интервалика, ясность диатоничной мелодии, неторопливое гармоническое развитие рождает ощущение воздуха и света, создают образ необъятных просторов, над которыми царят тишина и покой.

Живописный характер побочной партии особенно явно обнаруживается несколько позже, когда в развитие темы скрипок вплетаются прозрачные пасторальные наигрыши флейты, сопровождаемые протяжными, гулкими аккордами виолончелей и контрабасов.

22

Fl

V.c.

Cl.

Fag.

pp

14

Cb.

В таком виде побочная партия приближается по используемым выразительным средствам и драматургическому значению к аналогичному разделу Седьмой симфонии,¹ где живописность образа обусловлена программой. В обоих случаях безмятежный мирный пейзаж становится символом гармонически прекрасной жизни, которой суждено быть нарушенной натиском злой силы.

С необычайной чуткостью показывает композитор приближение драматических событий. В репризе побочной

¹ Так, например, в начале среднего раздела (цифра 12) строение музыкальной ткани оказывается идентичным началу побочной партии Седьмой симфонии.

партии (она написана в сокращенной трехчастной форме), после пасторальных наигрышей, певучая тема звучит не в ожидаемом до миноре, а на полтона ниже — в си миноре, словно внезапно сгустившиеся тучи закрыли солнце и на ясный ландшафт надвинулась тень.

23 Cl. [p] V-c. [p] C-b. [pp] 15 V-le *p espress.*

24 V-c. [p] C-b. [pp]

25 V-c. [p] C-b. [pp]

26 V-c. [p] C-b. [pp] 16

И вот в тяжелом унисоне четырех валторн возникает грозная, «фатальная» тема. Она представляет собой трансформацию первой темы главной партии: враждебная сила, тревожное предчувствие которой прозвучало во вступительном «комментарии от автора», вступает в действие.

Начало разработки слито с концом побочной партии. Оstinатное движение в басах, на фоне которого появляется тема валторн, вытекает из пасторальных наигрышей, что подчеркивает единство места действия. Лишь отрывистое и тяжелое звучание фортепьянных басов указывает на то, что развитие вступило в новую фазу.

Начинается центральный эпизод — ожесточенная битва, отзвуки которой пронизывают все последующие части. Музыка наполняется мятежным пафосом и драматизмом. С необычайной образной силой она рисует стремительно меняющиеся ситуации схватки. Чуждая внешней иллюстративности, свободная от элементов «батальной» звукописи, она глубоко и обобщенно воплощает идею жизненной борьбы за светлые идеалы.

Поток музыкального развития нарастает широкими волнами. В сложной полифонической разработке сплетаются обрывки тем вступления, главной и побочной партий. В начале каждой новой волны металлический чеканный ритм труб звучит все более воинственно. Он словно разрубает бурно несущийся поток, каждый раз сообщая ему мощный импульс, усиливающий драматическое напряжение.¹

Образный смысл разработки выразительно подчеркнут оркестровым развитием. Трубы, почти полностью освобожденные от второстепенных, служебных функций, становятся носителями лейттембра. Весомость каждого их вступления возрастает благодаря тому, что тромбоны, приберегаемые для кульминационного поворотного момента

¹ Неуклонное нарастание темпа от начала разработки к кульминации подчеркивается метрономическими указаниями в партитуре. Четверть последовательно приравняется к 96 ударам в минуту (цифра 17), затем — к 104 (цифра 19), к 126 (цифра 22), к 132 (цифра 25), и лишь на кульминации движение становится несколько более сдержанным.

разработки, на протяжении ее первой половины молчат. Металлический тембр, чеканный воинственный ритм труб сливается с образом первой темы главной партии в его новом, агрессивном значении. Музыка упорно напоминает о разрушительном начале, возмущившем мирный покой.

Механический безжалостный ритм труб в начале второй волны разработки сопутствует интонациям побочной партии, некогда мечтательным и светлым.

23 Allegro non troppo $\text{♩} = 126$
 22 Tr-ba Flauti
mp marcato
ff

Еще более напряженным он становится в начале третьей волны, где у деревянных духовых и струнных в резко диссонирующем двухголосном каноне проходит первая тема главной партии.

$\text{♩} = 132$ Flauti
 26 Tr ba
 V-le, V-c C-b

Драматическая острота борьбы, эмоциональное возбуждение достигают вершины. И здесь образ чуждой человеку силы, который до того косвенно напоминал о себе, встает

во весь рост, кристаллизуясь в злобном, жестком, причудливо изломанном марше. И, конечно, этот марш вновь звучит у труб, сопровождаемый литаврами. «печатающими» тяжелый шаг, и мерной, ритмически четкой дробью военного барабана.

27

27 Tr. - b \flat e

ff Tuba, C-b. Timp.

f Tamburo

Этот эпизод — смысловая кульминация I части, к которой устремлено все предшествующее музыкальное развитие. Он подобен внезапному ослепительному прозрению, как будто вдруг разорвалась завеса, скрывавшая источник томительных предчувствий, безотчетного смятения, и перед взором обнаженно, отчетливо предстал образ агрессии и уничтожения.

Это новаторское воплощение конфликта не сразу было верно понято и оценено критикой. Воспринимая I часть как вполне традиционную, некоторые критики ошибочно истолковали марш как выражение утверждающего героического начала. А. Острецов отмечал, что «в этом мотиве сконцентрированы человеческая воля и мужество, которые, однако, в первой части не находят себе пути». ¹ А. Толстой писал о кульминации как об эпизоде, «предвосхищающем финал симфонии, финал грандиозного оптимистического

¹ А. Острецов. 5-я симфония Шостаковича. — «Советское искусство», 2 февраля 1938 г.

подъема».¹ И позже непонимание образно-драматургической сущности марша (а значит — всей I части) приводило к незаслуженным упрекам. «В трансформации главной темы есть нечто несообразное, — писал И. Мартынов. — Она — словно чудовищная маска, уродливая гримаса, застывшая на лице».²

Однако уже при первых исполнениях Пятой симфонии некоторые критики угадывали истинное значение этого эпизода. Так, Д. Рабинович отметил «жестокость» образа, возникающего на кульминации. Эту музыку, писал он, «так легко превратить в повторение печально известного антракта из «Катерины», ее так легко сделать грубой и физиологичной».³

Ныне верную точку зрения на марш кульминации можно считать установившейся. Л. Данилевич характеризует его как «жуткое шествие, все сметающее на своем пути», особенно подчеркивая его «стальной, «негнувшийся» ритм».⁴ И действительно, этот марш принадлежит к той же образной сфере, что и вариации «нашествия» в Седьмой симфонии; их родство подчеркивается и общностью некоторых стилистических приемов (изложение темы параллельными мажорными сектаккордами на фоне оstinatного тонико-доминантового баса).⁵ Однако в Пятой симфонии отрицательные силы обрисованы более многосторонне, чем в Седьмой. Ощущаемые с самого начала разработки, они лишь на кульминации конкретизируются в резко выраженной форме жанрового обобщения, выступая как нечто внешнее.

В отличие от Седьмой симфонии, Пятая повествует о борьбе, которая идет не только на полях сражений с реальным, зримым врагом, но и в повседневной жизни, и

¹ А. Толстой. Пятая симфония Шостаковича. — «Известия», 28 декабря 1937 г.

² И. Мартынов. Д. Д. Шостакович, стр. 46.

³ Д. Рабинович. Е. А. Мравинский. — «Советское искусство», 4 октября 1938 г.

⁴ Л. Данилевич. Д. Шостакович, стр. 61.

⁵ Интересное сопоставление первых частей Пятой и Седьмой симфоний см. в статье А. Должанского «О композиции первой части Седьмой симфонии Д. Шостаковича» («Советская музыка», 1956, № 4, стр. 92—94). Там же проведена мысль о кульминационном марше как о «вторжении враждебного начала» и о характерности для произведений Шостаковича композиционного принципа «вторжения» в начале разработок вообще.

в душе человека, — о борьбе, составляющей существо жизни. Придав музыке в момент решающего натиска злых сил воинственный, агрессивный характер, Шостакович продолжил старую традицию. Этот выразительный прием был использован еще в «Фантастической симфонии» Берлиоза с ее жестоким маршем «Шествия на казнь» (IV часть) и позднее — в Четвертой симфонии Чайковского, где образ рока воплощен посредством воинственных фанфар...

После «лобового» вторжения темы зла борьба разгорается с новой силой. В развитие включается волевая тема-эпиграф. У тромбонов и тубы она звучит тяжело и грозно. Затем в действие вступает тема побочной партии, и в этом отчетливо сказалось принципиальное различие между симфоническими концепциями Шостаковича и Чайковского. Мечтательные лирические темы побочных партий у Чайковского рисуют образ манящей, несбыточной мечты, которой нет места в ожесточенной битве с судьбой. В Пятой симфонии Шостаковича образ, создаваемый побочной партией, властно вторгается в гущу схватки. Ее тема, которая и раньше участвовала в разработке (см. нотный пример 25), здесь мощно звучит у медных: светлая мечта, благородные идеалы, красота родной земли помогают человеку в его жизненной борьбе, вливая в него твердость, решимость, способность сопротивления и преодоления темных, разрушительных сил.

Сила эмоционального внушения большой идеи возрастает благодаря тому, что грозное звучание этой, прежде лиричной темы совпадает с центральным поворотным моментом I части, моментом преодоления враждебных сил и мощного утверждения позитивного начала. Образ побеждающего добра воплощен Шостаковичем без парадной помпезности. Он рождается в разгар схватки, запечатлевая в своих чертах напряжение борьбы. И лишь эта особенность, чрезвычайно характерная для финалов инструментально-симфонических концепций Шостаковича, мешает некоторым его оппонентам по достоинству оценить их оптимистическую силу и действенность.

Одержанную победу закрепляет вторая, напевная тема главной партии; она знаменует наступление репризы сонатного аллегро. Эта тема звучит в могучем унисоне оркестра, опираясь на мощные аккорды всех медных, как ликующий человеческий голос. Показательно, что реприза начинается

сразу со второй темы: первая тема, «уничтоженная» в разработке, больше не появляется.

В последний раз в басах тяжело проходит обращенная тема-эпиграф, напряжение спадает, и в умиротворенном Ре мажоре возникает светлая, созерцательная мелодия побочной партии. В неторопливой переключке флейты и валторны образ чистоты, тишины и покоя становится еще прекраснее; она вызывает в воображении картины мирных полей, омытых бурным ливнем, овеванных утренней свежестью, привольно раскинувшихся под ясным небом.

Постепенно эта картина меркнет, краски тускнеют, колорит мрачнеет. Вновь, как в начале симфонии, слышится глухой пульс альтов и виолончелей. На их фоне флейта в нижнем регистре проводит в обращении первую тему главной партии, повисающую как неразрешенный вопрос.

Начинается эпилог I части, где снова звучит голос автора. Воображение художника, захваченное созерцанием картин жизненной борьбы, устремившееся в будущее, к видениям грядущей победы, возвращается к суровой реальности.¹ Тяжелая борьба, столь оптимистически как законченный жизненный цикл отображенная в разработке, только началась. Силы, стоящие на пути человека, могущественны и беспощадны. Битва с ними потребует неимоверного напряжения, страданий и жертв. Таковую мысль рождает кода I части.

Ее скорбная сосредоточенность предвосхищает настроения III части. Мерная пульсация струнных, хрустальные гаммы челесты, на фоне которых как скупое грозное предостережение звучат «фатальные» квартовые возгласы труб, говорят о предгрозовом затишьи, о настороженной неподвижности ожидания.

Недосказанность I части, отсутствие в ней окончательного вывода не дает повода для упреков. Широко обрисовав главную драматическую идею симфонии, показав столкновение остро конфликтных начал, композитор отодвигает развязку. Средние части цикла он использует для того,

¹ Сходный замысел воплощен в одночастной Двадцать первой симфонии Мясковского, скорбная реприза которой также обладает психофизиологическим смыслом возвращения к действительности. Различие, помимо конкретного образного содержания, заключается в том, что у Мясковского разработка носит ретроспективный характер и воспринимается как воспоминание о минувшем, тогда как у Шостаковича она отображает взгляд в будущее.

чтобы более многосторонне осветить основную мысль, расширить жизненный фон действия, обогатить повествование новыми образами.

После суровых раздумий I части музыка Скерцо кажется особенно солнечной и жизнерадостной, словно сквозь распахнутое окно ворвались буйные, беззаботные, шумливые голоса бурлящей жизни.

Теперь она предстает перед взором художника в обыденном, повседневном обличье.

Пестрой чередой проходят красочные, порой остроумные бытовые зарисовки. В соответствии с традициями классического симфонизма Шостакович широко и последовательно использует здесь жанровый принцип обобщения. Однако при этом танцевальные образы Скерцо свободны от сколько-нибудь заметной этнографической характеристики. В них, как, впрочем, и в остальных частях, трудно обнаружить сознательно использованные стилистические черты русского музыкального фольклора. Тем не менее национальная принадлежность образов симфонии несомненна.¹

Подобно тому, как в I части симфонии воплотилась идея жизненной борьбы, отвлеченная от конкретных фактов и сюжетных мотивов, во II столь же обобщенное отражение получила идея человеческого быта. В этом отношении Скерцо Пятой симфонии допускает сближение лишь со Скерцо фортепьянного квинтета и стоит в творчестве Шостаковича особняком. В отличие от аналогичных частей последующих произведений, «злых» или драматически конфликтных, оно излучает душевное здоровье, бодрость, энергию, присущие народной жизни. Музыка этой части, лежащая в совершенно иной эмоциональной плоскости, нежели предшествующая, выпуклой светотенью подчеркивает драматизм и остроту ее образных контрастов.

¹ Это особенно отчетливо улавливалось иностранцами. «Шостакович звучал по-славянски в гораздо большей степени, чем это нам когда-либо приходилось слышать до сих пор, — писал об исполнении Пятой симфонии в Бостоне рецензент газеты «Christian Science Monitor» от 19 октября 1940 г. — Он, казалось, по праву встал рядом с Мусоргским, Чайковским и Бородиным... В медленной части композитор, как и в первой, казалось, особенно сильно ощущает национальные и расовые связи, соединяющие его с музыкальными предшественниками... Скерцо предстало перед нами как выражение народного веселья и радости, грубоватое в своем юморе» («Советская музыка», 1941, № 3, стр. 107).

Прихотливые красочные образы Скерцо складываются в массивный монолитный пласт. Конструктивная прочность, четкая симметрия трехчастной формы придают им почти плакатную лапидарность. Картина же народного быта в целом воспринимается благодаря этому как нечто неизбежно устойчивое и замкнутое в себе.

В качестве фактора, объединяющего часть, выступает танцевальная трехдольность движения. Капризные перестановки ритмических акцентов, игра блестящих оркестровых красок приводят на память то грубоватый юмор малеровских лендлеров, то изысканную примитивность чуть иронично поданного менуэта, то полетность вальса.

Танцевально-бытовым образам Скерцо свойственны черты добродушного гротеска, заостренная характеристичность. Этому способствуют отточенность и лаконизм оркестровых приемов, неистощимая фантазия и виртуозное использование выразительности инструментальных тембров. Так, уже с самого начала вводя слушателя в солнечный мир радостных улыбок, лукавой шутки, жизнерадостности, композитор использует прозрачное и острое звучание ансамбля духовых инструментов, выделяя в нем комические тембры малого кларнета и фагота в высоком регистре.

28 Cl. picc.
49 ff
dim p
50 f marc.
f marc.

При повторении этой темы в репризе ее оркестровое одеяние меняется. Она проходит у скрипок и альтиков в мерцающем *pizzicato*, с ажурными мелизматическими инкрустациями флейты-пикколо, как бы доносясь издалека и исподволь подготавливая новую волну танцевальной стихии.

На кульминациях крайних разделов части валторны задорно и вызывающе интонируют вальсообразную тему; помпезная фанфарность, энергичная ритмика, подчеркну-

тая малым барабаном, делающие ее почти маршеобразной, вносят в музыку легкий юмористический оттенок.

29

Corn

ff

V.c. C-b
Fag Timp

Tamburo

ff

V-ni *marcato*

Буйное веселье, царящее в Скерцо, оттеняется его средним разделом, где звучит женственно хрупкая и грациозная, ласковая и капризная мелодия солирующей скрипки. Это типичное классическое трио выдержано в прозрачной камерной звучности. Мелодию скрипки сопровождают лишь аккорды арфы и мерное *pizzicato* виолончелей, поддерживающее танцевальный характер движения.

30

V-no solo

Arpa

Vc. pizz.

p

gliss.

И вновь в сочетании изысканной мелодии и примитивного сопровождения, в дерзких гармонических поворотах, неожиданно расцветивающих наивный До мажор, проскальзывает ироническая усмешка.

При всей своей кристальной ясности музыка Скерцо обладает весьма сложными и противоречивыми стилистическими и эстетическими истоками. Непосредственность, бесхитростная простота в претворении бытовых танцевальных жанров, соединенная с острой, порой иронической характеристичностью деталей, сродни малеровскому гротеску. С другой стороны, трудно не заметить нитей, связывающих эту часть с юношескими экспериментами Шостаковича, направленными на карикатурное пародирование образчиков мещанского музыкального быта. И лишь в сравнении с разухабистыми польками и галопами балета «Золотой век» и оперы «Нос» можно вполне оценить ту громадную перемену, которая произошла с композитором ко времени создания Пятой симфонии.

Новизна трактовки бытовых жанров в этом сочинении особенно ясно ощущалась в середине 30-х годов, когда была еще свежа память о гротескных преувеличениях предшествующего десятилетия. «...Самый характер гротеска во второй части симфонии иной, нежели тот, который был свойствен Шостаковичу в прошлом,—подчеркивал Хубов.—Здесь нет прежних нарочитых кривляний, балаганного фиглярства, натуралистических трюков, здесь нет фальшивой игры в мещанское остроумие и щеголяния дешевыми эффектами. Больше того. В этом блестяще оркестрованном Скерцо есть новые для зрелого Шостаковича черты здорового, свежего юмора, простодушной наивности и даже сердечности».¹

В четырехчастном цикле Пятой симфонии Скерцо — это светлый островок безоблачного веселья, по-детски непосредственного и беззаботного, где ничто не напоминает об остроте драматических коллизий, ожесточенной жизненной борьбе, скорбных размышлениях и мужественном пафосе остальных частей.

Лишь на миг радость, бьющая через край, омрачается сомнением: в коде женственная вальсообразная тема среднего раздела вдруг окрашивается печалью, но недоуменно

¹ Г. Хубов. 5-я симфония Д. Шостаковича.—«Советская музыка», 1938, № 3, стр. 23—24.

вопрошающая интонация тут же заглушается помпезной громогласной концовкой.

Образы беззаботного, искрящегося веселья, находящиеся в непосредственной близости к суровым массивам I и III частей, рисуют в воображении замкнутый мирок, хрупкий в своей незащищенности и наивном неведении подстерегающих его опасностей. Здесь уместно вспомнить слова, сказанные А. Толстым по поводу одного из эпизодов Седьмой симфонии, — слова о «безбурном счастьеце; в нем таится беда, оно еще слепое и ограниченное, как у той „птички, что ходит весело по тропинке бедствий”».¹

Эта мысль, впервые проскользнувшая у Шостаковича в Пятой симфонии, характерна и для других его произведений. В ней нетрудно увидеть отзвук бывшего сатирического обличения мещанства. Но теперь композитор, научившийся мыслить более широко и обобщенно, посвятивший свое творчество воспеванию трудной и благородной борьбы человека за утверждение высших идеалов, направляет свое критическое острие против обывательского благодушия, ограниченности, легкомысленной веры в нерушимость безмятежно-радостного существования, — против самоуспокоенности, которая обезоруживает человека, делает его беззащитным перед лицом грозящих бедствий.

Эта мысль объясняет иронические нотки, звучащие в Скерцо, словно не принимая участия в бездумном веселье, композитор сочувственно, но критически взирает на него со стороны; она делает также понятным, почему непосредственным откликом на жизнерадостное Скерцо оказываются скорбные раздумья III части.

Largo Пятой симфонии (fis-moll, $\frac{4}{4}$) — одна из вершин поэтического вдохновения Шостаковича. Это — развернутое лирическое отступление, проникновенный рассказ о сокровенных думах и переживаниях, вызванных созерцанием жизни, полной борьбы и неведомых опасностей. Здесь нет ни резких образных антитез I части, ни статуарности замкнутого в себе Скерцо. Музыка струится задумчивым, плавным потоком. Она дышит, трепещет тончайшими оттенками чувства. Задушевные, волнующие возвышенной красотой и человечностью мелодии неспешно всплывают,

¹ А. Толстой. На репетиции Седьмой симфонии Шостаковича. — «Правда», 13 февраля 1942 г.

сменяя друг друга, как мысли в минуты глубокой сосредоточенности.

При всей психологической глубине эта лирика свободна от субъективизма. Ей несвойственны экспрессионистическая взвинченность, болезненная утонченность, стремление возбудить в слушателе исключительные, неизведанные переживания. Напротив. Душевная ясность, человеческая теплота чистых и благородных эмоций, согревающая эту музыку, делают ее общезначимым выражением простых и сильных чувств.

Подчеркивая элементы баховского стиля и при этом нередко преувеличивая их значение в медленной части Пятой симфонии, критики проходили мимо более существенных черт ее художественного облика. В немногих страницах своей музыки Шостакович столь близко соприкасается с лирической созерцательностью Чайковского, избирает столь непосредственный, прямодушный характер лирического высказывания, как в этой части. Отдельные же ее эпизоды напоминают музыку Чайковского даже стилистически. Такова, например, кульминация (цифра 90) с возбужденной темой высоких виолончелей, прямо перекликающаяся с репризой I части симфонии «Манфред».

Замечательную особенность Largo составляют широта мелодических контуров, наполненность симфонического дыхания, песенное напряжение, пронизывающее музыку от начала до конца. Это позволяет говорить о чутком постижении композитором не только художественной специфики, духа русской народной песни, но и некоторых ее характерных стилистических приемов.¹ Лирика, освобожденная от романтической импульсивности субъективно обостренных эмоций, приобрела целомудренно сдержанное строгое звучание.

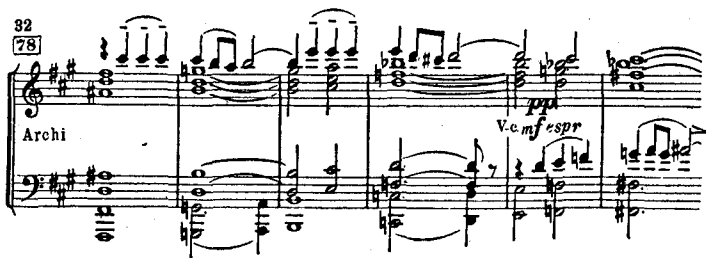
Народно-песенные черты присутствуют уже в начальной певучей теме струнных. Они ощущаются в раскреплении мелодического распева от квадратных восьмитактов,

¹ На эту особенность указал в свое время композитор Г. Попов, который писал о Пятой симфонии: «Шостакович совершенно очевидно избрал в качестве одной из основных предпосылок ее построения песенность... Широкое, большое дыхание мелодических линий, характерное для глубокой певучей великорусской народной песни,—такое песенное напряжение пронизывает и первую, и третью, и четвертую части симфонии» (Победа советского симфонизма.—«Искусство и жизнь», 1938, № 2, стр. 36).

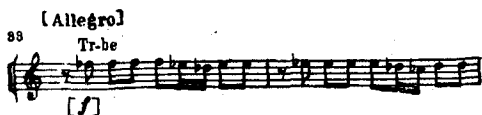
в плавности голосоведения, в песенной полноте специфически русского двухголосия. Мелодика буквально дышит интонациями протяжных песен, приобретающих временами скупые и строгие очертания древнерусского знаменного роспева. Такова обособляющаяся впоследствии фраза начальной темы (такты 2—3 и 12—13), проходящая через всю часть как своеобразный лейтмотив.



В заключении этого раздела у высоких скрипок, на фоне широких протяжных аккордов всей струнной группы, появляется неторопливая мечтательная тема речитативного склада.¹



¹ Эта тема почти без изменений перенесена из Третьей симфонии, где она наделена иным, напористым, решительным характером и энергично разрабатывается в большом разделе (цифры 26—32).



Затем, словно из глубин души, всплывает печальная флейтовая мелодия. Она кажется смутно знакомой. Действительно, в ее интервалике и ритмическом рисунке не трудно узнать контуры беспокойно блуждающей темы тревожного предчувствия из I части.¹ Так, ассоциативным путем, мысль слушателя возвращается к первоисточнику драматических образов симфонии; ее конфликт предстает здесь в новом, лирическом аспекте.

В краткой теме заключено поразительное богатство эмоциональных нюансов. Благодаря понижению II и IV ступеней минора образуется сложный звукоряд (впоследствии широко используемый Шостаковичем),² в котором сближены и объединены такие далекие тональности, как си минор и Си-бемоль мажор. Скользящие, неуловимые тональные переходы создают тонкую, выразительную игру света и тени, вносят в музыку трепет живого, искреннего чувства.



Хрупкий образ вскоре меркнет, очертания его расплываются. Снова слышна непреклонная хоральная тема струнных, тема напряженного раздумья. Новый тональный «наплыв», и на фоне чуть слышного тремоло скрипок гобой вступает с выразительнейшим лирическим речитативом. Это, пожалуй, момент наибольшего эмоционального обнажения. Нигде больше во всей симфонии лирическое

¹ Внутреннее родство этой мелодии с «фаустианской», как он ее называет, темой главной партии I части отмечает Л. Данилевич в книге «Д. Шостакович» (стр. 63): «И здесь мелодия ниспадает от звука ля к звуку ре с тем, чтобы потом взлететь вверх на нону (но, в отличие от темы первой части, эти два интонационных элемента даны не в двух мотивах, а в одном)».

² Пониженный фригийский, по определению А. Должанского. См. его статью «О ладовой основе сочинений Шостаковича». — «Советская музыка», 1947, № 4.

чувство не выражено так открыто, по-детски доверчиво и простодушно. Л. Данилевич подметил, что «эта мелодия по своей интонационной выразительности близка человеческой речи». Вместе с тем в ней по-новому свежо и естественно звучат мелодические интонации задумчивой народной песни.



Лирическая тема надолго захватывает внимание слушателей. После гобоя ее поет кларнет, затем флейта, подготавливая третье проведение начального хора. В оригинальной композиции части, гибко и органично сочетающей принципы рондо, концентрической симметрии и трехчастности в отдельных эпизодах, этот раздел воспринимается как заключение экспозиции и одновременно начало разработки, в которой развитие достигает напряженной кульминации.¹

Лишь первые восемь тактов начальной темы, угрюмо звучащей у кларнетов и фаготов, повторяются без изменений. Потом, как это нередко бывает у Шостаковича, развитие поворачивает в новое русло. Музыка наполняется взволнованной патетикой. Экспрессивные полутонные интонации, накапливаясь, приводят на память горестные причитания народа из «Бориса Годунова» Мусоргского. Напряжение нарастает, и на кульминации речитативная фраза скрипок из вступительной темы звучит возбужденно, страстно протестующе.

Это драматическое нагнетание служит развернутым «предъиктом» к центральному разделу, в котором жалоб-

¹ Схематически структуру Largo можно изобразить следующим образом: А—В—а—С—А—С—а—В—С (кульминационный разработочный раздел выделен). В. Протопопов трактует форму этой части как сонатную без разработки с «рассредоточенным вариационным циклом» (см. его статью «Вторжение вариаций в сонатную форму». — «Советская музыка», 1959, № 11).

ная мелодия гобоя звучит у виолончелей на фоне бурно kloкочущего тремоло как патетический монолог. Душевная боль, скорбь, тревога, вначале выраженные сдержанно и строго, изливаются здесь широкой волной. Если Largo в целом можно рассматривать как развернутый авторский комментарий к предшествующим частям, то кульминационный раздел предстает как средоточие лиризма. Тем более показательно, что музыка его лишена черт субъективистского изыска, эмоциональной исключительности. Она представляет собой реалистически обобщенное, концентрированное выражение общезначимой эмоции. Недаром именно в этом эпизоде столь очевидна близость к патетической лирике Чайковского.

Вскоре вспышка драматизма угасает, уступая место первоначальным, относительно спокойным состояниям сосредоточенного размышления. В матовой звучности засурдиненных скрипок, а затем в хрустально прозрачном тембре челесты и флажолетов арфы как тени-отголоски передуманного и прочувствованного проходят напевные мелодии части. Они вносят умиротворение, окрашивая последние такты Largo в мягкие, просветленные тона.

Опровергая обвинения некоторых критиков, усмотревших в этой музыке «колорит мертвенности и уныния», Л. Данилевич справедливо замечает: «...В музыке Largo так много человечности, теплоты. Тут нет и тени мелкого обывательского пессимизма. Для каждого внимательного слушателя ясно, что композитор говорит о чем-то большом и важном, и его речь находит отклик в сердцах многих людей».¹

Эмоциональная одноплановость Largo по своей природе и выразительности сродни сдержанному одноцветному колориту поздних портретов Рембрандта. Господствующее настроение воплощено здесь с таким многообразием правдивых, психологически чутких оттенков, что оставляет впечатление пережитого значительного жизненного события.

В этой части нет наглядного изображения жизненной борьбы, хотя ее тревожное дыхание ощущается постоянно. В то же время лирически опосредствованное отражение жизненных конфликтов здесь, несомненно, иное, чем у Чайковского. В этой связи трудно не вспомнить об

¹ Л. Данилевич. Д. Шостакович, стр. 64.

аналогиях с баховским творчеством, которые возникали у многих критиков Пятой симфонии Шостаковича. Векания искусства Баха сказываются в Largo не только во «внешнем сходстве некоторых композиционно-полифонических приемов», как утверждал двадцать лет назад Г. Хубов, и не в общности интонаций, о чем недавно писал Л. Данилевич. В приемах и интонационных средствах этой музыки, по существу, нет ничего специфически баховского.

Но имя Баха все же называлось не случайно. Главное, что наталкивает на такое сопоставление,— это мужественная собранность лирики, ее суровый и строгий интеллектуализм, чуждый романтической аморозности, но внутренне страстный, — это ее способность к длительному сосредоточению на одной эмоции, воспринимающей устойчивые, объективные, вневличные черты.

Одно из обвинений, предъявленных в свое время Пятой симфонии, состояло в том, что в Largo нет «внутренней борьбы», «силы преодоления», и что поэтому финал, который «снимает» состояния этой части «резким смещением эмоционально-смыслового плана», не является результатом органического развития. Подобный взгляд мог родиться лишь в результате уподобления симфонического цикла многоактной пьесе с характерным для нее последовательным сюжетным развитием. Но для драматургии симфонического цикла психологическая плавность переходов между частями отнюдь не обязательна. В Пятой симфонии применен иной драматургический принцип: выпуклый контраст, размежевание эмоциональных сфер, сопоставление различных аспектов ведущей идеи. Этот принцип, имеющий неизмеримо более обширные традиции, является законом для классического симфонизма. И новизна Пятой симфонии заключается лишь в особой напряженности контрастов, которая вытекает из остроты основного конфликта произведения.

Рельефность контрастных противопоставлений помогла Шостаковичу достигнуть многостороннего, «объемного» освещения избранной темы. Вслед за панорамой жизненной битвы, представшей перед мысленным взором художника, картинами беззаботного быта и драматичными раздумьями в финале в музыку входят многокрасочные образы полнокровной реальной действительности, взятой под широким углом зрения. Именно эти образы призваны

синтезировать содержание симфонической концепции, послужить основой ее утверждающего вывода.

Музыка финала (*Allegro non troppo*, d-moll, $\frac{4}{4}$) вры-

86 *Allegro non troppo*

97

Tr-be
Tr-ni

f — *fff* *ff* *marcato*

Timp.

8

вается как неудержимый поток. Эмоционально приподнятый тонус устанавливается с самого начала. Стремительно надвигается сверкающий трелями аккорд (*crescendo* от *f*

87

98

99

Corn

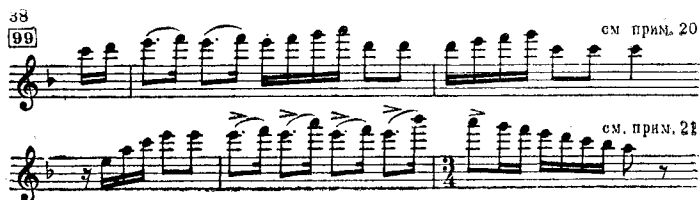
до *fff* на протяжении одного такта), и на фоне гулкой поступи литавр вступает в мощный унисон труб и тромбонов динамичная «размашистая» тема шествия. Утвердительная интонация восходящей кварты (ля — ре), глухо пульсировавшая в I части, здесь звучит решительно и властно.

Новый толчок музыкальному изложению дает вторая тема, устанавливающая равномерный ритм восьмыми. Бурный поток вводится в русло, становясь еще более стремительным.

Начинается громадный напряженный подъем. Энергичные, напористые темы чередуются, соединяются полифонически. Архитектонически разомкнутые, они срастаются плотно, без «швов» и цезур, ни на мгновение не ослабляя динамики.

В ходе разработки очертания тем свободно изменяются. Как это свойственно позднейшим произведениям Шостаковича, в симфоническое развитие включаются все новые и новые тематические фрагменты, увлекаемые единым неудержимым течением. Впоследствии, как, например, в финале Десятой симфонии, такие инородные тематические включения помогают связать непрерывным развитием резко контрастные эмоциональные сферы. В финале Пятой симфонии их цель иная. Множественные тематические элементы связаны здесь преимущественно единством ритма, чаще танцевального. Их жанровая природа (танец, марш, шествие) несомненна. Вот почему образ воодушевленной, охваченной энтузиазмом народной массы искрится таким обилием ярких красок.

Продолжая в области симфонизма традицию народных сцен Мусоргского, Шостакович изображает толпу не как нечто однородное и безликое, а как собрание людей с различными индивидуальностями и темпераментами. Среди множества новых в ней мелькают и знакомые «лица». В пестром калейдоскопе образов проносятся темы I части.



Многочисленные тональные сдвиги, смещения оркестровых планов, динамические контрасты усиливают это впечатление.

По мере приближения к кульминации музыкальная ткань уплотняется. Тематическая разработка постепенно переходит в энергичные общие формы движения. Поток фигураций струнных и деревянных инструментов властно прорезает солирующая труба. Ее горделиво взмывающая звесь мелодия как бы сосредоточивает в себе кипучую радость, душевную окрыленность предшествующих разделов финала.

Но подъем еще продолжается. Оркестровое звучание нарастает, напоминая напряжение скрябинских экстазов, и на кульминации мелодия трубы ликующе, победно звучит у всего оркестра.

89

110

Archi, Fiatti

Tr-be
Tr-ni
Tuba
C-b.

В мировой симфонической литературе найдется немного страниц, которые сияли бы столь ослепительным светом, с такой же непобедимой силой, без помпезных фан-

фар и чувственных восторгов передавая быющую через край радость, упоение жизнью.

Глубокое различие идейно-образных замыслов не мешает заметить здесь черты общности с финалом Первой симфонии. В обоих случаях композитор впервые вводит в изложение распевную, лирически окрашенную тему на кульминации обширного начального раздела и лишь затем излагает ее самостоятельно. Сходство можно проследить и в среднем разделе финала, где восторженная распевная тема звучит мечтательно и поэтично, и далее, во внезапном вторжении взволнованных речитативно-ариозных «жалоб» скрипок.

В композиционной общности решений проявилась черта, важная для понимания финальных концепций и в других произведениях Шостаковича: объединяющая непрерывность мышления, стремление связать слитным симфоническим развитием контрастные образные сферы симфонии, раскрыть их взаимообусловленность.

В Первой симфонии эта задача была поставлена достаточно отчетливо, но решена с неполным успехом. Чрезмерная острота эмоциональных антитез, несоизмеримость контрастирующих начал ослабили внутреннюю взаимосвязь образов финала, лишили драматический конфликт ясной объективной почвы. В Пятой симфонии контрастное переосмысление ликующей мелодии мотивировано более четко и определено. Нарастающий поток внезапно разбивается о преграду. В грохоте тамтама и литавр слышатся знакомый по I части (начало разработки) обнаженный канон медных инструментов и мерный ритм побочной партии; здесь, у тромбонов и валторн, он приобретает «фатальный» характер.

Вторжение драматических образов наводит на мысль о внезапном препятствии, о каком-то трудном жизненном испытании, предчувствие которого прозвучало в I части. Так в финале Четвертой симфонии Чайковского тема фатума возвращается, чтобы напомнить об иллюзорности покоя. Так ясное умиротворение пасторального финала Восьмой симфонии Шостаковича омрачается образом войны — страшным воспоминанием и одновременно — предостережением на будущее.

Средний эпизод финала Пятой симфонии — это последнее лирическое отступление. Возвращаясь к раздумьям I части, композитор словно пересматривает, заново осмыс-

ляет свое отношение к изображаемому. Дыхание борьбы, ворвавшееся в музыку, не сломило уверенности и силы. Этими чувствами проникнута певучая мелодия, которую величаво ведет валторна на фоне протяжных аккордов. В ответ, подобно взволнованно вопрошающей, трогательно доверчивой человеческой речи, звучит выразительный речитатив скрипок, в котором растворены интонации той же певучей мелодии.

40 *[Poco animato]*

114 V-ni

V.c.

V.le. Cl

Два плана повествования, существовавшие отдельно, начинают сближаться; интимно-лиричное и общее сливаются воедино. Наряду с темами I части здесь проходят темы финала, в созерцательно-неторопливом течении музыки как бы становящиеся выражением мыслей автора.

41

117 V-ni

Corni

pp

V.c. C-bb

pp

(119) V-ni

V.c.

C-b.

pp

Покой и умиротворение воцаряются с появлением лирического оstinato скрипок в высоком регистре, а затем арфы. Повторяемая ими фразка, по наблюдению Д. Раби-

новича, в аналогичном контексте проходит в романсе «Возрождение» (текст Пушкина), написанном Шостаковичем непосредственно перед Пятой симфонией, на словах:

Так исчезают заблужденья
С измученной души моей,
И возникают в ней виденья
Первоначальных чистых дней.

Разумеется, музыкальная аналогия не дает еще оснований «подтекстовывать» пушкинские стихи в качестве поэтической программы этого эпизода, но она помогает уяснить его психологический смысл: освобождение от гнетущего чувства тревоги, разрядка душевного напряжения, наступившая в результате интенсивного переживания. Этот перелом подчеркивается изменением общего колорита. Сумрачные, скорбные состояния I и III частей уступают место просветлению и ясности. Мысль о предстоящей борьбе в единении с коллективом внушает не тревогу и смятение, а спокойную уверенность. Мир личных чувств и раздумий доверчиво раскрывается навстречу жизни.

В этом смысле интересно сопоставить художественные прообразы III и IV частей. *Largo* напоминало о высоком этическом пафосе музыки Баха, Философская лирика этой части говорила о духовной общности людей, о родстве их сокровенных дум и чувствований. В отличие от нее, финал воодушевлен бетховенской идеей объединения на основе действия. Не случайно длительное оstinato среднего раздела, в кажущейся неподвижности которого зреют и накапливаются активные, действенные силы, напоминает подготовку финала Пятой симфонии и репризы I части «Героической» Бетховена.

Реприза финала Пятой Шостаковича непосредственно выливается из заключительных тактов лирического среднего раздела. Главная тема, словно еще не вполне освободившаяся от неподвижности созерцания, вначале звучит задумчиво, неторопливо. Постепенно темп нарастает, движение оживляется. Начинается последний широкий подъем. Теперь, однако, в музыке нет первоначальной праздничной пестроты красок. Проникнутая волевым усилием, насыщенная энергией, она становится мужественно собранной и целеустремленной.

Могучий динамический разворот достигает вершины. В солнечном, по-бетховенски властном *Re* мажоре главная

тема финала триумфально звучит у труб и тромбонов, зримо рисуя образ победного шествия. Это еще не окончательная победа, и заключение финала не похоже на хвалебный гимн.¹ Жизнь продолжается. Впереди борьба и новые трудные испытания. Но в твердой поступи последних тактов слышится непоколебимая уверенность в том, что преграды будут сокрушены и высокие идеалы восторжествуют.

Идейно-образная концепция Пятой симфонии говорит не только о достигнутой композитором зрелости, но и о самобытном преломлении им принципов реализма, превосходящая тем самым важнейшие черты последующих произведений Шостаковича. В его симфониях широкие обобщения не отвлечены от породившей их действительности. Они отражены в динамике столкновений и борьбы.

Крупные пласты живой действительности словно предстают в музыке в своем естественном движении и развитии.

Динамикой жизненных процессов пронизаны и финалы многих симфонических концепций Шостаковича, в которых, как и в Пятой симфонии, конфликтное напряжение предшествующих частей не только не снимается, но, напротив, концентрируется вплоть до заключительных обобщений. По этой причине некоторые критики склонны считать их недостаточно основательными и фундаментальными. Действительно, гимническая «безусловность» утверждения им несвойственна, как несвойственны элементы декларативности и риторики.

В утверждении положительной идеи финалы симфоний Шостаковича не играют исключительной роли по сравнению с остальными частями цикла. Этой идеей, в многообразных конкретных проявлениях, пронизаны все части его симфоний — действенных, мужественно оптимистичных поэм о жизни и великой борьбе советского народа. Сколь бы ни была трудна эта борьба, какой бы остроты ни достигали драматические коллизии, ее отображение в симфониях Шостаковича всегда освещено глубокой человечностью, ясным сознанием общей цели и верой в ее осуществимость.

¹ Не случайно в заключении финала возникает острый ладовый конфликт лучезарного Ре мажора (в гармониях сопровождения) и мелодических оборотов нисходящего верхнего тетракарда ре минора (с — b — a), которые драматически напряженно звучат у труб.

ШЕСТАЯ СИМФОНИЯ

h-moll, соч. 54, 1939

Вторая половина 30-х годов — начало творческого расцвета Шостаковича. Крупная победа, одержанная им в Пятой симфонии, окончательно показала, что полоса идейно-эстетических колебаний и экспериментаторства осталась позади. В этом произведении Шостакович впервые выступил как художник-гуманист, обладающий острым чувством современности, способный не только ставить, но и успешно решать большие идейно-художественные задачи. Умение многосторонне отобразить современную действительность, сведя ее образы в стройную концепцию, пронизанную идеей борьбы и преодоления, свидетельствовало о зрелости обретенного композитором оптимистически действенного мировоззрения. На этом прочном фундаменте сложился многогранный и цельный стиль Пятой симфонии.

Сказанное, однако, не означает, что композитор дошел до предела, за которым оставалась лишь разработка достигнутого, но не качественный творческий рост. В ряде статей тех лет справедливо критиковались графичность инструментальной мелодики Шостаковича, затруднявшая восприятие музыки массовым слушателем, недостаточное использование в ней песенных интонаций. Потребность в обогащении музыкального стиля в этом направлении испытывал и сам композитор; его камерно-симфоническому творчеству 30-х годов сопутствовала неприметная, чрезвычайно важная по последствиям работа, связанная прежде всего с киномузыкой.

В этой, казалось бы, сугубо прикладной области творчества совершались показательные глубинные процессы. Их изучение позволяет яснее осознать внутреннее единство творческих устремлений Шостаковича, составить более полное представление о путях его эволюции.

Начальный этап работы Шостаковича в кино обнаружил симптомы глубочайшего кризиса. Гротескно-натуралистические эффекты, элементы абстрактного конструктивизма, пародирование мешанского фольклора образовали в фильмах «Одна» и «Златые горы» причудливый эклек-

тический конгломерат. Однако уже в последовавшем за ними «Встречном» здоровые, реалистические начала решительно возобладали. «Утренняя песня» («Песня о встречном») — один из первых ярчайших образцов советской массовой песни — донине сохранила свою популярность. Она обозначила поворот от мещанской музыкальной стихии к рабочей, молодежной песенности, от пародийно-стилизаторского отношения к фольклору — к творческому постижению его идейно-художественной сущности и утверждению общезначимых положительных образов.

В последующих фильмах новые позиции композитора еще более уточнились. Его интересы сконцентрировались на рабочей лирической и революционной песенности. Одновременно заметно выросло идейно-драматургическое значение музыки. Песни рабочей окраины «Крутится, вертится шар голубой» (трилогия о Максиме, 1935—1938), «Тучи над городом встали» («Человек с ружьем», 1938) стали своего рода лирико-эпическими лейтмотивами этих кинокартин. В других случаях мелодии революционных песен получали широкую симфоническую разработку, тесно включаясь в драматургическую ткань киноповествования. Так возник ряд больших музыкальных эпизодов, основанных на развитии напевов «Замучен тяжелой неволей» («Подруги», 1935, хоровая сцена в трактире), «Марсельеза» («Возвращение Максима», 1937, симфонический эпизод на баррикаде), «Вы жертвою пали» («Великий гражданин», 1937, финал 2-й серии).

Побудительные мотивы обращения Шостаковича к пролетарской песенности исходили извне и были связаны с сюжетами фильмов. Однако близкое соприкосновение с ней, длительное «вживание» в ее образный и интонационный строй не прошли бесследно. От обработки подлинных напевов композитор перешел к активному творчеству. Этот шаг он сделал в работе над кинофильмом «Волочаевские дни» (1937), для которого была написана партизанская песня, стоившая композитору немало усилий.

«Область песенного творчества до сих пор давалась мне с большим трудом, — признавался Шостакович в 1937 году. — Кроме «Встречного», я за всю свою композиторскую деятельность не написал ни одной песни. Однако песня в «Волочаевских днях» носит совсем другой характер... Это в полном смысле слова героическая песня.

Я много работал над ней, сделал 10 вариантов, и только одиннадцатый меня удовлетворил».¹

Аналогичная задача встала перед композитором в фильме «Друзья» (1938). «Здесь,— писал он далее,— мне придется столкнуться с народным творчеством, над которым я до сих пор не работал. Должен сказать, что работа эта особенно меня увлекает. Я внимательно изучаю песенное и музыкальное творчество народов Чечни, Ингушетии, Кабардино-Балкарии...»

Постепенное расширение этого круга интересов естественно привело к замыслу монументальной симфонии для солистов, хора и оркестра, посвященной памяти В. И. Ленина. Сообщение об этом замысле появилось осенью 1938 года.² «Написать симфонию, посвященную памяти Владимира Ильича Ленина,— сообщал композитор годом позже,— мое заветное, давнишнее желание. Мысль об этой симфонии возникла еще в 1924 году, в дни глубокого все-народного траура».³ В качестве поэтической основы произведения должны были послужить поэма Маяковского «Владимир Ильич Ленин», стихи Сулеймана Стальского и Джамбула, и, что самое показательное, в нем предполагалось использовать не только слова народных песен о Ленине, но и их мелодии.

К 1940 году было заготовлено много материала для первых двух частей симфонии. В том же году намечалось ее окончание. Однако этот интереснейший замысел так и не был осуществлен. Главным препятствием явились, по-видимому, недостаточно глубокое постижение революционного фольклора и народной песенности и ограниченный опыт работы в области вокальной и ораториально-симфонической музыки. Потребовалось еще много лет упорного

¹ Д. Шостакович. Мои ближайшие работы.—«Рабочий и театр», 1937, № 11, стр. 24. Столь же упорной и трудной была работа над «Песней о встречном»; некоторые из ее первоначальных вариантов приводятся в книге Л. Данилевича «Д. Шостакович» (стр. 48—49). Там же приведен нотный текст партизанской песни из фильма «Волочаевские дни», много лет спустя восстановленный композитором по памяти.

² В статье Д. Шостаковича «Моя работа над Ленинской симфонией» («Литературная газета», 20 ноября 1938 г.) и заметке «Симфония памяти В. И. Ленина» («Советское искусство», 20 ноября 1938 г.).

³ Д. Шостакович. Памяти вождя.—«Ленинградская правда», 20 января 1940 г.

труда, неоднократных подступов к революционной теме, чтобы родились такие замечательные произведения, как Десять хоровых поэм и Одиннадцатая симфония, к которым от замысла Ленинской симфонии ведет прямой и ясный путь.

Многоплановость исканий, разнообразие художественных целей, способность к параллельной разработке самых несхожих замыслов составляют характерную особенность творчества Шостаковича. Его сочинения, со временем осознаваемые как органичная, закономерная ступень в развитии художника, при появлении на концертной эстраде нередко казались неожиданными, опрокидывая критические прогнозы. В таких случаях обманутые ожидания мешали установить объективный, непредвзятый взгляд на новое произведение, порождали неправомерные, искажающие трактовки.

Подобная коллизия сложилась вокруг Шестой симфонии, которая появилась именно в тот период, когда композитор, казалось, целиком был поглощен Ленинской симфонией. Отношение к ней было гораздо более противоречивым, чем к Пятой. Значение симфонии в творчестве композитора, ее общий замысел и художественная концепция, выразительные средства и эмоциональная окраска музыки — все эти вопросы стали предметом оживленной дискуссии.

Возражая критикам, утверждавшим, что «Шостакович пошел назад» и вновь оказался во власти субъективно индивидуалистических настроений, М. Коваль отмечал в Шестой симфонии «много нового, положительного и для Шостаковича, и для советской музыки», добавляя при этом: «Мне лично огромное дарование Шостаковича представляется чрезвычайно оптимистическим».¹

I часть характеризовалась в одной из статей как «абсолютно чуждая действительному началу», проникнутая настроениями «тоски, неудовлетворенности — до полной апатии»; «композитор с удивительной тщательностью воспроизво-

¹ М. Коваль. После декады. — «Советское искусство», 5 января 1940 г. Заметим попутно, что в статье «Творческий путь Д. Шостаковича», опубликованной спустя восемь лет («Советская музыка», 1948, № 2—4), автор высказал иное мнение. Рассматривая Шестую симфонию в главе под названием «Назад, к формализму!», I часть он определил как «дорогу никуда», II — «отлично сделанные шумовые пустоцветы», III — «симфоническая клоунада».

дит ослабленный пульс жизни, подчас еще слышимый в этой меланхолической элегии», — утверждал критик.¹ В другой статье о той же части писалось как об «изумительной по своей сконцентрированности и колоссальной выдержке».²

Наибольшие недоумения возбуждала необычная для симфонии трехчастная структура цикла в сочетании с обостренной контрастностью частей. Крайняя отрицательная точка зрения отразилась в цитированной уже статье А. Острецова. «Нет никакой внутренней связи между праздничным финалом, с одной стороны, и феерическим Скерцо и камерной элегией Largo, с другой... Шостакович встал на путь механического усечения классического четырехчастного симфонического цикла... Подобная «ревизия» классической архитектоники, — утверждал критик, — заранее была обречена на неудачу. Шестая симфония — продукт этого экспериментирования — оказалась своеобразным «туловищем без головы», неорганически построенным произведением».

Общий замысел симфонии критиковался и теми, кто оценивал ее в целом положительно. «Только ложная идея, овладевшая композитором, — обязательное продолжение философии 5-й симфонии — заставила его соединить несоединимое, что создало впечатление неполноценности произведения».³

Другой критик также писал о «неясности замысла симфонии», о «внутренней противоречивости ее концепции», главный недостаток видя в том, что «первая часть не получает развития в последующих».⁴

В развернувшейся дискуссии по этому поводу высказывались и иные мнения. Некоторые критики именно в резко контрастном противоположении I части двум остальным видели ключ к постижению идеи произведения. В основе его, как утверждал Д. Кабалевский, лежит «контрастность двух полюсов эмоционального состояния души

¹ А. Острецов. Новые симфонии. — «Советская музыка». 1939, № 12, стр. 58—59.

² Ю. Келдыш. Симфонические концерты декады. — «Советское искусство», 8 декабря 1940 г.

³ М. Коваль. После декады. — «Советское искусство», 5 января 1940 г.

⁴ В. Мурадели. Новое в советской музыке. — «Советское искусство», 9 января 1940 г.

человека».¹ Эту мысль развил Ю. Келдыш, который писал, что во II и III частях «композитор смело прорывает замкнутый круг субъективных настроений и утверждает права жизни, полной радостных и искрящихся красок».

Следующий шаг в таком истолковании был сделан И. Мартыновым. «Две последние части отрицают первую,— писал он.— Смысл Шестой симфонии можно аллегорически объяснить как противопоставление прошедшего и настоящего. Прошлое — мир тягостных переживаний, упорной борьбы за новое мироощущение... Настоящее — это радостное ощущение победы». И далее, в развитие собственной концепции об автобиографичности творчества Шостаковича: «В Пятой симфонии показан процесс преодоления сомнений, исканий, в Шестой — главное внимание уделено новому состоянию человеческого духа, обретенному в тяжелой и упорной борьбе. Поэтому Шестую симфонию можно воспринимать как своеобразный «эпилог» Пятой».²

Такая трактовка привилась в музыкознании. Л. Данилевич соглашается с ней, выражая сомнение только в том, что «симфония, основанная на принципе полярности, взаимного исключения», может быть внутренне цельной.³ Аналогичным образом замысел Шестой симфонии охарактеризован в монографии Д. Рабиновича: «Герой в последний раз окидывает мысленным взором прошумевшую в его душе драму, чтобы затем обратиться к жизни, ее сверкающую и радости».

За двадцать лет, прошедших после премьеры Шестой симфонии, накопился разнообразный «багаж» критических оценок, справедливо отмечающих отдельные особенности этого оригинального произведения. Но каждая из точек зрения по-своему уязвима. И ни одна не дает надежной почвы для анализа.

Верной была мысль об использовании Шостаковичем усеченного классического цикла, однако из этого совсем не следовало, что такая попытка заранее «обречена на неудачу». История музыки знает немало замечательных произведений, нарушающих общепринятые классические

¹ Д. Кабалевский. Замыслы и мастерство.— «Советское искусство», 18 января 1940 г.

² И. Мартынов. Д. Д. Шостакович, стр. 58, 59, 64—65.

³ Л. Данилевич. Д. Шостакович, стр. 72.

«стандарты». Напомним диаметрально противоположные решения двухчастного цикла в «Неоконченной симфонии» Шуберта, где контраст между частями почти отсутствует, и в Сонате № 32 Бетховена, где он доведен до предела в сопоставлении демонического *Allegro appassionato* и романтически мечтательной, безмятежной Ариетты. Напомним глубокие различия трехчастных концепций в «Лунной сонате» Бетховена, цикл которой открывается *Adagio*, а сонатная форма перенесена в финал, и в симфонии «Фауст» Листа. Эти примеры, которые нетрудно умножить, показывают, что традиционная четырехчастность не является непреложным законом симфонизма и может видоизменяться, в зависимости от индивидуального творческого замысла, в достаточно широких пределах.

Немалая доля истины была и в утверждениях, что драматургическую основу симфонии составляет противоположность, взаимоотрицание I и двух других частей. Но при такой трактовке Скерцо и финал характеризовались как абсолютно тождественные по содержанию и значению части, «выражающие жизнерадостность, неизбывный восторг преодоления»,¹ и оставался без ответа естественный вопрос: в чем внутренний смысл подобного «дуближа» и почему противопоставление «двух эмоциональных полюсов» потребовало трехчастной структуры цикла?

Рассмотрение Шестой симфонии в перспективе творчества Шостаковича позволяет точнее и глубже понять ее художественный замысел, увидеть за его необычностью и новизной устойчивые принципы отображения действительности, закономерности симфонического мышления, черты стиля, свойственные этому композитору.

Под таким углом зрения столь озадачившая современников трактовка I части в духе элегически-созерцательной прелюдии перестает казаться прихотью художника. Процесс лиризации, начавшийся в Пятой, продолжался в Шестой симфонии и последующих, в том числе камерно-ансамблевых, произведениях. Его наиболее очевидным проявлением стало переосмысление формы сонатного аллегро, превращение ее в «сонатное *Moderato*» (Пятая симфония, Концерт для скрипки и оркестра, Десятая симфония) и даже в «сонатное *Adagio*» (Восьмая и Одиннадцатая симфонии).

¹ И. Мартынов. Д. Д. Шостакович, стр. 58.

В этом свете начальное Largo Шестой симфонии воспринимается не как результат механического усечения классического цикла, а как типичное для Шостаковича решение I части. Однако при этом она вполне оригинальна и самостоятельна.

В первых частях Пятой, Восьмой и Десятой симфоний единый поток симфонического развития, берущий начало от состояния скорбной сосредоточенности, образует широчайшую эмоциональную волну. В ходе непрерывного развития острота конфликтных столкновений неуклонно возрастает, приводя к драматичным кульминациям. I часть Шестой симфонии, напротив, эмоционально однопланова. Признаки драматического повествования — яркие контрасты противоборствующих начал, четкое разграничение фаз в развитии действия, качественные изменения образов и тематизма — в ней отсутствуют. В этом смысле она приближается по характеру решения к первым частям скрипичного концерта («Ноктюрн») и Одиннадцатой симфонии («Дворцовая площадь»).

Здесь обнаруживаются два принципиально различных способа образно-драматургического отражения действительности, которые одинаково широко представлены в симфонизме Шостаковича и имеют равные права на существование. В одной группе произведений основную идейно-эмоциональную нагрузку берет на себя I часть, являющаяся сжатым изложением всей концепции. Она рисует широкую движущуюся «панораму» жизни, взятой в том или ином ракурсе, лаконично, но с исчерпывающей полнотой намечает круг жизненных явлений, раскрываемых в повествовании, отражая их взаимодействие и развитие в просторных временных границах — иногда вплоть до предвосхищения грядущего исхода борьбы. В таких случаях I часть, приближающаяся по богатству и законченности замысла к типу симфонической поэмы, приобретает самодовлеющее значение в цикле. Нарисованная в ней картина в остальных частях лишь детализируется, дополняется, освещается с иных точек зрения, предстает «крупным планом».¹

¹ Ярчайший пример такой концепции дает также Седьмая, «Ленинградская», симфония Шостаковича, I часть которой воспринимается как монументальное эпическое полотно, историческая панорама гигантской битвы.

Для второй группы произведений характерно большее равноправие частей, при котором ни одна не претендует на самодовлеющее, господствующее значение. Каждая из них обобщенно раскрывает определенную сферу образов, явлений, эмоций, обладая своим, только ей присущим колоритом. И лишь в совокупности всех частей, в восприятии цикла как единого целого вырисовывается смысл, идея произведения.¹

Возможности симфонической драматургии такого типа определяются богатством оттенков внутри каждой из образно-эмоциональных сфер и рельефностью их контрастных сопоставлений. При этом, естественно, цикл может воспринять черты, формально напоминающие сюиту. Но различие между симфонией и сюитой обусловлено не столько внешними композиционными признаками, сколько внутренними свойствами: способом художественного обобщения, характером и жизненным содержанием контрастов, принципами развития и т. д. Качества подлинного симфонизма, иногда отсутствующие в произведениях, написанных по канонам симфонии, могут ярко проявиться в музыкальной концепции внешне сюитного характера.

Указанные два типа симфонической драматургии связаны с характером замысла, поэтической идеи произведения. В первом главенствует драматическая повествовательность, во втором — картинность. Первый воплощает динамику быстротекущих жизненных процессов, ограниченных во времени, второй в статике контрастных сопоставлений запечатлевает устойчивые картины жизни, незыблемые, «вечные» жизненные начала, иногда также вступающие между собой в остро конфликтные столкновения.

Разумеется, подобное разграничение мыслимо лишь в теоретическом плане. На протяжении истории мирового симфонизма эти два типа драматургии существовали, как правило, в форме предпосылки, тесно связанных, взаимоплодотворяющих тенденций. Лишь в отдельных случаях

¹ «В симфонии отнюдь не обязательна сюжетно-повествовательная смена образов,— справедливо заметил Б. Ярустовский.— Композитор имеет право пользоваться и иным принципом раскрытия сущности явления — рассчитывая на синтезирующую работу сознания слушателя. В различных частях симфонии может быть соблюдено единство времени: композитор воплощает в них разные стороны одного явления» (Десятая симфония Д. Шостаковича, — «Советская музыка», 1954, № 4, стр. 9).

то одна, то другая получала преобладающее значение. Так, принципы драматически повествовательного симфонизма с характерным для него господством I части над остальными впервые отчетливо проступили в «Героической», а затем в Пятой и Девятой симфониях Бетховена. «Пасторальная» же послужила родоначальницей симфонизма устойчивых эмоциональных антитез, отмеченного большим равноправием и внутренним эмоциональным единообразием частей; его различные решения позже создали Шуберт и Берлиоз.

В последней четверти XIX века процесс внутрижанровой специализации симфонии, образования различных, относительно самостоятельных идейно-художественных разновидностей этого жанра привел к более отчетливому разделению указанных тенденций. Выдвижение на передний план конфликтной, широкоохватной по содержанию I части стало главенствующим принципом в трех последних симфониях Чайковского. Закономерности же устойчивого контраста при равновесии частей в цикле широко отразились у Брамса и Малера. Те же закономерности получили своеобразное преломление в эпически картинном симфонизме Бородина.¹

Стремление к фиксации устойчивых состояний или картин, выдвижение контраста между частями в качестве основного фактора драматургической выразительности вело к тому, что внутри каждой из частей контрасты смягчались, и эмоциональный строй становился более одноплановым.

Этот процесс ярче всего отразился в судьбах I части симфонии. Образно-эмоциональная одноплановость ограничивала использование богатейших возможностей сонатного аллегро в диалектическом раскрытии остроты конфликтных столкновений, динамизма жизненных процессов. Необходимость этой формы становилась все более проблематичной. В этом смысле характерна неоконченная Третья симфония Бородина, в I части которой контраст между песенными темами главной и побочной партий сведен к минимуму, а конструктивные разделы сонатного аллегро,

¹ Речь идет не о содержании того или иного произведения, а об общих закономерностях симфонической драматургии, посредством которых может быть выражено самое различное содержание. В этом контексте сопоставление творчества столь несхожих художников вполне допустимо.

«размытые» сквозным мелодическим развитием, почти неощутимы.

«Головная» часть симфонии постепенно утрачивала свои привилегии и уравнивалась по значению с остальными частями цикла. При этом заметно возрастала роль финала. В силу своей обобщающей функции он становился иногда средоточием конфликтов и драматических коллизий, «изгнанных» из I части. Именно таков напряженно драматичный финал Четвертой симфонии Брамса. Показательно, что композитор избрал для него не динамичную форму сонатного аллегро, а остигатный принцип чаконы, подчеркнувший устойчивость, неизбежность резко контрастных образов и состояний, сцепленных в непреодолимо противоречивом единстве. Этот процесс далее развивается у Малера, приводя к разрыву с традиционными принципами построения симфонического цикла. В то же время перенесение центра тяжести с I части на финал, как отмечает вслед за Паулем Беккером И. Соллертинский, становится одним из основных законов малеровского симфонизма, начиная уже с его Первой симфонии.¹ Сходные процессы отразились в двух симфониях Скрябина, в которых вступление сонатного аллегро обособляется в отдельную часть, а само *allegro* опирается на статический контраст двух «поляризованных» образно-эмоциональных сфер: бодрения и мечты.

Интересно отметить, что драматургия выпукло контрастирующих между собой образных массивов не только не исключала драматической повествовательности, но, напротив, создавала для нее особенно благоприятные условия. Разница заключалась лишь в том, что в таких условиях повествование не могло ограничиться рамками I части и должно было охватить цикл в целом.² В этом отношении примечательна Вторая симфония Скрябина, которая перекликается с «Пасторальной» Бетховена, как бы завершая круг схематически намеченной нами эволюции одного из важнейших русел европейского симфонизма.

¹ См. И. Соллертинский. Музыкально-исторические этюды, стр. 293.

² Так, например, в Одиннадцатой симфонии Шостаковича естественно сочетались одинаково ярко и последовательно воплощенные принципы равноправия внутренних единых, выпукло контрастирующих друг другу частей и сквозного, охватывающего весь цикл, драматического повествования.

Обширный опыт, накопленный в ходе исторического развития этого жанра, многосторонне отразился в творчестве Шостаковича. Разделение его симфоний на две группы сугубо условно и приблизительно; в основе его лежит преимущественное, а не исключительное использование того или иного драматургического принципа. При более детальном изучении каждая симфония оказывается глубоко индивидуальной, по-своему неповторимой, и не только благодаря своеобразию замысла. Неповторимы их композиционные решения, которые в каждом случае находят убедительное обоснование в богатейшем и многосложном наследии мирового симфонизма.

Закономерности устойчивого контраста получили в Шестой симфонии наиболее последовательное выражение. Каждая из ее трех частей концентрированно воплощает определенный круг образов, отличаясь резко очерченной эмоциональной одноплановостью. Моменты образных соприкосновений между ними отсутствуют совершенно. Тематические связи единичны. Характер мелодики, ритмический рисунок, строение музыкальной ткани, принципы развития, оркестровые решения — все подчинено единой цели: возможно рельефнее противопоставить части друг другу, устранить малейшие черты общности между ними. В то же время каждая из частей отличается изумительным богатством оттенков господствующего состояния, многообразием и щедростью художественных находок, захватывающей логикой развития.

Замечательна в этом отношении I часть. Вся она выдержана в очень медленном движении. Ее красочная гамма приглушена. Общий колорит матовый, словно подернутый дымкой, скрадывающей контуры, смягчающей контрасты. Изложение медлительное и ровное. Здесь нет ничего от тех внешне эффектных приемов, которые обычно помогают овладеть вниманием слушателя, заставляют в ожидании все новых и новых неожиданностей с неослабевающим интересом следить за развитием. И тем не менее ни один из критиков не обвинил эту часть в однообразии.

Музыка Largo (h-moll, $\frac{4}{4}$) зачаровывает, воздействуя с неотразимостью внушения. Шостакович создает впечатление остановившегося времени, достигая здесь эффекта, заставляющего вспомнить баховскую полифонию. Бесплезно пытаться разгадать секрет такого воздействия. Оно

не зависит от стиля и не связано с какими-либо конкретными приемами. Этот секрет скрыт в тонких, трудно определимых качествах музыкальной мысли, особенностях музыкального развития, в том, что одухотворяет мертвую форму, вливает в нее жизнь. Добросовестное подражание формальным приемам *Largo* Шестой симфонии может привести лишь к утомительной монотонии и расплывчатости, подобно тому как бывают сухи и бессодержательны школьные фуги, написанные в строжайшем соответствии с формальными законами полифонического искусства Баха.

I часть лишена четкого конструктивного членения. Разделы сонатного аллегро лишь смутно угадываются в плавном, слитном течении музыки, в неторопливо чередующихся пластах звучаний, границы которых размыты образными и тематическими «диффузиями».

Подобно Пятой симфонии, часть открывается волевой вступительной темой речитативного склада — своего рода эпиграфом, исходным тезисом, в дальнейшем всесторонне раскрываемым.

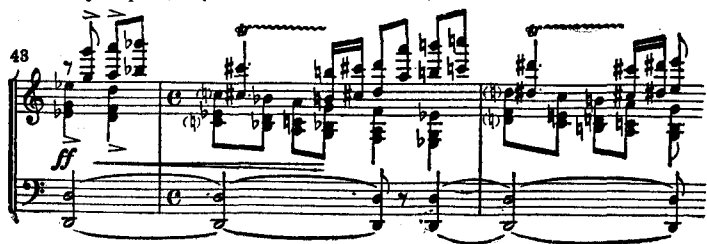


Эта тема интонационно многосоставна. В ней слиты различные типы и характеры мелодического движения. Этот принцип, в своих первоисточках связанный с внутренней контрастностью тематизма во вступлениях и главных партиях сонат и симфоний Моцарта и Бетховена (ярчайший пример — начало симфонии «Юпитер» или сонаты № 17 d-moll), довольно часто применяется Шостаковичем. Его можно обнаружить во вступлениях Первой, Пятой и Восьмой симфоний, в начальной теме *Allegretto* Десятой симфонии и ряде других случаев. Контраст, заключенный в краткой теме, углубляет ее образный смысл, создает широкие возможности для симфонического развития, оказываясь иногда источником напряженных конфликтов.

Во вступительной теме Шестой симфонии этот принцип проведен особенно наглядно. В четырехтактной мелодии соединены три ритмоинтонационных элемента: широкоинтервальные пунктирные обороты (октава с заключенной внутри терцией), движение триолями *legato* и дуолями *te-*

nuto. Эти три элемента предвосхищают отличительные черты важнейших разделов I части: из начальной терцовой интонации вытекает тема побочной партии, триольное движение ложится в основу фактуры главной партии и экспозиции, дуольное — в основу ее мелодического развития в репризе. Так с первых же тактов устанавливается внутреннее интонационно-ритмическое единство всей части.

Вторая тема вступления связана с одним из типичнейших мелодических оборотов музыки Баха. Это тема (собственно, секвенционно повторенная однотактная кадансовая формула) содержит два ярких интонационных элемента: выразительный нисходящий скачок в мелодии с VI ступени минора на вводный тон и остро диссонирующее полифоническое сочетание восходящего трихорда мелодического минора (в верхнем голосе) и нисходящего фригийского звукоряда (в нижних голосах).



И. Мартынов справедливо называет в качестве ее интонационного прообраза темы баховских фуг g-moll из т. I и a-moll из т. II Wohltemperiertes Klavier. К этим примерам можно прибавить первые попавшиеся — темы прелюдии и фуги a-moll («Маленькие прелюдии и фуги», № 8), Andante «Итальянского концерта» (где встречаются и полиладовые диссонансы, вообще нередкие у Баха) и другие.

Разумеется, концентрированное применение такого «сильнодействующего» средства не преследовало цель вызвать у слушателя образные, идейные ассоциации с баховским творчеством. Заимствовав в данном случае прием, композитор поставил его на службу собственному замыслу. Напряженное звучание этой темы вносит в музыку экспрессивную остроту. Гармоническая жесткость становится важной деталью общего колорита, проявляясь в суровых фригийских оборотах мелодики, в терпких квартовых гармониях и линейно-полифонических комплексах. Эта преобладающая краска предохраняет музыку от элегической

расплывчатости, сообщает ей мужественный, волевой характер, внутреннюю собранность. Из той же темы выливаются бесконечные трели, которые также становятся своеобразной лейткраской I части: они звучат в различных тембровых освещениях, создавая глубокий, таинственно мерцающий фон обширных разделов части.

В главной партии обе темы сочетаются в единую мелодическую линию. В ходе ее развития к незыблемым начальным интонациям присоединяются все новые мелодические варианты. Скульптурной неподвижности образа сопутствует ощущение непрерывного роста.



Изложение главной партии напоминает экспозицию фуги. Четырежды вступает медлительная суровая тема, и каждый раз новый мелодический голос наслаивается на ранее звучавшие. Тема проходит вначале у скрипок в низком регистре на фоне колышущихся триолей сопровождения, затем с ней вступают контрабасы, фаготы и бас-кларнет. Следующее проведение поручено флейтам, гобоям и кларнету-пикколо и, наконец, последнее в этом разделе — высоким виолончелям и скрипкам. Постепенное усложнение звуковой ткани, накопление динамики рождает широкую, медленно нарастающую волну.

В новом разделе, напоминающем интермедию в фуге, наступает кратковременная разрядка напряжения, но развитие продолжается. Мелодические фрагменты главной темы меняются местами. Углубленная «баховская» мелодия, которая ранее была ведущей, становится ведомой; ключевую позицию в начале темы занимает более решительный и твердый речитатив. Эта, казалось бы, чисто

Fl. picc.

8^{va}

Fl. picc.
V-ni
pp
Cb. pizz.
C-fag

Arpa
V-ni

V-ni
V-le
Vcelli
f aspr.
sim.
cresc.

Ob. Cl.
Cor. ingl.
ten.
cresc.

Tr-ba sola
f aspr.
cresc.
ff
V-ni
V-le
Vcelli
Cor. ingl.
Fag. Cb.
Timp.



механическая операция активизирует изложение; не внося в развитие ничего существенно нового, композитор простой переменной мест слагаемых переключает внимание слушателя на более действенное тематическое образование, которое ранее скрывалось в тени баховской темы.

Более разнообразной и внутренне контрастной становится музыкальная ткань, в мелодическом развитии появляются секвенции. Троекратное проведение темы — у флейты-пикколо, виолончелей, а затем у солирующей трубы и двух тромбонов — это уже не плавное нарастание, а подъем, крутыми уступами ведущий к кульминации (см. прим. 45).

Периодически нарастающие и спадающие динамические волны, сгущения и разрядки звуковой ткани подобны глубокому замедленному дыханию. Характерно, что три таких волны (первая — во вступлении) связаны единой тематической основой: начальные темы многократно появляются в неизменном виде, как неотвязная мысль, гасящая порывы; они возвращают изложение к исходной точке, сковывая мелодическое развитие.

В побочной партии этот образ получает бóльшую предметность. Как след, оставленный вспышкой драматизма, приглушенно вибрирует трель альтов. На его фоне всплывает новая тема: скорбный напев английского рожка, внушающий представление о погребальном шествии с одинокими отдаленными ударами колокола.

48

14 Poco più mosso e poco rubato

Cor. ingl. solo

Покой этих завораживающих свирелей — покой небытия. Музыка вызывает видения потустороннего мира, как он запечатлелся в античных мифах: тусклый, серый свет над пустынными, застывшими в мертвой неподвижности полями, по которым беззвучно скользят призрачные тени. Эта ассоциация приобретает особую яркость в заключительном разделе разработки, где флейтовые напевы звучат на фоне трели литавр, подобной глухому подземному гулу.

Весь центральный эпизод, выдержанный на длительном органном пункте, создает впечатление полной остановки действия. Такая драматургическая коллизия, при которой созерцательные состояния доводятся в своем развитии до почти полного оцепенения, а затем постепенно преодолеваются или резко снимаются внедрением новых образов, характерна для Шостаковича. Она углубляет контрасты и с особой силой подчеркивает действенные выводы его музыкальных концепций. Эта коллизия присутствует в Первой симфонии (конец III части и переход от побочной партии к разработке в финале, также наделенный волшебным колоритом благодаря струящимся в высоком регистре трелям фортепьяно), в финале Пятой (переход к репризе), в Восьмой (конец Пассакальи), в Пятом квартете (переход к финалу), в Десятой симфонии (заключение III части). С ней же встречаемся в Largo Шестой симфонии.

Неторопливый речитатив валторны нарушает состояние неподвижности, рассеивает безотрадные видения, возвращая мысль к реальной жизни. Начинается реприза. Тема главной партии в своем активном варианте рождает широкую эмоционально напряженную, порывистую мелодическую волну. Но и эта попытка вырваться из круга скорбных медитаций наталкивается на преграду. В кадансе этого мелодического периода ожидаемая тоника ми минора подменяется трезвучием, лежащим на полтона ниже. Порыв гложет, и в заключительных тактах Largo последним напоминанием звучат отголоски траурной темы: развитие возвращается к исходной точке.

Такое истолкование I части может, разумеется, претендовать на объективность лишь в самых общих чертах, в той мере, в какой оно опирается на анализ объективных данных музыки: характера и драматургического значения контрастов, динамического плана, приемов и направленности развития, изменений тонального и тембрового коло-

рита и т. д. Что же касается предметной конкретизации ее образов, то здесь, как и в других случаях, она по необходимости условна и субъективна, ибо вытекает из индивидуального восприятия и не может быть соотнесена с литературной программой или поэтическими подзаголовками, отсутствующими в Шестой симфонии.

Тем не менее трудно усомниться в близости скорбных раздумий Largo к настроениям Реквиема. Недаром в этой части так ощутимы эмоциональные связи с «Прощанием» из малеровской «Песни о земле». Возможно, подобные настроения были навеяны раздумьями композитора над симфонией памяти В. И. Ленина, а смерть великого вождя, потрясая человечество, привлекла его мысль к трагедии смерти вообще.

Конечно, это — всего лишь предположение, однако скрытое соприкосновение двух параллельно осуществлявшихся замыслов все же можно обнаружить в плоскости музыкально-выразительных средств. Оно сказалось в одной особенности тематизма Шестой симфонии, а именно — в плавном, поступенном мелодическом движении триолями, которое из главной темы Largo проникает в полифоническую ткань, становясь фоном больших пластов музыкального развития. Совершенно аналогичный характер движения впоследствии широко использован в I части Десятой симфонии.



Те же мелодические обороты характерны для Одинадцатой симфонии, где наконец выпукло обнаруживаются их объективные жизненные первоисточки. Эти обороты вытекают из цитатно использованной народнической песни «Слушай...» (I часть) и кристаллизуются в главной теме II части, заимствованной Шостаковичем из собственного хора «9-е Января» (Десять хоровых поэм), — теме, поразительно напоминающей (в первую очередь благодаря дак-

тилическим «крестьянским» окончаниям) народные плачи Мусоргского.¹



«Откликаясь на мрачные и жестокие явления современности,— пишет М. Друскин,— народники нередко создавали песни жертвенного, печального тона. Одним из средств выражения таких образов и настроений являются пассивно повторяемые, по три сгруппированные, нисходящие восьмые».² Так выясняется, что интонационным прообразом одного из важнейших тематических пластов Шестой симфонии послужила народническая песенность, которую Шостакович, без сомнения, внимательно изучал в период работы над Ленинской симфонией. Есть в Шестой симфонии и момент непосредственного соприкосновения с этой сферой интонаций. В одной из кульминаций Скерцо у труб звучит мотив, обобщающий триольные обороты I части (единственный момент тематической связи между частями); этот мотив предвосхищает приведенную выше тему II части Одннадцатой симфонии.



¹ На близость дактилических ритмов в мелодике Шестой, Десятой и Одннадцатой симфоний первым указал А. Должанский в статье «Краткие замечания об Одннадцатой симфонии» («Советская музыка», 1958, № 3, стр. 32).

² М. Друскин. Русская революционная песня. Музгиз, М., 1954, стр. 48.

Ощутимые, хотя и сложно опосредствованные связи главной темы Largo с народной песенностью, очевидные жанровые первоисточки второй темы, вызывающей ассоциации с образами траурных шествий, определили более общезначимый, эпически объективный строй музыки, сделали ее «строже, отвлеченнее от непосредственных эмоций», как отмечал И. Мартынов, сравнивая первые части Пятой и Шестой симфоний.¹

Наибольшей разноречивостью и неясностью отличались характеристики II части симфонии. (*Allegro, G-dur, $\frac{3}{8}$*).

Большей частью она заодно с финалом получала общие с ним образно-эмоциональные определения. Так, И. Мартынов писал о «кипучей жизнерадостности двух скерцо». Этот взгляд сохранился до последнего времени. Л. Данилевич излагает его в своей книге как нечто само собой разумеющееся. «Траурным звучаниям Largo,— пишет он,— композитор, очевидно, хотел противопоставить жизнерадостные образы молодого, искрящегося веселья. Однако Скерцо — II часть — получилось несколько формально-холодным. Оно ослепляет виртуозным блеском окрестровки, но не радует, не волнует». Это замечание, высказанное как упрек, довольно точно характеризует замысел Скерцо.

Соображения о жизнерадостном характере этой части лишены оснований. Они возникли из шаблонного представления о контрастах, из надуманной концепции о противопоставлении в Шестой симфонии «прошедшего» и «настоящего». Если же вновь обратиться к объективным данным музыки и рассмотреть ее в свете всего творчества Шостаковича, то в Скерцо Шестой симфонии откроются совершенно иные черты.

Эта музыка действительно кажется холодной, нерадостной. Другой она и не могла быть. В ней отсутствуют моменты обобщения через бытовой жанр, которые могли бы сделать скерцовные образы более человеческими, земными, теплыми, внести в них штрихи народного юмора, как это, например, имело место в Пятой симфонии. Здесь царит

¹ См.: И. Мартынов. Д. Д. Шостакович, стр. 58. Далее автор отмечает различие между Largo Пятой и Шестой симфоний, по-своему объясняя более объективный характер последнего: «То, что в музыке Пятой симфонии было живым чувством, только что выстраданным и пережитым, здесь явилось объективной повестью о давно прошедшем. Здесь не взволнованность эмоций, но объективность философской лирики».

суетливое оживление, прерываемое взрывами дикого веселья, которое кажется чуждым, странным, пугающим.

Вследствие тщательного отбора оркестровых средств музыка приобрела фантастический, ирреальный колорит с преобладанием отрывистых стучащих, царапающих, щелкающих звучностей. Им сопутствует сухая беспедальная оркестровка с обилием стремительно извивающихся графически обнаженных линий. Деревянные духовые инструменты (среди них выделяется остро карикатурный тембр малого кларнета), ксилофон и малый барабан определяют общий колорит этой части. Струнные почти совершенно лишены певучей мелодики: их партии заполнены *pizzicato*, монотонно жужжащими фигурациями, тяжело скандируемыми темами.

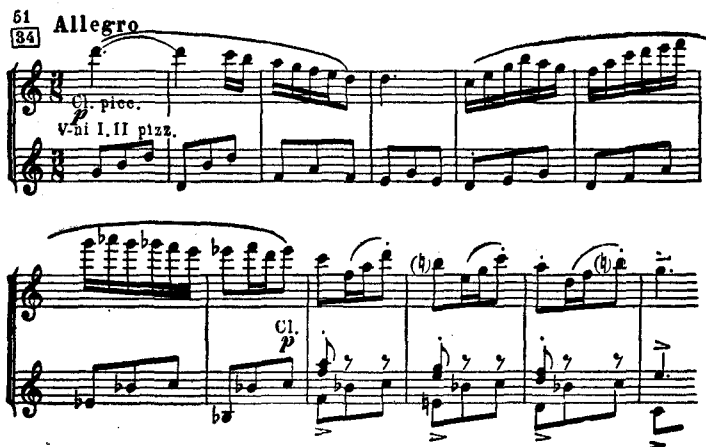
Тематический материал Скерцо богат и разнообразен. С необычайной щедростью, полными пригоршнями композитор швыряет в поток музыкального развития яркие, отточенно лаконичные, неповторимо индивидуальные темы, каждая из которых могла бы стать основой большого эпизода. Эта щедрость вызвала у И. Мартынова аналогию с «пленительным остроумием, искрометной легкостью оперных и симфонических финалов Гайдна, Моцарта, Россини».

Однако подобная расточительность выступает как осознанный художественный прием. Темы Скерцо не играют сколько-нибудь существенной формообразующей роли, не определяют общего композиционного плана части, границ разделов и их последовательности. Они скользят, роятся, сплетаются друг с другом, незаметно возникая из «фонового» движения и вновь растворяясь в нем, увлекаемые стремительным, механически ровным движением, без пауз, цезур, малейших темповых отклонений.¹

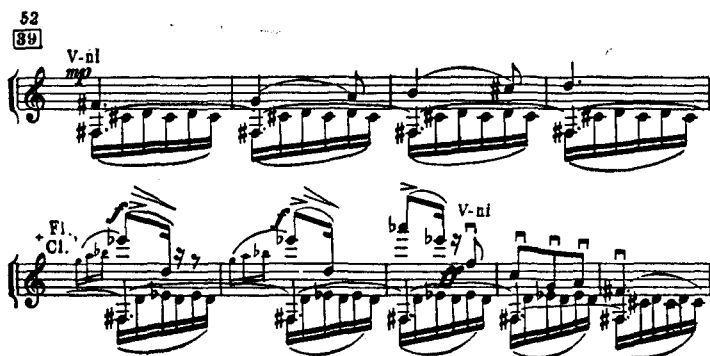
Подобное порабощение тематизма моторной динамикой, механическая равномерность ритма, отсутствие естественного, свободного дыхания изгоняют из музыки открытую непосредственную эмоцию, ощущение человеческого вообще. Той же цели служит отбор тематизма. Первая тема, основанная на гаммообразно-арпеджиевых формах движения с хроматическими извивами, естественно превращается

¹ На эту подробность следует обратить внимание. На протяжении всей части отсутствуют какие бы то ни было агогические указания: *ritenuto*, *accelerando* и пр. Исключение составляет лишь трехтактная кульминация, снабженная ремаркой *rosso rit* (перед цифрой 67).

В фон дальнейшего развития, зыбкий, причудливый, холдно фантастичный.



Мелодический рисунок становится иногда мягким, обволакивающим, но тут же внезапные саркастические акценты разрушают очарование. Такова вторая, более плавная и напевная тема, завершаемая неожиданными угловатыми прыжками мелодии по квартам.



Столь же неожиданно в изложение врываются воинственные фанфары медных.

58
48

Fiatti

Tr-be

4 Corni soli

ff marc.

Tuba

Эти фанфары не имеют самостоятельного мелодического значения. Подобно ряду других тематических образований Скерцо, они отрывочны и проскальзывают в музыкальной ткани, лишь на мгновение привлекая к себе внимание. К числу таких тем принадлежит и «вздрагивающий» ход басов на фоне призрачно скользящих гармоний струнных.

54
53

V-ni I

Arpa V-ni II

V-cl-b. *pp*

p

В центре Скерцо энергично развивается решительная размашистая тема с подчеркнуто грубыми очертаниями и властным, асимметричным ритмом, упрямо ломающим равномерно пульсирующее трехдольное движение.



Эта тема проводится несколько раз, непрерывно варьируясь; неизменными остаются лишь ее заключительный четырехтакт и тяжело топчущий ритм. Квартовые мелодические ходы, присущие и этой теме, придают ей жесткий, необузданно стихийный характер.

Таковы основные темы Скерцо. Несмотря на пестроту и кажущееся разнообразие, они оставляют общее ощущение чего-то холодного и призрачного, внушая сумрачные и тревожные видения, подобные образам пушкинских «Бесов». Музыка то струится равнодушно и безразлично, то становится обольстительно вкрадчивой, то внезапно разражается саркастическим хохотом. Она звучит таинственно, громогласно торжествующе или варварски грубо и жестоко.

Чередование и развитие ее образов не подвластны логике человеческих чувств. По существу, развития, если понимать под ним качественные смысловые изменения, здесь нет. Темы сменяют друг друга наплывом, едва успев запечатлеться в сознании. В их стремительном хороводе вырисовываются все новые и новые штрихи господствующего образа, существо которого остается неизменным.

Длительные динамические нагнетания в Скерцо отсутствуют. Кульминации кажутся неожиданными, хотя местоположение их обусловлено точным драматургическим расчетом. Лишь в развернутой разработке центральной темы возникает слитная волна динамического нарастания. В последнем проведении четыре валторны сопровождают эту тему полутоновыми стенаниями; генеральная кульмина-

ция насыщается напряженной экспрессией, приобретает смысл внезапного эмоционального взрыва.

56
(66)

Timp. tamburo

cresc.

poco rit.

a tempo

Piatti
Tamtam

И непосредственно за яркой вспышкой драматизма возобновляется суетливо равнодушный бег шестнадцатыми: начальная тема в обращении возникает у флейты и одновременно в основном виде — у бас-кларнета, сплетая холодную паутину бесстрастно снующих линий. Этот разительный контраст с особой силой подчеркивает внечеловеческое, ирреальное содержание всей части. О том же говорит и ее заключение. Звуковая ткань делается все более призрачной, нематериальной. Непрерывное движение приостанавливается паузами. Обрывки тем доносятся как бы издалека. Наконец, последний хроматический взлет струнных, кончающийся четырьмя *piano*, и видение исчезает.

Последовательный отбор одноплановых музыкально-выразительных средств — тематизма, принципов развития, гармонии, ритма, оркестровых приемов — с очевидностью обнаруживает замысел композитора. Но образное содержание Скерцо выступит еще отчетливее, если сопоставить его с аналогичными частями последующих сочинений Шостаковича.

Говоря о механически безжизненной равномерности движения, трудно не вспомнить Токкату Восьмой симфонии, в которой этот принцип проведен с железной

прямолинейностью. Звучащие на протяжении почти всей Токкаты резко акцентированные октавные рывки также впервые найдены в центральной теме Скерцо Шестой симфонии. Характерная для этой части оркестровая звучность с переплетением суетливых, графически четких и словно обесцвеченных линий, с преобладанием тембров деревянных духовых инструментов и стаккатирующими струнными широко использована в Скерцо скрипичного концерта. Его мелодика насыщена квартовыми ходами, которые свойственны и Шестой симфонии. (Вспомним выразительное значение двух кварт в теме скерцо-марша «Патетической» симфонии Чайковского.) Образное и интонационное родство между этими двумя частями приобретает порой текстуальный характер.



Аналогичная оркестровая звучность, неожиданно прорезаемая зловеще помпезными трезвучиями труб, встречается в Скерцо Девятой и Десятой симфоний. Показательно также использование в Скерцо Шестой симфонии размера $\frac{3}{8}$ при темпе Allegro, примененного позже в аналогичной части скрипичного концерта и в среднем эпизоде II части Седьмой симфонии (последний напоминает начало Скерцо Шестой также своей тембровой окраской и фактурой сопровождения: малый кларнет и разложенные трезвучия восьмыми у струнных). В быстром движении этот размер сообщает музыке моторную танцевальность, которая, лишаясь жанровых, народно-бытовых черт, окрашивается в недобрые тона.

В последующих произведениях (Седьмая, Восьмая, Десятая симфонии) схожие образы в большей или меньшей степени конкретизированы, включены в драматургические ситуации, подсказанные вполне определенными жизненными событиями, показаны в момент активного действия. В таких случаях они, естественно, получают одноплановую, более концентрированную, «лобовую» характеристику.

В Шестой симфонии этот образ раскрыт в статике, вне взаимодействия с иными, противостоящими образами. Вот почему он многолик и способен к перевоплощениям. Однако в итоге создается обманчивое впечатление разнообразия, красочного богатства музыки, открывшее возможность для ее разноречивых истолкований. В этом, по-видимому, заключен крупный художественный просчет композитора, усугубляемый тем, что темповый контраст, выпукло разделяющий две первые части, почти неощутим при переходе к III; внешнее сходство дезориентирует слушателя, настраивая на тождественное восприятие Скерцо и финала.

И все же, вслушиваясь в музыку этих частей, трудно не почувствовать, как глубоки их внутренние отличия. Прежде всего обращает на себя внимание ясная жанрово-бытовая природа танцевальных образов финала (*Presto*, *h-moll*, $\frac{4}{4}$, *alla breve*). Его начальная тема, многократно возвращающаяся в ходе изложения (финал написан в рондо-сонатной форме), выдержана в зажигательном движении галопа.



К этому жанру Шостакович обратился не впервые. В его произведениях конца 20-х и начала 30-х годов — операх «Нос» и «Леди Макбет Мценского уезда», балетах «Золотой век» и «Болт», в фортепьянном концерте, кино-

фильме «Одна» — галоп служил одной из главных форм гротескно-сатирической пародии. Тем очевиднее новизна его трактовки в финале Шестой симфонии. Здесь нет карикатурной заостренности интонаций, парадоксальных саркастических изломов и прочих «остранняющих» деталей. Нет здесь и марионеточной автоматичности галопа Первой симфонии (II часть).

Нигде еще современные жанры городской танцевально-бытовой музыки не воссоздавались Шостаковичем с такой непринужденной простотой, душевной ясностью, почти наивной непосредственностью, как в заключительной части Шестой симфонии. В предшествующих сочинениях лишь отдельные находки предвещали это принципиально новое отношение к бытовой музыке. Таковы, например, лукаво-меланхолическая тема, заключающая виолончельную сонату (соч. 40, 1934), или раздумчивая мелодия фортепьянной прелюдии до-диез минор (соч. 34, № 10, 1933).

Избегая цитатной «достоверности», композитор воссоздает в финале Шестой симфонии дух бытового танца, его обнаженную от посторонних наслоений, сублимированную сущность. При этом музыка отнюдь не теряет индивидуального, специфически «шостаковичевского» отпечатка. Любопытно присмотреться, какими средствами достигнут такой художественный результат.

В этом отношении показательна первая тема. Она насквозь диатонична, основана на гаммообразных общих формах мелодического движения и сопровождается простейшими (если не сказать примитивными) тонико-доминантовыми гармониями. В то же время асимметричность тактового строения, капризные скачки на широкие интервалы, внезапные регистровые сдвиги придают ей неповторимую оригинальность и свежесть. Характерны в этой теме и крутые тональные повороты. В разбираемом отрывке отчетливо выявлены три тональности — си минор, Ля мажор и соль минор. Они представлены своими тониками и сопоставляются без каких-либо модуляционных связок-переходов. Этот прием пронизывает всю часть яркими контрастами цветовых бликов, оживленной игрой чистых красок.¹

¹ Почти в каждом новом проведении темы ее внутренние тональные отношения по-прокофьевски изменяются: h—E, h—F, h—Eз и т. д.

Стилистический комплекс начальной темы, характерный и для других мелодий финала, сообщает им классическую ясность и чистоту контуров. Недаром вторая тема Рондо, естественно возникающая в ходе изложения, кажется парфразой таких типично классицистических тем, как темы Менуэта из моцартовской g-moll-ной симфонии или I части Первой фортепьянной сонаты Бетховена.

59



Две начальные темы образуют твердый «остов», обрастающий множеством мелодических вариантов. Каждый из них, в отличие от тем II части, структурно завершен и устойчиво экспонируется в самостоятельных разделах формы, отдельно от других тематических образований. Так создается реальная, зримая картина увлекательного темпераментного массового танца.

Третья тема Рондо вводит новый образ. Двухдольный ритм галопа сменяется трехдольным, придающим музыке характер грузного, но стремительного и бравурного вальса. На фоне упорного «втаптывающего» движения басов альты скандируют эту грубоватую вальсообразную тему, которая захватывает диапазон двух с половиной октав.



В среднем, интермедийном разделе четкий тематизм распыляется, энергично ритмизованное движение сменяется блуждающим, неустойчивым. В речитативных фразах солирующих инструментов — фагота, флейт, скрипки — капризно перемежаются обрывки уже знакомых тем. Они

звучат приглушенно, как будто оживленная карнавальная толпа ненадолго схлынула, и шумная площадь опустела.

Кратковременное затишье создает выразительный контраст новой волне радостного возбуждения, буйного веселья, которую приносит реприза. Здесь изложение становится еще более напористым, стремительным, компактным. Исчезает контраст двух- и трехдольных ритмов. Вальсообразная тема приобретает в двухдольном размере звучание бодрого, подъемного марша, вливаясь в общий поток.

61. 122
Corni V-ni, V-ls
Fag., V-a, C-b
"Db, Cl.

Молодая, кипучая радость нарастает широкой волной. Она пенится, искрится, блещет ослепительно яркими солнечными красками, неудержимо увлекает ощущением свободы, раскрепощенности, полноты нерастрченных юных сил. Эмоциональная заразительность этой музыки огромна. Она рождает душевный подъем, прилив бодрости и энергии. Переполюющее ее простосердечное ликование, счастье жизни, не отягощенное философствованием, выраженное просто, ярко, с плакатной броскостью, не могут не зажечь самого неискушенного слушателя. В этих страницах Шостакович действительно выступает как «советский Россини», воскресивший на новой основе замечательную и, к сожалению, забытую традицию развлекательной симфонической музыки, красочной, эффектной, заражающе оптимистичной.

Шостакович пошел по пути тех великих художников, которые, не боясь обвинений в банальности, обильно черпали материал для симфонических произведений в «низких» жанрах бытовой музыки своего времени. Так поступали Гайдн, Моцарт, Бетховен и многие из русских композиторов — от Глинки и его предшественников до Чайковского и Рахманинова. Тесное соприкосновение с окружающим музыкальным бытом было главным фактором народности их искусства, делало его чутким барометром изменений, происходивших в области бытового музицирования.

В десятилетия, которые последовали за периодом расцвета русской музыкальной школы, эти изменения шли нарастающим темпом, становились все более глубокими и значительными. Но они не получали правдивого отражения в музыкальном творчестве, проходившем в первой четверти XX века через полосу острейшего идейного кризиса. Воспринятые от «кучкистов» традиции крестьянской песенности бережно сохранялись в этот период в творчестве композиторов-академистов, а бурно развивавшийся городской музыкальный быт отражался лишь в кривом зеркале «левых» течений, представители которых, и в их числе Шостакович, видели в образцах мещанской музыки только объект осмеяния и издевки.

В результате этих сложных, противоречивых процессов укоренилось ошибочное, однобокое представление о том, что народная (т. е. крестьянская) песня является единственным основанием народности в русской советской музыке. Представление это, широко распространившееся с середины 30-годов, до сих пор тормозит развитие советского музыкального творчества, музыкознания и музыкальной критики. Внося существенную поправку в этот вопрос, Асафьев писал: «Сейчас в советской музыке понятие о народности... очень осложнилось и из содержания этого понятия не исключается массовая песенность и богатое наследие интонаций «разночинной», студенческой, мещанской («посадской») и рабочей лирики русского народа, что вовсе не сводится к крестьянскому музыкальному фольклору и его „экзотичности”».¹ Эту глубоко верную мысль Асафьев выдвинул в противовес несправедливым упрекам по адресу Прокофьева и особенно Шостаковича в отрыве

¹ Игорь Глебов [Б. Асафьев]. Через прошлое к будущему. — «Советская музыка», 1943, сб. 1, стр. 27.

от традиций народности русской музыки, назвав этих композиторов «реформаторами и обновителями музыкально-интонационного языка».

Однако и Асафьев неполно характеризует интонационную атмосферу современного советского музыкального быта. Заостряя внимание, во-первых, на наследии и, во-вторых, на лирике, а в жанровом аспекте — на песенности, он проходит мимо обширного слоя инструментальных интонаций, связанных с разнообразными видами прикладной и эстрадно-развлекательной музыки, которая во второй половине 30-х годов, благодаря радио и грамзаписи, особенно энергично и глубоко проникала в музыкальный быт советского народа.

Интонационное содержание музыкального быта определяется не только тем, что поет сам народ, но и тем, что он особенно охотно слушает. В отборе, предпочтении тех или иных слуховых впечатлений тонус его мировосприятия проявляется с не меньшей полнотой, чем в собственном творчестве. Вот почему неотъемлемую часть «интонационного словаря» эпохи составляют и те произведения профессионального искусства различных периодов, которые приобрели наибольшую популярность, стали народными по принадлежности.

Попытка воссоздать тонус современной жизни, опираясь на популярные жанры танцевальной музыки и реминисценции из наиболее любимых народом произведений классического и вообще профессионального искусства, впервые была предпринята Шостаковичем в Первом фортепьянном концерте. Музыка этого подкупающе живого, светлого сочинения, то суровая и серьезная, то нежно лиричная, то задорная и озорная, вызывает самые неожиданные стилистические ассоциации — от Баха (III часть) и Бетховена до опереточного канкана (I часть), вальса-бостона (II часть) и циркового галопа (финал). Эти как будто нарочито парадоксальные сопоставления мотивированы недостаточно убедительно. В отборе музыкальных прообразов сказалась противоречивость тогдашних творческих симпатий и склонностей композитора. В концерте ощущаются элементы неоклассического линейаризма, малеровского психологически углубленного переосмысления бытовых жанров (не случайно вальс-бостон включает «дословную» цитату из IV части Третьей симфонии Малера), черты аэмоционального гротеска, воспринятые от Стравинского. Чуже-

родные наслоения помешали композитору добиться полного успеха в отражении тону́са советской современности, о которой, в связи с замыслом концерта, он замечал: «Нашу эпоху я воспринимаю как эпоху героическую, бодрую, исключительно жизнерадостную».¹

Аналогичная попытка, предпринятая через шесть лет в финале Шестой симфонии, привела к блестящим результатам. Искажающие призывы трагического или эпатирующего гротеска были отброшены, и в музыке отразилась звучащая действительность советского города конца 30-х годов. Дело, конечно, не в цитатном использовании тех или иных образцов бытовой музыки, не в стремлении вызвать прямые предметно определенные ассоциации. В интонационных оборотах финала Шестой симфонии и, что особенно важно, в ее энергичных, задорных ритмах, в гармонических бликах и характере оркестрового звучания ощущается дыхание музыкального быта того времени, жизнерадостная атмосфера массовых празднеств, стадионов, садов и парков, веселых цирковых представлений, танцевальных вечеров, популярных концертов и эстрадных обозрений — всего того, что составляло пестрый, многокрасочный музыкальный фон жизни советского человека, проникало во все поры его быта, окрашивало мировосприятие.

В многообразии этих слуховых впечатлений композитору удалось уловить доминирующую ноту, наиболее общую краску, которая пронизала весь финал, определив его образную монолитность и единство колорита. В это единство органично включились чрезвычайно различные стилистические явления. Среди них можно указать на явную реминисценцию из rossiniевского «Вильгельма Телля» (тема начального галопа), призывные обороты молодежных песен, получившие широкое распространение в послевоенном творчестве Шостаковича



и даже контуры популярной в предвоенные годы эстрадной песенки «Чилита» из репертуара К. Шульженко (ос-

¹ Цит. по статье С. Чемоданова «Творчество Д. Шостаковича». — «Новый мир», 1935, кн. 3, стр. 297.

гинатная трехдольная тема, начиная с цифры 96). В гармониях заключительной маршеобразной темы, в характере ее «подачи» есть нечто от эстрадно-джазовой стилистики, ее залихватские концовки напоминают цирковой парад-алле, а в коде слышатся типичные звучания духового оркестра.

Напоенная соками современного музыкального быта музыка этой части обрела глубоко земной смысл радостного опьянения жизнью, торжества человеческого бытия.

Такова третья грань в художественной концепции Шестой симфонии Шостаковича. Обостренная контрастность ее цикла может натолкнуть на аналогии с симфонизмом Малера, но это только внешнее сходство. Сила контрастов Шестой симфонии, в отличие от малеровской, не является результатом перенапряженности эмоций, экспрессионистической разорванности психики. Она соответствует трем устойчивым сферам жизненных явлений, приобретающим в человеческом восприятии глубоко различную эмоциональную окраску. И именно благодаря взаимной «отдаленности» этих сфер, отсутствию видимых связей, прямых соприкосновений между ними композитор смог решительно раздвинуть смысловой диапазон, расширить жизненный горизонт симфонии. Три широких образных пласта, составляющих ее концепцию, освещают жизнь, пусть фрагментарно, отрывочно, но в такой разнообразии ее несоизмеримых и вместе с тем важных и интересных проявлений, какое недоступно симфонии, обладающей сквозной, «непрерывной» драматургией, построенной на принципе сюжетной программности.

Такой способ отражения наиболее общих жизненных контрастов хочется сопоставить с искусством художников раннего Возрождения — Джотто, Андреа Орканьи, Кристуса. Для их фресковой живописи и триптихов на религиозные темы характерно резкое столкновение образных сфер. Изображения райского блаженства и адских мук, смерти с ее дьявольской свитой, благочестивых отшельников и светских любовных сцен («Триумф смерти» Орканьи) и т. п., — изображения, отличающиеся по колориту, характеру рисунка, живописной манере, помещались ими в непосредственной близости друг к другу, иногда в пределах одной картины. И именно такое, сюжетно не мотивированное сопоставление несоизмеримо контрастных образных планов придавало их картинам драматизм, наделяло каждое из изображений особой впечатляющей силой.

Этот выразительный прием использован Шостаковичем, разумеется, на совершенно иной жизненной и идейной основе. Не теневые стороны бытия, а солнечно яркая, оптимистическая картина кипучей молодой жизни становится итогом симфонической концепции; на нее переносятся главный акцент драматургического развития.¹ Жизнь прекрасна, как бы говорит композитор своей музыкой. Но, наслаждаясь жизнью, нельзя забывать о ее сложностях, противоречиях, ошеломляющих контрастах; и лишь зная об их существовании, можно по-настоящему любить и ценить жизнь, радоваться ей, беречь ее, как самое драгоценное.

Эта мысль, выраженная реалистически сильно, наполненная современным содержанием, делает Шестую симфонию Шостаковича одним из наиболее глубоких и своеобразных произведений советского симфонизма.

¹ Сравнивая финальные концепции Пятой и Шестой симфоний Шостаковича, Ю. К е л д ы ш утверждает, что в Шестой «вывод более определен, звучит ярче, полновеснее и убедительнее» (Симфонические концерты декады.— «Советское искусство», 8 декабря 1940 г.).



ГОДЫ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ

СЕДЬМАЯ СИМФОНИЯ

C-dur, соч. 60, 1941

Немецко-фашистское нашествие круто изменило жизнь советского народа. Все силы страны были мобилизованы для отпора сильному и злобному врагу. В годину тяжких испытаний народ-труженик стал народом-воином. На фронтах Великой Отечественной войны и в тылу советские люди проявляли беспримерную стойкость и мужество, самоотречение и массовый героизм.

Патриотические чувства владели и мастерами советской культуры. На их долю выпала великая историческая миссия отстоять высокие идеалы гуманизма. Эти чувства вдохновили Шостаковича на создание Седьмой симфонии — величественного памятника борьбе советского народа. Чутьем большого художника он постиг глубокое значение развернувшихся событий. «Жизнь поставила вопрос о роли работников культуры в эти дни,— писал композитор.— Мы защищаем свободу, честь и независимость нашей Родины. Мы боремся за лучшие в истории человечества идеалы. Мы деремся за свою культуру, за науку, за искусство, за все то, что мы создавали и строили. И советский художник никогда не будет стоять в стороне от той исторической схватки, которая сейчас ведется между разумом и мракобесием, между культурой и варварством, между светом и тьмой».¹ «Нашей борьбе с фашизмом,

¹ Д. м. Шостакович. Седьмая симфония.— «Правда», 29 марта 1942 г.

нашей грядущей победе над врагом, моему родному городу — Ленинграду я посвящаю свою 7-ю симфонию», — писал композитор.

Замысел величественной эпопеи о борьбе и грядущей победе советского народа возник в первые дни войны. Симфония была начата в июле, когда Шостакович вместе с профессурой и студенчеством Ленинградской консерватории почти ежедневно выезжал за город на работы по сооружению оборонительных укреплений. Она сочинялась в августе, когда композитор жил на казарменном положении в здании консерватории в качестве бойца противопожарной команды.¹

К концу сентября в осажденном Ленинграде, подвергавшемся артиллерийским обстрелам и воздушным налетам, были закончены первые три части. К работе над победным финалом Шостакович приступал в страшные дни, когда фашистские орды, захватившие Украину, Белоруссию, Молдавию, Прибалтику, стояли на ближних подступах к Москве.²

Это был не только подвиг композитора, который в тяжелейших условиях военного времени взял на себя гигантский труд создания симфонии и нашел силы довести его до конца. Это был беспрецедентный подвиг художника, выполнившего свой гражданский долг перед Родиной и народом. Душевная боль, разделенная с миллионами советских людей, не сломила его мужества, а горечь военных поражений не поколебала веры в торжество правого дела. Шостакович сумел увидеть историческую перспективу гигантской битвы, которой суждено было закончиться лишь через тои с половиной года.

Седьмая симфония, выразившая чувства и надежды миллионов людей, нарисовавшая зримый образ победы, стала могучим оружием во всенародной борьбе против фашизма.

Шостакович не принадлежал к работникам искусства, которые считали, что монументальное отражение развернувшихся событий — дело более или менее отдаленного будущего. Созданием своей симфонии он опроверг подоб-

¹ См. В. Богданов-Березовский. Седьмая симфония Шостаковича. — «Ленинградская правда», 11 августа 1942 г.

² Симфония закончена в г. Куйбышеве 27 декабря 1941 г. 5 марта 1942 г. там же впервые исполнена симфоническим оркестром Большого театра СССР под управлением С. Самосуда.

ный взгляд. Ни одно из крупных сочинений советских композиторов о минувшей войне, написанных в последующие годы, не достигает яркости образов, остроты восприятия, горячей непосредственности чувства, свойственных Седьмой симфонии Шостаковича — этому взволнованному рассказу очевидца.

И понятен восторженный прием, оказанный ей при первом появлении на концертной эстраде.

«Седьмая симфония посвящена торжеству человеческого в человеке, — утверждал А. Толстой. — Написанная в Ленинграде, она выросла до размеров большого мирового искусства; понятного на всех широтах и меридианах, потому что она рассказывает правду о человеке в небывалую годину его бедствий и испытаний».¹

«... В осажденном Ленинграде Д. Шостакович создал могучую симфонию грядущей торжествующей победы, и она летит над миром, призывая к борьбе... Настанет день, когда зазвучит эта симфония с музыкальных эстрад Германии, во всех городах Европы, ныне захваченных гитлеровским зверьем. Она зазвучит как торжествующая песнь победы света над тьмой, разума над безумием и глупостью, совести над бесчестностью, свободы над рабством», — так писал выдающийся деятель партии и Советского государства Ем. Ярославский.²

«В родной стране, среди родного народа, — писал Д. Заславский, — он нашел те образы, которые вдохновили его и придали такую общечеловеческую силу его музыкальной речи».³ «Седьмая симфония, — отмечал в рецензии на первое исполнение М. Гринберг, — явилась выражением гордости советского человека, его презрения к врагу, глубочайшей воли к победе... Каждый советский человек найдет в ней отзвук своих мыслей, желаний, чувств».⁴ «Это замечательное произведение, — писал Г. Хубов, — открыло нам нового Шостаковича — художника-патриота, композитора-гуманиста, одухотворенного возвышенной

¹ А. Толстой. На репетиции Седьмой симфонии Шостаковича. — «Правда», 13 февраля 1942 г.

² Ем. Ярославский. Симфония всепобеждающего мужества. — «Правда», 30 марта 1942 г.

³ Д. Заславский. Наша Седьмая. — «Комсомольская правда», 15 сентября 1942 г.

⁴ М. Гринберг. Симфония гнева и борьбы. — «Труд», 10 марта 1942 г.

горьковской идеей свободного Человека, мужество которого побеждает смерть».¹

Седьмая, «Ленинградская», симфония стала воплощением величия советского народа, знаменем его борьбы против фашизма. Шествуя по стране, она вызывала душевный подъем, будила чувство гордости за свой народ, удваивала силы и мужество защитников Родины. Среди многих ее исполнений в городах Советского Союза² самым знаменательным и волнующим явилось ее первое исполнение в осажденном Ленинграде 9 августа 1942 года, в день, когда, по планам немецкого командования, гитлеровские войска должны были вступить в город. Партитура симфонии была доставлена в Ленинград сквозь кольцо блокады на специальном самолете. Для участия в репетициях и концерте были собраны остававшиеся в Ленинграде музыканты, включая и тех, кто, находясь в Действующей армии, с оружием в руках защищал родной город на ближних подступах. Организаторы концерта — в первую очередь дирижер К. Элиасберг, — его участники и слушатели проявили поистине воинское мужество и выдержку.

Концерт транслировался по радио, и повсюду, в отдаленных уголках страны советские люди с волнением и гордостью внимали тому, что происходило в сердце города-героя, вблизи от линии фронта. Этот исторический концерт, по словам присутствовавшего на нем В. Богданова-Березовского, «прошел бурно и оживленно, как митинг,

¹ Г. Хубов. Новое исполнение Седьмой симфонии Шостаковича. — «Правда», 15 сентября 1942 г.

Подобные высказывания представителей советского искусства и культуры можно умножить. На первые исполнения Седьмой симфонии Шостаковича откликнулись композиторы Р. Глиэр (Симфония, зовущая на разгром врага. — «Пропагандист», 1942, № 7—8); Ю. Шапорин (Героическая симфония. — «Коммунист» (Ереван), 12 июля 1942 г.); В. Мурадели (Седьмая симфония. — «Московский большевик», 29 марта 1942 г.); В. Власов (Симфония борьбы и грядущей победы. — «Советская Киргизия», 29 июля 1942 г.); Н. Голованов (Замечательное произведение. — «Вечерняя Москва», 30 марта 1942 г.); Д. Цыганов (Лучшее произведение Шостаковича. — «Вечерняя Москва», 30 марта 1942 г.) и др.

² После премьеры в Куйбышеве Седьмая симфония исполнялась в Москве 29 марта 1942 г. объединенным оркестром Большого театра СССР и Всесоюзного радиокомитета под управлением С. Самосуда; в Ташкенте — 22 июня 1942 г. оркестром Ленинградской консерватории под управлением И. Мусина; в Новосибирске — 9 июля 1942 г. оркестром Ленинградской филармонии под управлением Е. Мравинского.

подъемно и торжественно, как народное празднество... Это — живая картина нашей эпохи, — писал он о музыке, — это — поток эмоций, глубоко и остро переживаемых сейчас народными массами. Это — документ огромного художественного и идейно-политического значения, звучащий грозным обвинительным актом темным силам, поднявшимся против прогрессивного человечества. Именно этими своими свойствами Седьмая симфония Шостаковича сразу же, с первого исполнения, глубоко захватила и покорила слушателей».¹

Тем временем слава Седьмой симфонии уже распространялась далеко за пределами Советского Союза. Народы стран антигитлеровской коалиции восторженно приветствовали ее как мужественный голос советского народа. 19 июля 1942 года Седьмая симфония впервые прозвучала за границей, в Нью-Йорке, под управлением А. Тосканини. Ее включили в свой репертуар лучшие оркестры, крупнейшие дирижеры мира: С. Кусевицкий, Л. Стоковский, А. Родзинский, Ф. Сток, Г. Киндлер, Д. Митропулос, А. Штоссель — в Соединенных Штатах Америки; К. Чавес — в Мексике, Э. Макмиллан — в Канаде, Х. Кастро, Ф. Буш — в Аргентине, Перу, Уругвае. Уже к концу 1942 года под их управлением Седьмая симфония только на американском континенте была исполнена более 60 раз.

«Общая оценка американской прессой и прием ее публикой превосходят все известное в истории музыки, — сообщал Г. Шнеерсон. — Каждое исполнение этого произведения в Америке — событие не только музыкального, но и общественно-политического характера». «Симфония дает нам силу и надежду, что новый мир придет, — писала газета «Daily Worker». — Симфония требует и должна получить нашу благодарность в форме немедленной помощи нашему союзнику. Пусть второй фронт сделает возможным жизнь и расцвет того, что мы слышали в этой музыке». «Безграничная храбрость и воля к жизни, обеспечивающая победу русского народа, видна в его музыке, — утверждал журналист А. Колдуэлл в газете «Evening Record». — После последнего взмаха Тосканини, завершившего поистине грандиозный финал симфонии, я думаю, что каждый из присутствующих в зале повернулся к своему соседу

¹ В. Богданов-Березовский. Седьмая симфония Шостаковича. — «Ленинградская правда», 11 августа 1942 г.

(я это сделал!) и сказал: „Какой дьявол может победить народ, способный создавать музыку, подобную этой!“¹

По мнению одного из первых зарубежных исполнителей Седьмой симфонии, С. Кусевицкого, «со времен Бетховена еще не было композитора, который мог бы с такой силой внушения разговаривать с массами».²

Беспримерный успех симфонии Шостаковича был длительным и прочным. Сбылось предсказание Ем. Ярославского: в декабре 1946 года она впервые прозвучала в освобожденном Берлине. Проводя параллель между «Ленинградской» симфонией и Пятой симфонией Бетховена, рецензент газеты «*Berliner Zeitung*» отмечал, что в произведении Шостаковича «...бетховенский дух переживаний идеалиста-одиночки превращается во всеобъемлющую проблему борьбы за свободу целого народа».³

«...За последние десятилетия после первой мировой войны,— писал в 1956 году чехословацкий композитор Вацлав Добиащ,— ни одно симфоническое произведение не встретило у нас такого понимания и одобрения, как «Ленинградская» симфония Шостаковича. Внимая ей, слушатели не только заново переживают ужасы войны, но и вновь ощущают, как разгорается в их сердцах надежда и решимость бороться со злом, мракобесием, насилием. Это симфония — неповторимый музыкальный документ о второй мировой войне».⁴

Однако в хоре восторженных отзывов, количество которых непрерывно умножалось на протяжении ряда лет, со временем появились иные голоса.

В некоторых критических выступлениях 1948 года были предприняты попытки подвергнуть сомнению идейно-художественную ценность этого произведения и творческий метод его автора.⁵ Но их несостоятельность скоро стала очевидной.

¹ Г. Шнеерсон. Музыкальная Америка.— «Советская музыка», 1943, сб. 1, стр. 66.

² Цит. по книге: D. Rabinovich. Dmitry Shostakovich — composer, p. 72.

³ Там же.

⁴ Вацлав Добиащ. Музыка Д. Шостаковича в Чехословакии.— «Иностранная литература», 1956, № 11, стр. 190.

⁵ См.: М. Коваль. Творческий путь Д. Шостаковича.— «Советская музыка», 1948, № 4, стр. 11—13; Т. Хренников. Тридцать лет советской музыки и задачи советских композиторов.— «Советская музыка», 1948, № 2, стр. 33.

Великая Отечественная война закончилась, народ-победитель залечил свои раны, притупилась боль утрат, в памяти изгладились воспоминания о пережитом, но слава Седьмой симфонии не потускнела. Она заняла место рядом с лучшими произведениями военных лет — Пятой, Шестой симфониями и оперой «Война и мир» Прокофьева, Двадцать четвертой симфонией Мясковского, Второй симфонией и Концертом для виолончели и оркестра Хачатуряна. Советские слушатели относятся к ней, быть может, лишь чуть более бережно и тепло, как к собственному, в муках рожденному, детищу. В дни мира она живо напоминает о героизме, мужестве и духовной красоте народа, которые так ярко проявились в дни военных испытаний. В неутраченной, подчас незримой битве за высокие гуманистические идеалы она еще долго будет служить источником нравственной силы и оптимизма.

Долговечность таких произведений исчисляется не годами и не десятилетиями. За последние пятнадцать лет написано немало симфоний, опер, ораторий о событиях минувшей войны, успех которых был кратковременным и непрочным. В отличие от них Седьмая симфония Шостаковича не обнаруживает признаков «старения»; сейчас она звучит так же ярко и волнующе убедительно, как пятнадцать лет назад. Своим первоначальным успехом она обязана не только злободневности темы, а ее популярность неоспоримо доказала жизненную силу и глубину реалистического метода Шостаковича.

При всех различиях Первой, Пятой и Шестой симфоний, в них ярко проявилось стремление Шостаковича отображать действительность в ее сложностях и противоречиях, ничего не упрощая и не приукрашивая, не скрывая тяжелых, теневых сторон жизни, не смягчая ее резких контрастов, остроты конфликтов и драматизма. Эта черта проявлялась тем отчетливее, чем шире становился идейный горизонт композитора, чем глубже он постигал современную действительность и масштабы происходивших в ней процессов.

В 1932 году М. Горький писал: «Мы живем в эпоху глубоко, небывало, всесторонне драматическую, в эпоху напряженного драматизма процессов разрушения и сози-

дания».¹ Драматизм эпохи не мог не отразиться в творчестве чуткого, мыслящего художника-гражданина. Драматические элементы ярко выступили в первых же зрелых произведениях Шостаковича — в Пятой и Шестой симфониях, и это было закономерно.

Сходная тенденция проявилась и в других произведениях советского искусства, таких, как пьесы «Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского и «Гибель эскадры» А. Корнейчука, кинофильмы «Чапаев» и «Мы из Кронштадта». Их жестокая правдивость пришлась не по вкусу некоторым идиллически настроенным художественным деятелям и послужила поводом для острой дискуссии о советской трагедии, о ее особенностях и праве на существование.

Возражая тем, кто считал трагедийный жанр неприемлемым для советского искусства, А. Луначарский подчеркивал: «...и в наше время элементы трагичности еще не изжиты, потому что жертвы все еще не только возможны, но необходимы... Беспреданно приносятся жертвы в нашей борьбе с теми внутренними врагами, которые сейчас оказывают ожесточеннейшее сопротивление. и которые, проникая даже в социалистические формы нового быта, стараются исказить их содержание. Идет борьба не на живот, а на смерть... И поэтому воздавать славу жертвам нашей борьбы, изображать жертвы этой отныне победоносной борьбы — это, несомненно, важнейшая задача и великолепная база для современной трагедии».²

В спорах о судьбах трагедии приняли участие и музыканты, а в центре этих споров оказались симфонии Шостаковича. Однако, идя по горячим следам литературно-драматургических дискуссий, некоторые музыкальные критики механически перенесли их проблематику в свою область. Недооценка специфики музыкального искусства, небрежность в терминологии породили в этом вопросе путаницу, которая до сих пор не вполне преодолена.

С самого же начала были смешаны понятия трагедийности как эмоционального качества музыки, высшей степени драматизма, и трагедии как определен-

¹ М. Горький. Собрание сочинений, т. 26. Гослитиздат, М., 1953, стр. 419.

² А. Луначарский. Избранные статьи о театре и драматургии, т. I. «Искусство», М., 1958, стр. 745.

ного художественного жанра, в котором утверждение высокой нравственной идеи достигается ценой гибели героя, обусловленной логикой событий. Если Шостакович писал о «трагедийно-напряженных моментах» своей Пятой симфонии, то из его слов критики сделали прямолинейный вывод, что она «задумана как трагедия».¹ Между тем ни Пятая, ни, тем более, Шестая симфония, в которых есть лишь отдельные трагедийно окрашенные коллизии, не давали повода для отнесения их к жанру трагедии, и потому развернувшиеся вокруг них споры носили во многом отвлеченный характер.

Жанр трагедии, первоначально возникший в эпической поэзии и драматической литературе, постепенно приобрел права гражданства и в других видах искусства. Развился он и в музыке — в произведениях, не только непосредственно связанных со сценическим действием (опера, балет), но и чисто инструментальных. Естественно, что при этом существенно изменились признаки жанра. В инструментальной музыке трагедийная концепция неизбежно теряет в детальности, предметной конкретности содержания, раскрываясь в плоскости поэтических обобщений. Однако при этом необходимо, чтобы в драматургическом развитии сохранялся хотя бы общий композиционный рисунок трагедийного замысла, угадывались основные этапы развертывания трагедии. Этому условию наилучшим образом отвечают такие превосходные образцы чисто музыкальных трагедийных концепций, как си-бемоль-минорная соната Шопена или Шестая симфония Чайковского. Драматургическая «канва» этих произведений обусловлена жизненной логикой развития трагедийных конфликтов. Их четырехчастные циклы отражают непреложную последовательность узловых этапов трагедии. Любое композиционное изменение грозит им распадом целого и утратой смысла.

В других случаях трагедийный по содержанию замысел раскрывается более детально. Чаще всего это происходит в одночастных программных произведениях,

¹ См.: Г. Хубов. 5-я симфония Д. Шостаковича. — «Советская музыка», 1938, № 3, стр. 17, а также И. Мартынов. Д. Д. Шостакович, стр. 44. «Финал симфонии, — писал Шостакович, — разрешает трагедийно напряженные моменты первых частей в жизнерадостном, оптимистическом плане» (Мой творческий ответ. — «Вечерняя Москва», 25 января 1938 г.).

образы которых наделены конкретными жизненными при-
метами, а в ходе симфонического развития ясно чувству-
ются сюжетные связи и последовательное, «поэтапное»
развитие жизненных коллизий. В этом случае instrumen-
тальная трагедия как бы возвращается к своим драмати-
ческим первоисточкам, и музыка начинает воздействовать
по аналогии с театральной пьесой. Примерами такого рода
могут служить увертюра-фантазия Чайковского «Ромео и
Джульетта», симфонический антракт «Сеча при Керженце»
из оперы Римского-Корсакова «Сказание о граде Китеже».

Тот же тип музыкально-драматургического повествова-
ния представлен I частью Седьмой симфонии Шостако-
вича. Музыка ее, необычайно наглядная, вызывающая яр-
кие образные и эмоциональные ассоциации, повествует
о хорошо знакомом каждому, кто пережил минувшую
войну. Она воскрешает в памяти картины мирной жизни,
растоптанной фашистским сапогом, нечеловеческое напря-
жение борьбы, острую душевную боль, безмерную скорбь
утрат и сокровенную мечту о победе, которую лелеяли
миллионы советских людей.

Широкая панорама «мира и войны» воссоздана в ги-
гантской I части с исчерпывающей полнотой. «Сначала
я думал, что уложусь в симфонию в одну часть»¹, — гово-
рил композитор. Впоследствии к ней прибавились еще три,
но с точки зрения образно-драматургического построения
она осталась вполне законченной художественной кон-
цепцией.

Программный замысел I части (Allegretto, C-dur, $\frac{4}{4}$)

воплощен в музыке настолько ясно, что словесная рас-
шифровка его оказалась излишней. При этом композитору
удалось избежать иллюстративности, пассивного следова-
ния за избранным «сюжетом». Наличие программы не по-
вредило обобщенности сонатного аллегро. Оно лишь под-
черкнуло способность этой формы отображать жизненные
явления драматически непосредственно. Вступительные
авторские комментарии здесь отсутствуют. С первых же
тактов музыка вводит слушателя в разумный и ясный мир
созидания, деятельной энергии, мужественной уверенности.

¹ Слова Шостаковича здесь и далее приводятся в передаче
Д. Рабиновича, имевшего в конце сентября 1941 г. беседу с компо-
зитором. См.: D. R a b i n o v i c h. Dmitry Shostakovich — composer, p. 69.

Тема главной партии по-русски широка и привольна.¹ Ощущение душевного простора, внутренней свободы сочетается в ней с собранностью, целеустремленностью. Энергичный ритм, утвердительные квартовые обороты в сопровождении сообщают ей маршеобразный характер.



На фоне диатонически ясного До мажора в этой теме обращают на себя внимание чуждая интонация до — фадиез,² а также настойчиво повторяемые обороты до минора.² Первая придает мелодии внутреннее напряжение, вторые скользят, подобно неожиданно набегающим тням, напоминая хроматически сползающий ход, которым омрачено начало «Героической» Бетховена. Так исподволь, не нарушая мужественно-энергичного, светлого характера темы, композитор готовит слушателя к ее последующим драматическим трансформациям.

Главная партия, изложенная в трехчастной форме, пронизана интенсивным развитием — фактурным, гармоническим, вариантным, мотивным. Ее образ предстает как нечто незыблемо устойчивое. В то же время он насыщен движением, энергией: жизнь, о которой рассказывает композитор, неудержимо стремится вперед.

Плавно, не нарушая непрерывности повествования, действие переходит в иную плоскость. В конце главной партии звучность смягчается; у струнных появляются певучие аккордовые последования; сопровождаемый ими мечтательный флейтовый монолог подводит к побочной партии.

¹ Не случайно начальными интонациями она напоминает тему «Прогулки» из «Картинок с выставки» Мусоргского.

² «... Композитор подготавливает продолжительный экскурс в сферу бемольных тональностей (Es-dur — эпизод «нашествия», c-moll — реприза). Кроме того, эта особенность темы главной партии объединяет ее своеобразной ладовой «аркой» с кодой финала, где длительное время выдержан мажор — минор (одновременное сочетание C-dur и c-moll)» (Л. Данилевич. Д. Шостакович, стр. 84).

84

V-ni I

V-le *p*

Vc. *pp*

Этот раздел отличается лирической полнотой и мелодическим богатством. На фоне мерно покачивающегося движения в нижних голосах плывет неторопливая мелодия скрипок. Она сменяется хоральными аккордами, широкими певучими фразами ариозного склада, напоминающими вздох полной грудью. На мгновение музыка словно останавливается в созерцательной неподвижности, затем снова мягко устремляется вперед.

Композитор не спешит расстаться с этим поэтичным образом тишины и покоя, дополняя его все новыми и новыми штрихами. Побочная партия разрастается, приобретая сходство с формой рондо.¹ После второго проведения

65
10

V-ni I

V-ni II

V-le *pizz.*

V-celli *p*

¹ Схема побочной партии такова:
А—В—А—С—В—А (в заключительной части экспозиции).

начальной темы (виолончели и контрабасы) у высоких скрипок появляется новая мелодия — прозрачная, хрупкая, чуть более взволнованная (см. пример 65).

Постепенно в музыке все яснее проступают пейзажные черты. Затихающая оркестровая звучность захватывает крайние регистры, создавая впечатление простора и света. Родственными приемами воплощены лирические состояния в Largo Пятой симфонии, где также возникает ощущение пространства. Но здесь, благодаря бóльшей живописности деталей, пейзажная первооснова лирических образов обнаруживается особенно явственно.

Слияние внешнего и внутреннего, способность лирически интимных высказываний, свободных от элементов прямой изобразительности, вызывать яркие зрительные, пространственные, пластические ассоциации — одна из замечательных особенностей Седьмой симфонии. Это достигается простыми и действенными средствами, подсказанными опытом классического искусства. Неподвижные басы, квинтовые органные пункты, спокойные *ostinato*, неторопливо сменяющие друг друга «стоячие» пласты звучаний, прихотливые флейтовые наигрыши на фоне тянущихся пентатонических аккордов струнных (в заключительной части) — все эти приемы пейзажности оттачивались и шлифовались на протяжении многих десятилетий. С энциклопедической полнотой они представлены уже в «Пасторальной» Бетховена. Композиторы прошлого столетия много сделали для их развития в целях изобразительной живописности и психологической выразительности.

Вторая тенденция, несомненно представлявшая для Шостаковича особый интерес, в русской музыке наиболее ярко отразилась у Чайковского. Не случайно хоральный эпизод побочной партии Седьмой симфонии с секстовыми «вздохами», заполняемыми плавными мелодическими нисхождениями, звучит как парафраз одной из тем «пасторального» *Andantino* Четвертой симфонии Чайковского.

68

12



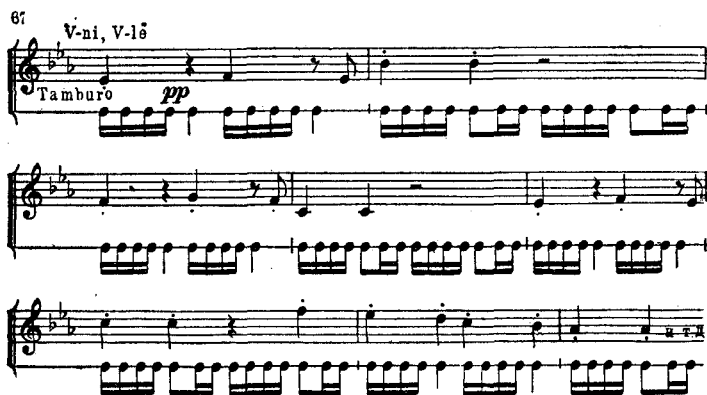
Пейзажные элементы в экспозиции Седьмой симфонии наполнены большим и значительным смыслом. Картина безмятежной природы становится символом мирной жизни, дышащей силой, душевным покоем, радостным чувством полноты существования. «Заключительный раздел экспозиции,— замечает Л. Данилевич,— своего рода ноктюрн: теплая летняя ночь тихо спускается на землю». Трудно подыскать более точное образное истолкование заключительных тактов экспозиции. На роковой грани, изображая последние мгновения мира, музыка рисует отчетливую, зримую картину, с которой ассоциируется мысль о разумной, гармоничной жизни, невозвратно уходящей в прошлое. В критической, переломной точке повествования она приобретает почти театральную наглядность.

Отсутствие внешнего драматизма углубляет реалистичность и эмоциональную действенность этого эпизода. Как часто начало войны изображалось напоподобие внезапной катастрофы, когда на головы ничего не подозревавших мирных жителей обрушивались фашистские снаряды и фугасные бомбы! Этот эффектный прием, которому, разумеется, нельзя отказать в жизненной достоверности, стал своего рода стандартом. Шостакович избрал иной путь. Прямое использование способности музыки воссоздавать звучащую действительность придало особую значительность этой важной драматургической коллизии.

Отзвучал безмятежный пасторальный напев флейты, медленно тают в воздухе мягкие полнозвучные аккорды струнных. В эту «звучащую тишину» вползает еле слышный посторонний звук — неясная барабанная дробь. Вначале он воспринимается как нечто просто чуждое, странное, хотя и безобидное, как досадный диссонанс, загрязняющий гармонию светлого пейзажа. И лишь впоследствии выясняется подлинный страшный смысл свершившегося. Не так ли, чуть слышным рокотом бомбардировщиков в прозрачной тишине летнего утра, далеким скрежетом металла, глухим гулом артиллерийской канонады началась война для сотен тысяч советских людей.

Обращение к театрально-драматургическим принципам подсказало композитору и замену разработки сонатного аллегро самостоятельным эпизодом — вариациями на новую тему. В подобном отходе от классических композиционных норм уже заложена мысль о вторжении чуждого

начала, далее она подчеркивается всеми художественными средствами. Гибкая пластика заменяется бездушным, механически равномерным ритмом. Богатая и разнообразная динамика уступает место методически прямолинейному накоплению звуковой массы. На смену колоритным, сочным тональным контрастам, выразительным переливам гармоний приходит примитивный, упорно вдальблюдаемый на протяжении 280 тактов Ми-бемоль мажор — тональность, которая ранее отсутствовала. Вместо полнокровной песенно насыщенной мелодии широкого дыхания возникает сухая «тема-крючок», как назвал ее А. Толстой, — которая повторяется с педантической точностью, мелочно дробясь на двухтактные мотивы, и при каждом проведении обрубаётся грубой, тупо маршеобразной аккордовой концовкой.



Такая концентрация образно однородных музыкально-выразительных средств позволила Шостаковичу создать потрясающую обличительной силой картину фашистского нашествия, неумолимого движения чудовищной военной машины, сеющей разрушение и смерть.

Об этом эпизоде написано и сказано, пожалуй, больше, чем обо всех остальных частях симфонии вместе взятых. В ряде высказываний проводилась верная мысль о преемственной связи «нашествия» с карикатурно-пародийными страницами юношеских произведений Шостаковича. «То, что прежде служило для выражения юмора, сарказма, подчас полнокровного веселья, стало средством художест-

венного обличения», — писал И. Мартынов.¹ Эту мысль развил И. Нестьев, писавший о Шостаковиче: «Если в юные годы он порой издевался над глупыми мерзостями мещанства, если в Пятой симфонии его герой сталкивался с обобщенно символическим образом «злых сил», то теперь перед композитором раскрылся реальный, ужасающий лик врагов человечества, убийц, разрушителей культуры».²

Художественный прием гротеска, основанный на заострении карикатурных черт образа, оказался в Седьмой симфонии исключительно уместным и эффективным. Обращение к нему не только не вступило в противоречие с реалистическим методом, но, напротив, существенно обогатило его.

Особенно много писалось о теме вариаций.

Ее представляли как «...простенькую и жутковатую пляску, приплясывание ученых крыс под дудку крысолова».³ «Если бы не злоеший оскал профиля, — писал о ней И. Мартынов, — эта странная в своей автоматичности и какой-то неполноценности мелодия... могла бы показаться лишь курьезной». «Как будто маршируют заводные куклы, и кто-то подыгрывает на гнусавой дребезжащей дудке», — заметил Л. Данилевич.⁴ Во всех отзывах подчеркивалось постепенное перерождение этой темы-оборотня. «Из безобидно-простенькой, несколько пошловатой мелодии, — отмечал А. Должанский, — понемногу и неприметно вырастает беспощадный, бездушно-механический марш последних вариаций».⁵

Интересно, что в столь разительном переосмыслении образа совершенно не участвует мелодическое развитие; тема многократно повторяется без малейших интонационно-ритмических изменений. Вот почему особенно важно присмотреться к тому, какими средствами воссоздана картина вражеского нашествия.

¹ И. Мартынов. Д. Д. Шостакович, стр. 74.

² И. Нестьев. Путь исканий (Об эволюции творчества Д. Шостаковича). — «Советская музыка», 1956, № 11, стр. 11.

³ А. Толстой. На репетиции Седьмой симфонии Шостаковича. — «Правда», 13 февраля 1942 г.

⁴ Л. Данилевич. Д. Шостакович, стр. 85.

⁵ А. Должанский. О композиции первой части Седьмой симфонии Д. Шостаковича. — «Советская музыка», 1956, № 4, стр. 90.

Тема вместе с маршевой концовкой проходит 12 раз. Нарастание динамики, изменения начального образа происходят скачкообразно, от вариации к вариации, каждая из которых от начала до конца выдержана в абсолютно единообразном характере изложения. В непрерывной ступенчатой трансформации участвуют самые различные факторы — тембр, ритм, строение оркестровой ткани, гармония, ладовые диссонансы, регистровые сопоставления и т. д. Эти факторы включаются поочередно, по точному, продуманному плану, свидетельствуя о блестящем драматургическом мастерстве композитора. Он использует и гибко комбинирует разнообразные приемы, ни одному из них не отдавая особого предпочтения, постоянно соблюдая чувство меры. Богатство и оригинальность этих приемов определяют новизну оркестрового звучания каждой вариации, в которых шаг за шагом раскрываются отталкивающие, страшные стороны господствующего образа. Полное отсутствие «инерции» приема, неистощимая изобретательность развития с особой силой подчеркивают мертвенную неизменность темы.

Вначале тема звучит одностанно, без сопровождения, на фоне еле слышной барабанной дроби. Первые скрипки играют *staccato*, вторые — древком смычка, альты — *pizzicato*. В этом сухо потрескивающем звучании она кажется причудливой и нереальной.

Затем тема «материализуется» в бесстрастном тембре низкой флейты; ее поддерживает новый голос — качающийся тонико-доминантовый бас виолончелей. Эта деталь фактуры входит как одно из слагаемых в автоматически размеренное оstinato движение.

В следующей вариации звучность становится леденяще холодной. Музыка приобретает недобрый оттенок: качающийся виолончельный бас, оживляясь, начинает зловеще извиваться, а в высоком регистре, оставляя незаполненной середину, флейта и флейта-пикколо с интервалом в полторы октавы проводят тему в двухголосном изложении. Фа-бемоль и до-бемоль (пониженные II и VI ступени Ми-бемоль мажора) в басу сталкиваются с чистыми фа и до в мелодии, создавая впечатление жуткой гримасы.

Осветив на мгновение, как прожектором, бездушно-зловещую сущность темы, композитор обращается к иным ее сторонам. Тупость — вот что с беспощадной точностью

изображено в следующей вариации. Она ровно вдвое длиннее всех остальных. Каждый два такта темы, исполняемые сначала гобоем в низком «гусином» регистре, затем с раздражающей педантичностью, нота в ноту повторяет фагот. Этот идиотический диалог тянется на фоне новой, механически постукивающей ритмической фигуры

♩ ♪ ♪ ♪, сохраняющейся на протяжении семи по-

следующих вариаций.


После трех вариаций, в которых господствует звучность деревянных духовых инструментов, наступает резкая смена тембра: пятое проведение темы поручено трубе и двум тромбонам, играющим с сурдинами. В этом тембровом освещении тема принимает воинственное обличие.

Вслед за тем мелодия вновь проходит у деревянных инструментов; каноническое изложение (с интервалом в один такт) сообщает развитию новый динамический импульс.

В следующей вариации тема проводится параллельными мажорными трезвучиями (первые и вторые скрипки *divisi*), вызывая представление о жестокой усмешке. Те же ее структура и характер сохраняются еще в одной вариации; это единственный случай чисто физического усиления динамики, не вносящего в основной образ качественно новых черт.

Тем разительнее следующий скачок. Тема, вновь в обогащенном унисонном изложении, перемещается в тяжелый нижний регистр, где ее интонируют восемь валторн и все низкие деревянные и струнные инструменты, тогда как *ostinato* захватывает верхние регистры и резко подчеркивается впервые вступающим ксилофоном.

Унисонная фактура темы сохраняется до конца вариационного цикла. Разносторонне обрисовав облик чудовищной силы, вторгшейся в цветение мирной жизни, композитор возвращает ее к одноголосному примитиву, теперь, в первобытном реве медных, рождающему ужас, чтобы показать эту силу в действии. Тема окружается стенаниями, воплями, тревожным гулом набата; взору рисуется страшная картина всеобщего разрушения, нечеловеческих мук и смерти, шествующей по горам трупов. Потрясающий драматизм этой вариации достигается резко диссонирующими столкновениями независимых мелодических контуров *ostinato* и темы.

Если здесь, при всей своей сложности, гармонический фон темы еще сохраняет тональную определенность, то в предпоследней вариации он становится атональным. Хроматически извивающееся равномерное движение большими терциями разрушает ощущение устойчивости. Тремя широкими лентами оно обвивается вокруг темы. Сопровождаемая размеренным лязгом и грохотом (удары тарелок и большого барабана в начале каждого такта, впервые вступающий с ритмом  бубен, неизменная дробь двух малых барабанов), она создает зримый образ ползущего железного чудовища.

Наконец, последняя вариация, в которой режущему звучанию темы у труб и тромбонов сопутствуют мерные удары всего оркестра, скандирующего беспорядочное последование из кварт и больших секунд, оставляет впечатление хаоса.

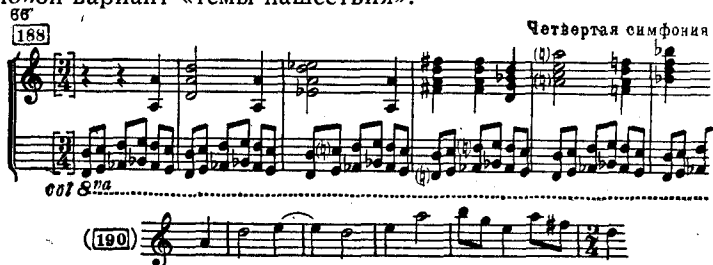
Так в ряде решительных образных трансформаций, черта за чертой композитор воссоздает картину фашистского нашествия и того, что оно несет людям.¹ Эта музыка слишком серьезна и многозначительна, чтобы ее можно было назвать «музыкальной карикатурой» или «музыкальным сатирическим плакатом», как это делали некоторые музыковеды. В ней нет упрощенности, свойственной этим видам изобразительного искусства. Юмор, насмешка, остроумие здесь также были бы неуместны.

Музыка говорит о сильном, жестоком и беспощадном враге, борьба с которым трудна, чревата опасностями, требует неимоверных усилий. Сатирически обличительный характер музыки достигается не искажением, не окарикатуриванием реальных черт образа, а их обнажением и типизацией. Гротеск выступает как глубоко реалистический прием, заключающий в себе значительное жизненное содержание.

Потрясающая своим реализмом картина фашистского нашествия, бесспорно, не была бы такой, какой мы ее знаем, если бы не опыт, почерпнутый Шостаковичем в юношеских экспериментах. Широко применявшиеся им в целях

¹ Развитие образного содержания — главный аргумент против соблазнительной, но малопродуктивной аналогии между «нашествием» Седьмой симфонии и «Болеро» Равеля, к которой охотно прибегали музыканты. О неполноценности такого сопоставления писалось неоднократно. См.: И. Мартынов. Д. Д. Шостакович, стр. 74, а также А. Должанский. О композиции первой части Седьмой симфонии Д. Шостаковича. — «Советская музыка», 1956, № 4 стр. 90.

гротеска приемы конструктивистского, линейного, политонального письма, принципы остиности, остро характеристические тембровые эффекты после тщательного отбора и переоценки в отточенно лаконичной форме нашли свое место в этом эпизоде. Момент его предвосхищения можно обнаружить в одном из разделов финала Четвертой симфонии: там же появляется тема, которая звучит как черновой вариант «темы нашествия».¹



«Вспомним острые полифонические и тембровые эффекты, примененные в вариациях... Седьмой симфонии Д. Шостаковича,— писал И. Нестьев.— Как обеднела бы эта волнующая нас картина вражеского нашествия, если бы по ней прошелся старательный карандаш редактора и «обстругал» острые углы во имя ложно понимаемого благозвучия!»...²

В последней вариации динамика достигает наивысшего напряжения. Кажется, что возможности оркестра исчерпаны. Однако это не так. Решительный тональный сдвиг из Ми-бемоль мажора в Ля мажор и вступление *fff* молчавшей до того дополнительной группы медных духовых инструментов (3 трубы, 4 валторны, 3 тромбона) круто ломают неуклонное движение вариаций. «Впечатление такое,— замечает Л. Данилевич,— как будто лавина, с бешеной скоростью несущаяся по горному склону, натолкнулась на препятствие».³

Пытаясь усмотреть в этом эпизоде музыкальное отображение силы, противостоявшей фашистскому нашествию, некоторые критики истолковали его тему как новую, олицетворяющую советский народ. «Мелодия, противопостав-

¹ Приведено по переложению для двух фортепиано в 4 руки, изданному в 1946 г. Музфондом СССР (стеклография).

² И. Нестьев. Несколько мыслей о творческих течениях.— «Советская музыка», 1956, № 5, стр. 17.

³ Л. Данилевич. Д. Шостакович, стр. 87.

ленная хаотическому беснованию... до крайности несложна. В ее облике есть нечто родственное интонациям советских массовых песен, что делает ее еще более родной, более близкой для нас», — утверждает в своей книге И. Мартынов. Передавая, что «сам Шостакович отрицает наличие такого замысла», подчеркивая, что «тема сопротивления», как ее называли, «включает в себя также характерные обороты «темы врага», Л. Данилевич в своей книге тем не менее присоединяется к утверждению И. Мартынова.

Подобное истолкование в духе схематической иллюстративности не имеет ничего общего с авторским замыслом. Не удивительно, что, усмотрев в этом кратком разделе, вопреки намерениям композитора, образ героического советского народа, некоторые критики нашли его бледным и невыразительным. И, как это иногда случается, частный упрек незаметно распространился на все произведение.

Новая тема не дает поводов для такой трактовки. Она выдержана в том же характере движения и звучит на том же размеренном фоне, что и вариации «нашествия». Ее ритмо-интонационная основа почти тождественна теме «нашествия», которая в этом разделе дважды звучит и в своем первоначальном виде.

Эпизод, следующий за вариациями, служит их прямым продолжением, раскрывая образ фашистского нашествия в новой ситуации. В музыке ярко запечатлен тот момент, когда чудовищная машина разрушения, до того двигавшаяся беспрепятственно, наталкивается на преграду; она показывает далее, как ломается железный строй, рвутся, превращаясь в беспорядочное месиво, математически точные звенья вражеской темы. Впервые в музыке вспыхивает драматическое напряжение битвы.

Эта волнующая картина нарисована несколькими ударами кисти с плакатной простотой и лапидарностью. Главным выразительным средством здесь оказываются ритмические и тональные сдвиги. Искаженная «тема нашествия» проходит то целиком, то обрывками, сопровождаемая крутыми переменами фона. Размеренные удары четвертями уступают место бурному потоку триолей восьмыми, а затем напряженной трели всего оркестра.

Рельефные контрасты различных типов движения подчеркиваются тональным развитием, постепенно теряющим устойчивость. Трезвучие Ля мажора, превратившись в уменьшенный септаккорд, разрешается в ре минор. После

этого звучит усложненный фа минор, на него политонально накладывается дважды пониженный ми минор, и, наконец, при вступлении тромбонов ощущение тональности исчезает окончательно.¹

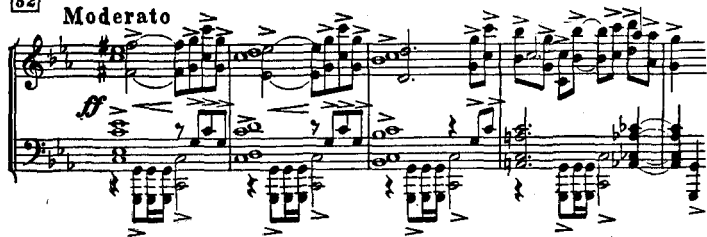
Так создается резкий контраст вариациям. Поступь размеренно шагающего зверя сменяется растерянными, судорожными метаниями, попытками восстановить нарушенное равновесие. Так, пока лишь косвенно, возникает представление о могуществе силы, преградившей путь вражескому нашествию, сумевшей нарушить налаженный ход дьявольской машины разрушения. Если учесть, что I часть симфонии подсказана событиями труднейших первых месяцев войны, то такое художественное решение следует признать не только возможным, но и единственно верным.

С не меньшей верностью суровой жизненной правде решена реприза — трагедийная кульминация I части. Некогда светлая широкая тема главной партии напряженно звучит здесь в патетическом до миноре. С поистине скульптурной выразительностью она рисует образ израненного борца, который нечеловеческим усилием, с лицом, искаженным мучительной болью, поднимается среди руин, в грохоте и дымном пламени исполинской битвы.

69

52

Moderato



¹ А. Должанскому принадлежат интересные наблюдения над дальнейшим развитием. «Напряжение достигает предела, когда тема вариаций звучит в Ми мажоре (после цифры 50), приобретая торжествующе-победный характер, — пишет он. — Однако одновременно с ми-мажорным аккордом в партиях труб, валторн и литавр подчеркнуто резко звучит ми-бемоль. Столкновение этих двух звуков — ми и ми-бемоль — в последовании имело уже место на рубеже экспозиции (заканчивающейся в Ми мажоре. — Г. О.) и разработки. Здесь же они сталкиваются вновь, но уже в одновременно остром звучании... Это столкновение терцовых тонов тонических трезвучий До мажора и до минора... имеет решающее значение для установления лада репризы... (до минор)» (О композиции первой части Седьмой симфонии Д. Шостаковича. — «Советская музыка», 1956, № 4, стр. 91).

Глубоко переосмысляя звучание главной темы, Шостакович, как подлинный драматург, воссоздает облик своего героя в самый драматичный момент повествования — в момент свершения подвига. «Главное — любовь к людям, составляющим оплот культуры, цивилизации, жизни, — говорил композитор о своем замысле. — Я писал свою симфонию о них... В обычных условиях они только честно работают. В минуты серьезных испытаний оказывается, что это герои».

Трагедийное звучание начала репризы подчеркнуто введением нового, траурно-маршеобразного эпизода, который как бы расширяет, укрупняет драматическую коллизию, приковывая к ней внимание слушателя, потрясая ораторской мощью, мужественностью скорби, чувством священного гнева. «...Траурный марш, трагический взлет, массовый реквием. «Обыкновенные» люди чтят память героев, — так объяснял Шостакович смысл репризы. — Сначала мне очень хотелось, чтобы здесь были слова, — говорил он. — Я чуть было сам не начал писать их. Потом обошелся без текста и рад этому. Музыка выражает все это сильнее».

Многочисленные комментаторы называли этот эпизод «реквиемом павшим героям», «траурной эпитафией». «...Это памятник погибшим в бою за родину, траурный марш, — сказал о нем писатель Е. Петров. — Он не вызывает слез. Слишком глубока печаль, чтобы вызвать слезы — признак слабости. Нет! Сейчас не должно быть слабости! И реквием в память героев наших, братьев наших, сыновей и отцов наших оставляет глаза сухими и кулаки сжатыми...»¹

Траурно-триумфальный эпизод ненадолго останавливает внимание слушателя; он не рвет логическую нить повествования, возникая как краткая пауза во время боя, как торжественная клятва над свежими могилами погибших. Вслед за тем битва вспыхивает с прежним ожесточением. Энергичная фраза из темы главной партии, излагаемая в мощном оркестровом унисоне, переключка победных фанфар вносят ощущение перелома, решительного натиска светлых сил (см. пример 70).

Звучание темы главной партии определяет смысл всей репризы: жизнь, некогда светлая и прекрасная, теперь опалена войной.

¹ Цит. по книге: И. Мартынов. Д. Д. Шостакович, стр. 75.

71/

Archi
Fiatti

Corni a 4

Tr-be
Tr-ni

56

Tr-be
Corni
Tr-ni

...Битва отгремела. Мерно покачивается фон, на котором раньше звучала мелодия побочной партии; здесь она отсутствует. Пасторальные наигрыши флейты и скрипок звучат надломленно и скорбно. На месте цветущего пейзажа всплывают видения обезлюдевшей, выжженной «зоны пустыни». Затем появляется человеческий образ — мелодия побочной партии, сопровождаемая нетвердыми глухими шагами басов.

71 Fag. solo

p espr.

V-le, V-c. C-b. pizz.
Piano

pp

Переведенная из мажора в дважды пониженный минор, исполняемая солирующим фаготом, эта тема кажется человеческим голосом, сдержанно, с необычайной внутренней экспрессией повествующим о безмерности страданий и бедствий, принесенных войной. «...После всеобщей скорби — личная, может быть, скорбь матери. Такая скорбь, когда уже и слез не осталось», — говорил об этом эпизоде ком-

позитор. Общезначимая эмоция воплощена здесь так обнаженно и выпукло, такими скупыми выразительными средствами, что слушатель перестает замечать их остроту, воспринимая музыку как самое чувство.

«...Шостакович достигает чрезвычайной доступности музыкальной мысли даже там, — писал об этом эпизоде один из рецензентов, — где он пользуется, по существу, сложными гармоническими сочетаниями и мелодическими оборотами».¹

Реприза, обобщившая образы экспозиции в самой драматичной фазе их развития, запечатлевшая прямой отклик на вражеское нашествие, далеко отклонилась от традиционного типа. Она не объединяет контрастные образы экспозиции, а разъединяет их, не уравнивает развитие, а доводит его до максимальной неустойчивости. Главная тональность части (До мажор) здесь не появляется. Вместо нее сопоставлены наиболее отдаленные друг от друга тональности: до минор и фа-диез минор.²

Слишком велико драматическое напряжение конфликтов в предшествующих разделах, слишком остры эмоциональные контрасты, чтобы сразу же после разработки могло быть достигнуто полное умиротворение. Вот почему на этом изложение не заканчивается, и реприза воспринимается лишь как частичный итог развития.

Ее смысловые и композиционные функции берет на себя кода; ее с полным правом, в самом точном значении этого слова, можно назвать второй репризой.

Здесь впервые возвращается главная тональность части — До мажор, объединяющий образы главной и побочной партий, столь же светлые и проясненные, как и в начале части.

Вместе с тем вторая реприза не нарушает театрално-драматургической непрерывности повествования. Образы ее возникают словно в отвлечении от идущей вокруг битвы, как воспоминание о безмятежном прошлом и мечта о прекрасном будущем, простирающемся за гранью войны.

Тема главной партии, пасторальная мелодия побочной появляются «наплывом» и истаивают на полуслове. Они

¹ В. Мурадели. Седьмая симфония. — «Московский большевик», 29 марта 1942 г.

² На эту композиционную особенность указывает А. Должанский в упоминавшейся статье «О композиции первой части Седьмой симфонии Д. Шостаковича».

звучат лирически мягко, задушевно, почти интимно. В оркестре господствуют высокие скрипки, спокойные хоральные аккорды струнных. Эти образы всплывают как светлые видения, проходящие перед мысленным взором человека. О суровой реальности напоминает лишь краткая фраза валторн из темы главной партии, обрамляющая каждый из фрагментов, да в самом конце — отдаленная дробь военного барабана и отголоски вражеской темы.

Именно так объяснял свой замысел композитор: «Конец части — светлый, лирический. Интимная человеческая любовь к себе подобным: довольно слов о погибшем; разговоры, прогулки... И только последние такты — отдаленный грохот: война не кончилась». Выразительность заключительного штриха подчеркнул Ем. Ярославский: «Когда замирает в конце первой части где-то вдали барабанная дробь, она напоминает нам, что за стенами великолепного зала Дома Союзов... еще льется кровь, еще идет война и надо напрячь все силы народа, чтобы добиться полного разгрома врага. И растет уверенность, что враг будет разбит».¹

Этот штрих типичен для Шостаковича. Повествуя о важных исторических событиях народной жизни, отображая явления действительности, он наделяет музыку характерными, общепонятными приметами времени. Вот почему его лучшие симфонии воспринимаются как художественные документы определенных этапов истории народа.

Именно в конкретности отображения жизненных событий — секрет покоряющей силы их эмоционального воздействия.

Умение схватить существенные стороны, животрепещущие явления, неостывшие еще конфликты быстротекущей жизни и воссоздать их в форме широких идейно-образных обобщений — замечательное свойство Шостаковича. Оно направляет его мысль к острым, волнующим темам современности, наделяет музыку драгоценной способностью вторгаться в гущу жизни, формировать отношение к ней миллионов людей во всем мире. Определяющее место в Седьмой симфонии, бесспорно, принадлежит I части. Но как обеднело бы ее содержание, если бы I часть была единственной!

¹ Е. м. Ярославский. Симфония всепобеждающего мужества. — «Правда», 30 марта 1942 г.

Идею, воплощенную в ней в манере драматически непрерывного, театрально непосредственного повествования, композитор раскрывает затем в иных аспектах.

Показательно, что первоначально намеченные программные подзаголовки частей он снял.¹ Характерны также его собственные определения II части — «интермеццо, очень лирическое, мягкое. Никакой программы, меньше «конкретных фактов», чем в первой части» — и III — «патетическое адажио с драматической серединой».

В отличие от I, остальные части поэтически обобщены. Мысль художника, раскрепощенная от диктатуры «конкретных фактов», достигает в них изумительных душевных прозрений, поистине философской глубины. Лирика, эпос и героика — так можно схематически определить доминирующие черты II, III и IV частей.

И в них музыка озарена отсветами военного пожара. Палящее дыхание борьбы ощущается здесь постоянно. Но композитор отвлекается от ее непосредственного изображения, вводя слушателя в мир благородных чувств, высоких помыслов, противостоящих звериному натиску фашистских орд. Он рисует гуманистические идеалы, вдохновлявшие народ на трудную борьбу, передает его духовное величие, моральную стойкость, мужество и героизм, служившие залогом грядущей победы. Нельзя судить о силе и глубине воплощения положительных образов Седьмой симфонии, сбрасывая со счетов ее три последние части, как это делали критики, которые главную и чуть ли не единственную заслугу Шостаковича усмотрели в мастерском изображении фашистского нашествия.

II часть (Moderato (poco allegretto,) h-moll, $\frac{4}{4}$) в соответствии с занимаемым ею местом в цикле, принято трактовать в духе скерцо. Но как мало в ней общего с характерными для Шостаковича юмористически бытовыми или демоническими скерцо! Л. Данилевич верно определил ее как «лирическое отступление», «грустное скерцо», подчеркнув присущий музыке элегический оттенок. Необычная трактовка части, которая по классической традиции должна обладать ясной жанровой основой, восходит к Первой и

¹ Части должны были носить следующие названия: I — «Война», II — «Воспоминание», III — «Родные просторы», IV — «Победа» (Д. Шостакович. О подлинной и мнимой программности. — «Советская музыка», 1951, № 5 стр. 77).

в особенности к Четвертой симфониям Чайковского. Не случайно И. Мартынов заметил, что свойственные ей «задушевность лирики и мелодическая прелесть не встречаются еще ни в одном скерцо Шостаковича. В теме скерцо есть и широкая раздольность, и нежность, и легковейность, напоминающие Чайковского».¹

Дело, однако, не только в эмоциональном сходстве и даже не в элементах стилистической общности. Соприкосновение с Чайковским происходит на более существенной почве.

Вслед за великим русским композитором Шостакович сделал скерцо формой интимного высказывания, наполнил его тончайшим лиризмом, преломив бытовой фон окружающей жизни в призме грез, сновидений, воспоминаний. (Как известно, эту часть первоначально и предполагалось озаглавить «Воспоминание».)

Трудно не сопоставить такой замысел со Скерцо Четвертой симфонии Чайковского, охарактеризованным самим композитором как «капризные арабески, неуловимые образы, которые проносятся в воображении... когда засыпаешь». II часть Седьмой симфонии отличает лишь общий элегический оттенок и, что особенно важно, объединяющая мысль о суровой реальности, которая незримо присутствует на заднем плане и властно прорывается в среднем разделе.

Мерцающее звучание «кружевной», словно пунктиром намеченной первой темы вызывает особенно отчетливые аналогии с началом Скерцо Четвертой симфонии Чайковского.



Ее национально-русский характер выражен ясно и органично. Октавный «запев», уступами нисходящие к тонике тетрахорды, квартовые интонации, обороты натурального минора — все эти детали чутко воспроизводят особенности русской народной песни. И в то же время эта тема неповторимо индивидуальна и с первых же тактов позволяет узнать собственный «почерк» Шостаковича. Графическая четкость мелодического контура сочетается в ней с ритмической свободой и пластикой изложения. Подобно теме главной партии I части, эта мелодия не сразу раскрывает свое ладовое богатство; штрих за штрихом вырисовывается глубокий, изобилующий тонкими оттенками образ. В ходе мелодического развития тематизм начального периода возвращается небольшими островками, за которыми следуют новые тематические образования, лаконичные, брошенные намеком, но рельефные и запоминающиеся.¹ Прихотливое развитие постепенно расширяет границы исходного образа.

Мелодия словно «ветвится», выпуская все новые «побеги». Она звучит со все возрастающим внутренним жаром и увлечением, как проникновенный рассказ, попутно затрагивающий множество важных жизненных явлений, испытанных чувств. В своем непрерывном свободном течении мелодия естественно «переливается» в новый раздел, в котором продолжается плавное движение мыслей и представлений.

Пунктирный мелодический рисунок струнных уступает место бескрайной лирически напевной мелодии гобоя, которую Л. Данилевич удачно уподобляет романсу. Этот человечески теплый образ, любовно и бережно выписанный композитором, надолго овладевает вниманием. Ласковые, то успокаивающие, то зовущие интонации, повторяясь, неспешно сменяют друг друга. В сопровождении этого неторопливого, задумчивого монолога у струнных появляется танцевальный ритм; если бы не четырехдольный размер, его можно было бы назвать ритмом болеро или полонеза.

¹ Эту особенность мелодического развития у Шостаковича принципиально отметил В. Протопопов, указавший на «постоянное мелодико-ладовое обновление основного тематического ядра: при повторении его начальных оборотов продолжающие части темы всегда новые в ладо-тональном и иных отношениях... Схематически этот принцип развития можно обозначить так, abc, ade, afg и т. д. (Об одном важном принципе музыкальной формы в произведениях Д. Шостаковича. — «Сообщения Института истории искусств АН СССР», 1956, вып. 9, стр. 40).

Этот неожиданный штрих, возникающий на втором плане, придает музыке поэтическую хрупкость грезы.¹ Третий план в этом «объемном», психологически сложном образе намечают бесстрастные, ровные шаги басов; они словно отсчитывают идущее время.



Мало-помалу в течении музыки вырисовывается стержневая интонация-образ: хореически ниспадающие обороты кварты, квинты, терции — в мелодии, секундовые «вздохи» — в сопровождении. Они заставляют вспомнить типичнейшие мелодические обороты Чайковского; ниспадающие в хореическом ритме интонации терции и квинты часто сопутствуют лирическим эпизодам его музыки, таким, например, как вторые темы побочных партий в Четвертой и Пятой симфониях или си-минорная мелодия из «Лебединого озера». К этой теме Седьмой симфонии Шостаковича могут быть отнесены и слова, сказанные Чайковским по поводу названного раздела его Четвертой симфонии: «сладкая и

¹ Подобный характер сопровождения, вероятно, навеян одним из эпизодов финала малеровской «Песни о земле», сходство с которым приобретает порой текстуальную точность:



нежная греза явилась. Какой-то благодатный, светлый человеческий образ пронесся и манит куда-то».¹

Однако у Шостаковича этот мечтательный образ освобожден от общеромантически неопределенной идеальности. Он предельно конкретизирован, наделен рельефной «локальной» окраской и эмоциональными чертами, которые тесно включают его в общую симфоническую концепцию. Затаенный лиризм, искренний и целомудренно чистый, проскальзывающий в мощное трагедийное повествование робко, нерешительно, словно боясь показаться несвоевременным, отмечен печатью тяжких испытаний. Такие трепетно-хрупкие чувства, неуловимые видения, проходящие причудливой и монотонной чередой, могли родиться в глухой тишине блокадных ночей, при тусклом свете коптилки, в мозгу человека, скованного холодом и усталостью, на грани между бодрствованием и сном.

Даже эти, глубоко субъективные, страницы симфонии реалистически общезначимы. Воссоздавая душевный мир человека, ввергнутого в пучину неслыханных бедствий, композитор раскрывает его благородство, нравственную чистоту, высокую человечность, над которыми бессильны ужасы войны.

Но вот светлое видение гаснет. Умолкает внутренний голос, повествующий о чем-то чистом и прекрасном. И вновь ровно и однообразно, как шорох осеннего дождя, у скрипок *pizzicato* звучит начальная тема.

Внезапно новая мысль прорезает сознание. Начинается средний раздел части. Об этом эпизоде Шостакович говорил: «...Немного юмора (не могу обойтись без этого). Шекспир отлично понимал значение юмора в трагедии — нельзя все время держать зрителя в напряжении». Его слова были истолкованы превратно. Основываясь на них, Д. Рабинович высказал предположение, что в этом «пестром, даже как будто нарочито нестройном» эпизоде композитор намеревался изобразить «веселую суматоху свежего весеннего утра в лесу».

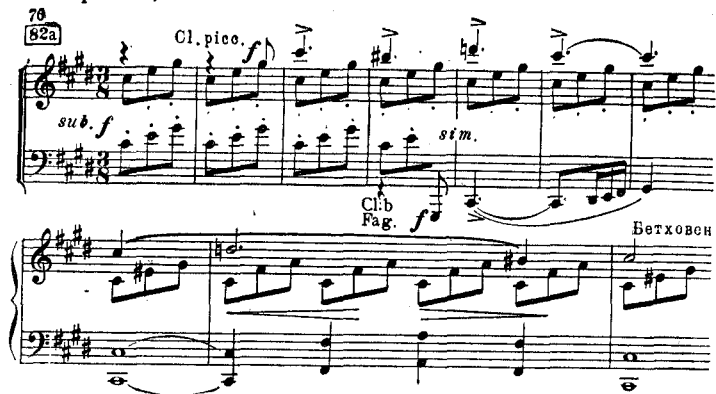
¹ На близость к Чайковскому указывает и другой элемент — плавно нисходящее движение в пределах квинты, которое интонационно и ритмически напоминает лирическую тему «Франчески да Римини» (соло виолончелей перед *L'istesso tempo*):



Л. Лебединский услышал здесь «лихорадочное веселье, которому люди отдаются, пусть ненадолго, но полностью. Ликующие возгласы и провозглашения, слова блестящей шутки, отголоски где-то отдаленно звучащего вальса...»¹

Более справедливыми представляются слова Л. Данилевича о том, что «Moderato имеет более прямое отношение к образам войны», чем остальные разделы Скерцо, что в нем присутствует «чувство тревоги», «ощущение внутренней неустойчивости»,² и если по отношению к этому эпизоду речь может идти о юморе, то о юморе саркастически едком и злом. Острая звучность деревянных и струнных *pizzicato*, автоматически ровно скандирующих триолями разложенное трезвучие, вульгарный, крикливый тембр малого кларнета, которому в басах отвечают судорожно извивающиеся ходы фаготов и бас-кларнета, незаполненные регистровые пустоты — все это придает музыке характер карикатурный и искаженный.

В свое время было замечено, что этот эпизод звучит как гротескный парафраз *Adagio* из «Лунной» сонаты Бетховена. Эта мысль не лишена оснований. Бросается в глаза общность тональности (до-диез минор), сходство равномерного движения триолями по ступеням трезвучия в аккомпанементе и рельефного интонационного оборота в мелодии (хроматическое окружение тоники вводным тоном и фригийской II ступенью, которое у Бетховена повторяется многократно).



¹ Л. Лебединский. Седьмая и Одиннадцатая симфонии Д. Шостаковича. «Советский композитор», М., 1960, стр. 10.

² Л. Данилевич. Д. Шостакович, стр. 90, 91.

Искаженная реминисценция одной из прекраснейших страниц мировой музыки звучит как мучительный вопрос, который многие задавали себе во время войны: как могло случиться, что немецкий народ, давший миру гениальных мыслителей и художников-гуманистов, подобных Бетховену, породил и такую страшную человеконенавистническую силу, как фашизм?!

Грубый толчок пробуждает цепочку образов. В слитном течении музыки возникает ряд новых тем. Они переходят друг в друга незаметно, и каждая следующая ассоциативно вырастает из какой-либо детали предшествующей. Извивающаяся тема фаготов и бас-кларнета превращается в воинственные фанфары труб. Одним из своих вариантов они дают начало скерцозной теме, отмеченной зловещим весельем. Вновь звучат трубные фанфары. Сопровождаемые теперь квартовыми «шагами» литавр и мерной дробью малого барабана, они приобретают характер блестящего и жестокого марша. В конце эпизода вновь как настойчивое подтверждение вопроса проходит начальная тема; на «полуслове» ее обрывают бездушно торжествующие фанфарные раскаты труб и валторн...

Успокоение наступает не скоро. Обрывки главной темы Скерцо возбужденно повторяются, рассекаемые тяжелыми ударами оркестра. Постепенно напряжение спадает, начинается реприза. Внутренняя дрожь, как след пережитого потрясения, слышится в *détaché* скрипок, ведущих начальную тему части. Мрачнеет и вторая, лирически мечтательная тема, гаснут ее светлые акварельные краски. Таинственно, холодно и тускло звучит она у бас-кларнета на фоне призрачных аккордов трех низких флейт.

Лишь тембр кларнета своим появлением на кульминации несколько проясняет колорит, и к музыке возвращаются спокойствие и ясность. В последний раз у скрипок проходит начальная тема Скерцо. Ее фразы, разделенные паузами, скользят друг за другом подобно отрывочным мыслям в мозгу засыпающего человека. Течение музыки затормаживается. Звучность стихает до *pianissimo*...

Это необычное Скерцо, лишенное элементов сюжетности, программности и внешнего действия, встает рядом с монументальной исторической фреской I части как правдивая повесть о сокровенных думах и чувствованиях советского человека в годину войны. В этой части, может быть, наиболее глубоко схвачена атмосфера жизни в осажденном

Ленинграде, накладывавшая печать на душевный строй людей. Музыка рисует раскрывающийся в одно из кратких мгновений покоя и сосредоточенности возвышенный и чистый духовный мир простого человека, который сумел пронести сквозь бури и грозы войны веру в высокие идеалы и победить в жесточайшей схватке.

Перестановка смысловых акцентов внутри классического четырехчастного цикла коснулась и следующей части (Adagio, cis-moll, $\frac{3}{4}$). Отказавшись от традиционного бытописательства, изображения жанровых картин, Шостакович, по существу, возложил на Скерцо функции лирической медленной части. Это, естественно, привело к новой — эпической трактовке Adagio. В литературе сохранились высказывания Шостаковича о том, что в этой части он стремился передать «упоение жизнью, преклонение перед природой»; он говорил также, что ее образы навеяны архитектурой Ленинграда. Первоначально она должна была называться «Родные просторы». Музыка не противоречит этим комментариям автора. Ее предметная конкретизация может быть различной, но несомненно то, что мысленный взор композитора устремлен в ней вовне, к картинам объективного мира.

Это вдохновенное Adagio напоминает о неоглядных просторах земли, величавом спокойствии русских рек, мужественной красоте городов-крепостей. И здесь, окрашивая музыку в строгие, суровые тона, насыщая ее драматическим напряжением, слышатся отзвуки битвы. Родина в годину военных испытаний — так можно сформулировать основную мысль этой части.

Как и в Скерцо, в ней отсутствуют сюжетные, живописно-изобразительные моменты. Широка архитектурно-закрытых разделов, строгая симметрия формы подчеркивают незыблемую устойчивость скульптурно выразительных и монументальных образов. Adagio родственно Скерцо и по своей образно-композиционной структуре. Обе части написаны в сложной трехчастной форме с драматически напряженным средним разделом и контрастом между речитативно-повествовательной и широкохоровой мелодикой в крайних разделах.

Этот параллелизм кажется не случайным. Жизненные представления и контрасты, которые отразились в Скерцо в «микрокосме» душевного мира отдельного человека,

в *Adagio* воплощены в «макрокосме» эпического рассказа о величии необъятной страны. Так попутно затрагивается важная мысль: отдельный человек и Родина внутренне тождественны, как тождественны капля воды и океан...

Эпически возвышенный, внеличный строй музыки устнавливается в первой теме, суровой, строгой, неторопливой. Ее могучие хоральные гармонии, возвращаясь неоднократно, поддерживают величественное здание *Adagio*.




Ровное органное звучание хора деревянных духовых и валторн словно приподнимает музыку над волнениями повседневности, освобождает ее от субъективной эмоциональности, романтической экспрессии. (Примечательно, что из восьми проведений этой темы пять поручены духовым — деревянным и медным инструментам — и только три — струнным.) Внеличные черты сохраняются и во второй теме — унисонных речитативах скрипок, напоминающих стиль скрипичных сонат Баха. Эти энергичные, твердые, неудержимо рвущиеся ввысь речитативы насыщены ораторской патетикой, горячей, мужественной страстностью.



Обе темы обладают своеобразным ладово-переменным строением. Главная тональность части — си минор (та же, что и в Скерцо!) — в них лишь подразумевается, появляясь в середине гармонических периодов как одна из многих равноправных тоник. Наряду с ней значение временных тоник приобретают поочередно другие ступени лада: II (до-диез минор, которым начинается и заканчивается *Adagio*),

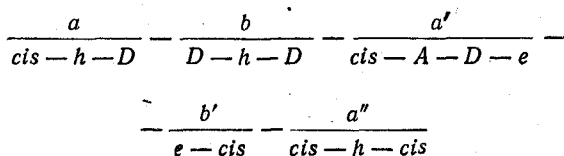
III (Ре мажор), IV (ми минор) и VII (Ля мажор).¹ В сочетании со строгой диатоникой такой принцип гармонического развития обнаруживает несомненные связи с ладовой переменностью русской народной песни. Вместе с тем ее эпическая широта и размах, мужественный лиризм и нравственная сила органически входят в музыку медленной части Седьмой симфонии.

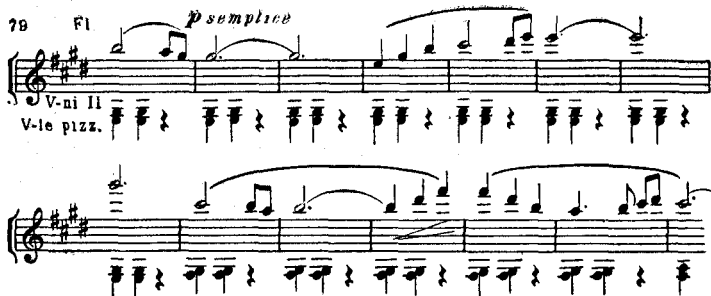
Творческое преломление в Adagio русской народно-песенной стилистики сказалось и в другом: в медлительном, но неудержимом развороте мелодической мысли, охватывающем весь первый раздел. О рондообразности здесь позволяет говорить лишь мерное чередование контрастных темброво-фактурных пластов (хорал духовых и унисон струнных). Что же касается тематизма, то он не повторяется; в возвращающихся разделах «рондо» он звучит как продолжение ранее начатой и прерванной мысли. Две темы, две стороны единого образа на всем протяжении этого раздела развиваются в двух параллельных плоскостях, попеременно выступающих на передний план.

Когда затихают сумрачные хоральные аккорды кларнетов, завершающие этот раздел, становится слышна доносящаяся словно извне настороженная поступь басов; она возвращает мысль к драматичной действительности. Отрывистый ритм —  — напоминает о «теме нашествия»

из I части. (Характерно, что тот же ритм вклинивается в драматическую кульминацию II части — перед цифрой 95, — где он звучит в аккордах тяжелых медных жестко и неумолимо.) Этот ритм продолжается у струнных *pizzicato*, аккомпанируя нескончаемой, светло и прозрачно льющейся лирической мелодии флейты. В ее мягких мелодических предъемах, в диатоническом опевании ладовых устоев незримо присутствуют черты двух начальных тем Adagio.

¹ Ладово-гармоническое развитие в первом разделе части, напоминающем по форме двухтемное рондо, можно изобразить следующей схемой:





Ладовая переменность свойственна и этой теме. Каждая ее фраза выдвигает свою тонику. Начинаясь в Ми мажоре, она задерживается то в до-диез миноре (VI ступень, такты 8—14), то в соль-диез миноре (III ступень, такты 26—31). Свобода архитектоники¹ подчеркивает русские народно-песенные истоки и этой, необъятной по широте дыхания мелодии — одной из поэтичнейших в музыке Шостаковича.

В ее свободное вариантное развитие включается сначала вторая флейта, затем виолончели и, наконец, скрипки. Этот эпизод захватывает громадное «пространство» — 112 тактов. Накопленная инерция движения вовлекает в единый мелодический поток и возвращающуюся хоральную тему; она проходит на втором плане, сопровождая патетический взлет скрипок, который непосредственно вливается в репризу первого раздела — повторение начального речитатива.

Средний эпизод части (*Moderato risoluto*) создает динамичный контраст созерцательным состояниям. Его энергичная, решительная тема широкой интерваликой, твердыми затактами и общим рисунком напоминает вступительную тему Пятой симфонии.

Вместе с ней в симфонию впервые вливаются могучей волной пафос героической борьбы, воля к победе. Напористое *ostinato* басов и синкопированное аккордовое сопровождение подчеркивают бурный порыв, мятежность, вспыхивающие в музыке.

¹ Число тактов от фразы к фразе меняется 7 + 8 + 10 + 27 + + 9 и т. д.

80 121 Moderato risoluto

V-ni
Corni
V-le pesante
Fag.
Vc. C-b.

В ходе развития яснее обнаруживается жизненный смысл этой темы. Возникает широкий раздел, пронизанный

ритмом скачки —  Усиленный малым ба-

рабаном, этот ритм воскрешает в памяти картину наше-ствия. В то же время в мелодике появляются обороты, родственные начальным темам Adagio (валторны перед цифрой 127). Так раскрывается образ Родины, объята военной бурей. В этом эпизоде нет той предметной определенности, с какой в I части изображена «крупным планом» драматическая ситуация начала войны. Поднимаясь над отдельными событиями, охватывая единой мыслью титаническую борьбу двух миров, композитор вносит в музыку эпические черты.

Вместе с тем выпуклый контраст, создаваемый средним разделом, не воспринимается как художественно самодовлеющая антитеза. Психологически он необычайно правдив. В нем чутко отразились характерные для военных лет душевные взлеты и падения, резкие смены сосредоточенной неподвижности и героического напряжения борьбы. «... В мудрейшей медленной части Седьмой симфонии, — писал Б. Асафьев, — вы вдруг ловите себя: да ведь так было в те страстные дни на самом деле, в окружающей жизни, и именно так чередовались в сердце наплывы душевных тревог и упорства воли под давлением реальной физической угрозы, когда организм собирал все силы для отпора смер-

ти. Музыка тут говорила языком Шостаковича, но чувствованиями всех людей идущего на подвиг города...»¹

В мужественно твердом, волевом, героически возвышенном среднем разделе *Adagio* тема борьбы предстает в новом, позитивном звучании. Особенно на кульминации (динамическая реприза), где над бушующим потоком горделиво и властно поднимается торжественный мажорный хорал медных и патетический речитатив, уверенно и призывно провозглашаемый трубами. Эти действенные, утверждающие образы впервые появляются в *Adagio*. Они продолжают линию героики I части, решительно преодолевая ее трагедийную окраску и подготавливая тем самым оптимистический финал.

Постепенно драматическое напряжение спадает. В последний раз в лирически теплом тембре альтов проходит певучая созерцательная мелодия; ее сменяет строгая аккордовая тема и скрипичные речитативы начала части. Вновь взору рисуются широкие просторы, объятые величавым покоем.

Без перерыва отдаленным гулом литавр начинается финал (*Allegro non troppo, c-moll, $\frac{4}{4}$ alla breve*). На этом фоне сначала неясно проступает тема засурдиненных скрипок. В ней угадываются скрытая энергия, волевой напор. Навстречу порывисто вздымается мужественная фраза басов. Словно издалека, доносятся возгласы струнных, сигнальная переключка гобоя и валторны. Так же, как в конце экспозиции I части, музыка создает ощущение открытого пространства. Но на этот раз она ассоциируется не с безмятежной летней пасторалью, а с суровым, подернутым вьюжной мглой, зимним пейзажем. Картина оживает, как будто необозримые просторы заполняются движущимися с разных сторон массами народа.

Именно таков был авторский замысел. Приступая к работе над финалом, Шостакович определял его как «звучащую со всех концов земли торжественную нарастающую Оду».

Разрозненный тематизм вступления сплавляется в динамичной, устремленной вперед первой теме финала.

¹ Б. В. Асафьев [Игорь Глебов]. Симфония.— Сб. «Очерки советского музыкального творчества», т. 1. Музгиз, М.—Л., 1947, стр. 69.

162 [Allegro non troppo]

Archi

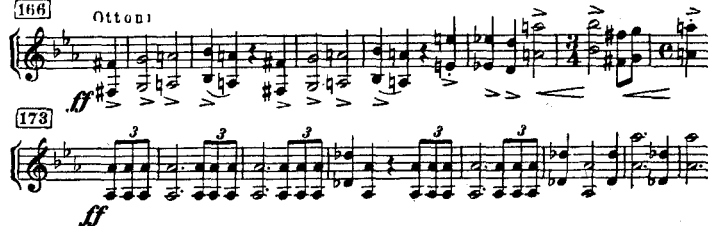


В ее стремительном движении объединены и мужественная энергичная фраза басов, и фанфарные ходы по тонам трезвучия, и интонации трубных сигналов. В эту тему включены и короткие нисходящие уступами секвенции, которые связывают ее с темой вступления финала, а еще ранее — с темой побочной партии I части (см. в нотном примере 64 обороты, отмеченные скобкой). Подобная интонационная многосоставность характерна для тематизма финалов Шостаковича. Она стирает границы периодов, преодолевает торможение, создаваемое кадансами, открывает простор для безостановочного накопления динамики.

Экспозиция и разработка темы сливаются. Она как бы плавится в ходе интенсивнейшего интонационного развития, рождая новые тематические образования: властные унисоны всех медных, время от времени прорезающие бурный звуковой поток.

166

Ottoni



Так же, как в финале Пятой симфонии, тематизм постепенно уплотняется, переходит в общие формы движения. Бешено крутящиеся вихри фигураций, низвергающиеся пассажи у струнных и деревянных, чеканный ямбический ритм у медных и ударных доводят напряжение до предела. Но теперь музыка свободна от оттенка трагедийности. Она передает душевный подъем, ощущение силы, сметающей преграды на своем пути. Источник ее напряжения — пафос, радостное возбуждение борьбы.

Свободен от трагедийной окраски и следующий, траурный эпизод. Если в репризе I части прямое воплощение трагедийной коллизии побудило композитора обратиться к жанру траурного марша, то в финале скорбная мысль об утратах запечатлена в более обобщенной жанровой форме. В суровой поступи сарабанды она звучит строже, яснее, мужественнее, очищается от болезненной остроты непосредственного переживания. Показательно, что в этом эпизоде использованы и иные, чем в I части, художественные средства. Его гармонические периоды кратки и энергичны; почти каждый двутакт заканчивается консонирующим аккордом, тональные сопоставления которых по-прокофьевски красочны и круты.



Типичные для сарабанды ритмически твердые концовки фраз естественно входят в музыкальную ткань симфонии; такого рода окончания присутствуют как своеобразный лейтритм Седьмой симфонии во многих ее темах, напоминающая об эпизоде нашествия. Сказанное относится и к мужественному пунктирному ритму, лежащему в основе темы сарабанды; он вызывает в памяти героические образы среднего раздела Adagio.

Постепенно ораторски приподнятый тон траурного эпизода смягчается, образ сурового, торжественно скорбного шествия отступает на задний план. На фоне *ostinato* альтов, глухо повторяющих ритм сарабанды, скрипки раздумчиво и печально проводят одну из тем вступления, вплетая в нее мелодические обороты скрипичного речитатива Adagio.

Как и в репризе I части, всеобщая скорбь сменяется личной. Но в финале это эмоциональное сопоставление, отвлеченное от конкретной драматической коллизии, приобретает оттенок эпического величия, а выражение скорби становится более гармоничным и сдержанным.

Этот эпизод напоминает переход к репризе в финале Пятой симфонии Шостаковича, где состояния сосредоточенности приостанавливают динамичный нарастающий поток действенных образов и дают начало могучему заключительному подъему. Если там замысел композитора можно определить словами «мысль переходит в действие», то здесь — «скорбь зовет к мщению и подвигу». Драматическая тема переходит от скрипок к альтам. Она звучит замедленно, словно с усилием преодолевая оцепенение. Начинается энергичная разработка. Упорно пульсирует, перемещаясь от одних инструментов к другим, торжественный ритм сарабанды. Слышатся отдаленные трубные сигналы. Главная тема финала окружается четкими фигурациями. Нарастает динамика, усиливается напряжение.

«Мысль композитора уносится в отдаленное грядущее, чтобы оттуда взглянуть на наши дни», — говорил Шостакович о своем замысле. Восхождение к вершине идет широкими уступами; красочные сдвиги гармонии как бы раскрывают все более широкие и светлые дали.¹ Драматичная тема величаво и торжественно звучит у хора труб и тромбонов, сопровождаемая мажорными фанфарами валторн. Последний подъем, и в сияющем До мажоре тромбоны и трубы властно провозглашают главную тему I части. Она мощно вздымается, захватывая диапазон более трех октав, полная мужественной силы и величавой красоты, и гордо реет как знамя победы, как символ новой жизни, возродившейся из пепла.

К этой краткой (всего восемь тактов!) победной кульминации устремлено все музыкальное повествование. Она подготовлена предшествующим развитием с такой неуклонностью, так выпукло подчеркнута контрастами и светотенями финала, что производит неизмеримо более сильное и глубокое впечатление, чем иные нескончаемые громогласные апофеозы. И, может быть, главный источник ее действенности и эмоциональной силы то, что, рисуя зримый, осязаемый образ грядущей победы, композитор одновременно

¹ Тональный план заключения финала — а — А — Н — Е — С.

напоминает о неисчислимых испытаниях и утратах ведущего к ней пути.

«Образ победы озарен кровавыми отблесками пожара войны», — заметил И. Мартынов.¹ В момент победного завершения симфонии музыка насыщается драматизмом. Острая конфликтность предшествующих частей как бы сгущается, конденсируется в выпуклом ладовом конфликте, в длительном сочетании ослепительного мажора и скорбного фригийского лада.

84

(208)



Эта внутренняя диссонантность упорно, властно утверждаемой тоники — штрих необычайной жизненной правдивости. Он воплощает сложный комплекс разноречивых чувствований, неразрывно связанных самой жизнью: переполняющую душу радость победы, драматическое напряжение борьбы и острую боль утрат. Такое решение финала — смелое и необычное, психологически чуткое и правдивое, лишенное малейшего налета официальности — мог найти лишь большой художник, чувствующий пульс современности, глубоко проникший в духовный мир своего народа.

Жизненные первоисточки идейно-художественного новаторства Шостаковича обнажились в Седьмой симфонии с наибольшей отчетливостью. Ее драматические конфликты, действенные контрасты, оригинальные и разнообразные композиционные приемы, самобытный музыкальный стиль наполнены большим современным содержанием. Развитые элементы повествовательности определили почти сюжетную конкретность музыки. Воскрешая в памяти типические

¹ И. Мартынов. Д. Д. Шостакович, стр. 78.

коллизии, образные представления, чувствования военных лет, она сокращает до минимума возможности разноречивых истолкований.

Целая историческая эпоха — от мирной жизни советского народа-труженика, через драматические испытания борьбы к лучезарному образу грядущей победы — получила яркое, глубоко впечатляющее отражение в Седьмой симфонии.

Одухотворенная чувством патриотизма, она свободна от какой бы то ни было ограниченности. Воспевшая героический подвиг советского народа, полная горячей любви к простым людям, она приобрела общечеловеческое значение. Ее гуманизм, мужественный и суровый, чужд расслабленности. Музыка ее проникнута этическим пафосом освободительной борьбы, нравственной красотой и духовной силой борцов, отстаивших мир в схватке с фашизмом.

«Седьмая симфония — замечательный музыкальный памятник военных лет. Никто из современных композиторов — советских и зарубежных — не смог создать столь монументального и вдохновенного произведения о борьбе против фашизма».¹ Это неоспоримо. Седьмая симфония Шостаковича явилась одной из высочайших вершин искусства, событием не только в художественной, но и в общественной жизни современного человечества.

ВОСЬМАЯ СИМФОНΙΑ

c-moll, соч. 65, 1943

Тема Великой Отечественной войны глубоко вошла в творчество Шостаковича. Ей посвящен ряд произведений, очень разных по содержанию, жанру и адресату.

Прямым продолжением работы над «Ленинградской» симфонией явилась сюита для хора и оркестра «Родной Ленинград», написанная в 1942 году по заказу одного из ансамблей песни и пляски. К ней примыкают хор

¹ Л. Данилевич Д. Шостакович, стр. 96.

«Клятва наркому» (1941), Марш для духового оркестра (1942), музыка к спектаклям ансамбля НКВД «Отчизна» (1942) и «Русская река» (1943), музыка к кинофильму «Зоя» (1944).¹ Не было ничего неожиданного в том, что после монументальной, широкоохватной симфонической концепции композитор обратился к прикладной и иллюстративной музыке. Шостакович, который и ранее чутко откликался на запросы музыкального быта, написав немало прикладной музыки, отвечал этими произведениями на потребность, рожденную военными буднями страны.

Не было неожиданностью и то, что рядом с Седьмой симфонией появилась Восьмая, в которой тема войны получила иное освещение.

Гигантская битва с немецко-фашистскими ордами продолжалась уже много месяцев. Миновала потрясающая острота первых впечатлений. Радость побед и горечь поражений, вести о героических подвигах советских людей и страшные документы о чудовищных зверствах фашистских варваров, бесчисленных жертвах «лагерей смерти», разрушенных городах и селах — все это стало привычной повседневностью, суровыми буднями военного времени.

Война не только поглощала физические и духовные силы народа, но и безраздельно владела его мыслями. Стремление подняться над отдельными повседневными фактами, понять события в их совокупности и взаимосвязи ставило перед людьми мучительные вопросы. Попытки постигнуть исторический масштаб современной войны, природу развязанных ею разрушительных сил, причины опустошительных войн, сопутствующих истории человечества, рождали глубокую тревогу за судьбы мира и за самую жизнь. Тревожными раздумьями был подсказан замысел Восьмой симфонии Шостаковича.

Советская и мировая общественность отнеслась к новому произведению с большим интересом.² Однако Восьмая

¹ Оркестрово-хоровая сюита «Родной Ленинград» была включена в список произведений Д. Шостаковича как соч. 61 (впервые исполнена 15 октября 1942 г., см.: И. М. Аотынов. Д. Д. Шостакович, стр. 111). В новый авторский список, опубликованный в книге Л. Данилевича, она не вошла. Не вошли в него и хор «Клятва наркому» и Марш для духового оркестра, с самого начала оставленные автором без указания соч.

² Премьера Восьмой симфонии состоялась 4 ноября 1943 г. в Москве (Государственный симфонический оркестр Союза ССР под управлением Е. Мравинского, которому автор посвятил это произве-

симфония встретила далеко не столь единодушную и восторженную оценку, как ее предшественница.

В первых же печатных откликах признание огромной драматической силы и жизненной правды сопровождалось разного рода оговорками и упреками. «Советские композиторы создали вдохновенные произведения о героической нашей борьбе в эпоху Великой Отечественной войны,— писал Л. Данилевич. — Но, говоря о днях войны, можно ли умолчать о страданиях, что выпали нам на долю!.. Долг художника — поведать о муках народа». Но тут же верная мысль обернулась обвинением, которое впоследствии охотно варьировали критики Шостаковича, — обвинением в том, что в Восьмой симфонии «ночь» отображена сильнее, чем «день».¹

В доказательство этого мнимого порока Восьмой симфонии нередко противопоставлялась Седьмая. Двенадцать лет спустя, развивая свою мысль, тот же критик писал: «...советским людям всегда была свойственна неистребимая вера в жизнь. Ее не смогли сломить никакие испытания и невзгоды. И об этом рассказал всему миру сам Шостакович в Пятой и Седьмой симфониях. «Герои» этих произведений не сгибаются под тяжестью того, что им пришлось перенести. «Герой» Восьмой симфонии выходит из «битвы жизни» ослабевшим, он ищет отдыха, забвения... Трагедийность Восьмой симфонии, несмотря на относительно светлые страницы финала, не имеет прочных связей с идеей жизнеутверждения, как то было, например, в Седьмой симфонии».²

Сопоставляя отзывы, близкие по времени к премьере Восьмой симфонии, нельзя не обратить внимания на ту

дение). За рубежом Восьмая симфония впервые была исполнена 2 апреля 1944 г. в Нью-Йорке под управлением А. Родзинского. Концерт транслировался 134 радиостанциями США. По статистическим подсчетам, количество слушателей достигло 25 миллионов. Вскоре Восьмая симфония прозвучала под управлением С. Кусевицкого (США), К. Чавеса (Мексика), Г. Вуда (Англия). После окончания войны она исполнялась в Париже, Вене, Будапеште, Праге, Брюсселе, Амстердаме, заняв почетное место в репертуаре крупнейших оркестров и дирижеров мира. С ошеломляющим успехом прошло двукратное исполнение Восьмой симфонии под управлением Е. Мравинского на музыкальном фестивале «Пражская весна» в 1947 г.

¹ Л. Данилевич. Восьмая симфония Д. Шостаковича. — «Советская музыка», 1946, № 12, стр. 56 и 64.

² Л. Данилевич. Д. Шостакович, стр. 102 и 103.

определяющую роль, которую играло в ее оценках непосредственное эмоциональное восприятие музыки. Такой эмоционально-эмпирический подход на первых порах был вполне естественным, однако он нередко приводил к недооценке вопросов, связанных с идейно-художественной концепцией произведения, с жизненным содержанием его образов и драматургической направленностью развития. Именно так однобоко И. Нестьев характеризовал творческую эволюцию Шостаковича в годы Великой Отечественной войны: «До крайности обостренно и нервно воспринял композитор тему войны. Переживания военных лет взвинтили его чуткую натуру. Контрасты его музыки стали еще более резкими и кричащими...»¹

Как это ни удивительно, ощущение концепционной значительности, философской глубины Восьмой симфонии одним из первых высказал в печати не музыкант, а писатель: «В построении симфонии, — заметил Л. Леонов, — композитор, мне кажется, нашел средства для выражения сложных мыслей и чувств, которыми живет наше поколение. В симфонии найдено то счастливое сочетание личного и общего, которым отмечено каждое значительное произведение искусства в любую эпоху... Слушая Восьмую симфонию Шостаковича, я все время чувствую, что властная рука композитора как бы подводит меня к иным окнам в мир, полный еще не известных мне явлений». ² О глубине и оригинальности замысла этого сочинения и о трудности его исчерпывающего постижения писал И. Мартынов: «По характеру образов и по языку Восьмая симфония гораздо отвлеченнее и сложнее Седьмой... Понять эту музыку нелегко — она требует неоднократного вслушивания. Но мы позволим себе высказать убеждение, что Восьмая симфония заслуживает необычной напряженности внимания. Для того, кто вникает в эту музыку, она скажет бесконечно много». ³

Дальнейшая судьба Восьмой симфонии сложилась крайне неблагоприятно. В 1948 году она была подвергнута резкой критике как якобы формалистическое произведе-

¹ И. Нестьев. Заметки о творчестве Д. Шостаковича (Несколько мыслей, вызванных Девятой симфонией). — «Культура и жизнь», 30 сентября 1946 г.

² Л. Леонов. Первые впечатления. — «Литература и искусство», 7 ноября 1943 г.

³ И. Мартынов. Д. Д. Шостакович, стр. 105.

ние.¹ После нескольких исполнений это сочинение исчезло из концертного репертуара. Процесс его освоения широкой слушательской аудиторией прервался в самом начале.

Спустя девять лет, в обстановке начавшейся после XX съезда КПСС борьбы против последствий культа личности И. В. Сталина, в оценку Восьмой симфонии были внесены серьезные поправки. «Основная ошибка Секретариата, — говорил генеральный секретарь Союза советских композиторов Т. Хренников, — заключалась в том, что в борьбе с формалистическими явлениями мы нередко занимали догматические позиции, распространяя понятие формализма на произведения, к нему не относящиеся (Вторая симфония А. Хачатуряна, Фортепьянный концерт Г. Галычина и др.). Недавно мы слушали, после долгого перерыва, Восьмую симфонию Шостаковича, в которой, несмотря на ряд черт, заслуживающих критического отношения, содержится много художественно сильных и впечатляющих сторон; она несомненно связана с глубокими и искренними переживаниями художника. Время и приобретенный нами опыт показали, что безоговорочное зачисление Восьмой симфонии Д. Шостаковича в разряд формалистических произведений было необоснованным и ошибочным».²

Однако и после этого в судьбе Восьмой симфонии мало что изменилось. Правда, название ее стало появляться на концертных афишах Москвы и Ленинграда, но редкие исполнения не изменили картины: практически она по-прежнему оставалась неизвестной широким кругам любителей советской музыки.

Чтобы быть воспринятым и понятым массовым слушателем, любое масштабное, концепционно сложное произведение симфонического жанра требует настойчивой пропаганды, терпеливых разъяснений, вдумчивой популяризации. В особенности же это относится к тем сочинениям, которые, подобно Восьмой симфонии Шостаковича, лишены осязаемой предметности содержания, свойственной программной музыке. В немногих статьях, написанных под свежим впечатлением премьеры, Восьмая симфония полу-

¹ См.: Т. Хренников. Тридцать лет советской музыки и задачи советских композиторов. — «Советская музыка», 1948, № 2, стр. 33; М. Коваль. Творческий путь Д. Шостаковича. — «Советская музыка», 1948, № 4, стр. 14.

² См. о композиторах Москвы. — «Советская музыка», 1957, № 1, стр. 151.

чила лишь самые общие, приблизительные характеристики. Затем наступил период полного забвения. И лишь в последнее время появились единичные попытки вернуться к анализу и серьезной оценке ее содержания и стиля. Вот почему можно утверждать, что не только слушательская масса, но и профессиональная музыковедческая мысль пока лишь в небольшой степени осознала идейное, образное, эмоциональное богатство, скрытое в стройной, глубокой концепции этого сочинения.

При первом соприкосновении с симфонией философский характер замысла ускользнул от внимания критиков. Даже наиболее доброжелательные из них толковали ее упрощенно, расценивая музыку лишь как правдивое, драматически сильное отображение некоторых, главным образом ужасных, сторон минувшей войны. В одной из немногих аналитических статей содержание симфонии определялось тремя основными темами, тремя образными сферами: «человек и жестокая, бесчеловечная сила, все разрушающая на своем пути», «горе, принесенное войной» и «катарсис, взгляд в будущее».¹

В. вышедшей в 1958 году книге Л. Данилевич первым дал развернутую характеристику Восьмой симфонии, исходным моментом которой служит утверждение, что она «задумана как трагическая эпопея о муках народа».² Основанием для такого утверждения могли послужить слова самого композитора: «В этом произведении была попытка выразить переживания народа, отразить страшную трагедию войны».

Написанная летом 1943 года, Восьмая симфония явилась откликом на события того трудного времени».³

Приведенные высказывания, разумеется, содержат долю истины, ибо говорят о чертах, которые действительно присутствуют в музыке. Однако, как и авторские комментарии, они касаются лишь одной из сторон произведения — его повышенной экспрессии, напряженнейшего драматизма, остроты коллизий. Они верно характеризуют круг настроений, строй эмоций, возбуждаемых музыкой и послуживших первоначальным творческим импульсом. Бесспорно, для по-

¹ Л. Данилевич. Восьмая симфония Д. Шостаковича. — «Советская музыка», 1946, № 12, стр. 56 и 57.

² Л. Данилевич. Д. Шостакович, стр. 96.

³ Д. Шостакович. Думы о пройденном пути. — «Советская музыка», 1956, № 9, стр. 14.

нимания музыкального произведения эта сторона существенна, но она не исчерпывает его содержания.

Попытка сделать эмоциональные особенности произведения основой его общей оценки не могла не привести к ложным выводам. Вследствие такой подмены общего частным сложилось вопиюще несправедливое мнение о том, что Восьмая симфония — произведение страдальческое, пессимистически безысходное, иступленное, истерически взвинченное, что она представляет собой глубоко субъективную исповедь человека, морально сломленного душевными потрясениями, ужасами и бедствиями войны. В одних случаях этот взгляд облекался в форму категорических обвинений в крайнем субъективизме, экспрессионизме и т. д. В других — получал более деликатное словесное выражение; не решаясь оспорить его по существу, авторы, сочувственно писавшие о Восьмой симфонии, не шли дальше извиняющих оговорок.

Понять подлинный смысл этого произведения легче всего, сравнивая его с Седьмой симфонией, ибо общность жизненного объекта делает особенно наглядными различия.

Седьмая симфония появилась в первые месяцы войны, вызванная к жизни потрясающим, непостижимым контрастом светлого мирного «вчера» и страшного кровавого «сегодня». В резких противопоставлениях образов мира и войны, которыми пронизаны все ее части, постигается природа и мера вещей по ту и по эту сторону роковой грани. Жизнь уже была затоплена войной, но под ногами еще ощущалась твердая почва. С живыми, еще не успевшими потускнеть воспоминаниями о мирных днях отождествлялся образ желанной победы, а путь к ней представлялся куда более близким, чем это оказалось в действительности.

Восьмая симфония появилась на исходе второго года кровопролитной битвы. Безбрежный океан войны бушевал вокруг. Война была единственной реальностью. Всякие иные представления поблекли и утратили конкретность, сохранившись лишь в памяти. Энтузиазм первых недель уступил место железной воинской выдержке, иллюзии — умению мужественно смотреть правде в глаза, бурные разноречивые чувствования — волевой собранности, самоотверженной решимости.

Восьмая симфония чутко запечатлела эти изменения в эмоциональном тоне народной жизни. Вместе с тем исчезла почва для драматургии ярких взаимоуравновеши-

вающих контрастов. Музыка стала эмоционально более одноплановой, но в иных, чем в Седьмой симфонии, формах она с не меньшей силой выразила жизнеутверждающую этически высокую идею. Все эти факторы определили специфическую эмоциональную окраску Восьмой симфонии, суровость, жесткость ее выразительных средств, сумрачность колористической гаммы, озаряемой, словно блёском молнии, яростными вспышками драматизма.

Различия исторических условий сказались и на идейно-образных концепциях Седьмой и Восьмой симфоний.

Седьмая отразила непосредственные впечатления от первого соприкосновения с войной. О событиях того времени она рассказывает так, как они представлялись взору очевидца. С этим связана драматически повествовательная природа ее концепции, необычайная предметная определенность образов, зримая наглядность коллизий, рождающих обильные ассоциации с событиями именно минувшей войны. Есть глубокая закономерность в том, что господствующее положение в симфоническом цикле Седьмой заняла I часть, могучие, емкие обобщения которой заключают в себе черты документальной летописи, исторической хроники, взволнованного репортажа.

За два года накопился огромный, день ото дня пополнявшийся ценой неимоверных усилий и жертв, опыт войны, — самой тяжелой и страшной из всех известных в истории человечества. Мир узнал жестокую правду о варварских преступлениях фашистов против международных законов и человеческой морали, о зверском, бессмысленном уничтожении миллионов беззащитных мирных жителей в концлагерях, о массовых казнях стариков, женщин и детей, о неслыханных надругательствах, которые могли быть подсказаны только бредовой фантазией садистов.

Мир преклонился перед величием духа советского человека, его безграничной выносливостью, негибимой волей к жизни и борьбе, которые ярко проявились в годину тяжких испытаний. Обычные представления о пределах человеческих возможностей обратились в прах. Чудовищный арсенал современных средств уничтожения оказался бессильным в поединке с горячим, живым сердцем.

Глубокий опыт, добытый в пламени войны, требовал обобщения. Новое, подсказанное жизнью, идейное и образное содержание обусловило новизну концепции Восьмой симфонии. Летописец, повествующий в Седьмой симфонии

о конкретных событиях современности, в Восьмой уступил место философу, для которого современная война — это один из многих драматических эпизодов мировой истории. Документальность Седьмой сменилась в Восьмой могучим взлетом поэтической фантазии, свободно, творчески формирующей материал жизненных наблюдений и собственного эмоционального и интеллектуального опыта художника. Отход от «портретного» правдоподобия, характеристической точности Седьмой симфонии привел в Восьмой к более глубокому воплощению скрытой внутренней сущности явлений.

Тема войны как бедствия для человечества, поднятая в плоскость широких философских обобщений, продиктовала иные, нежели в Седьмой симфонии, драматургические принципы построения цикла. Сокрушительный натиск сил уничтожения, напряженная кульминация и картина жизни, опаленной войной, — эта коллизия, отразившаяся в разработке и репризе I части Седьмой симфонии, в Восьмой определила содержание четырех последних частей. Отобразив шаг за шагом последовательные этапы единого действия, они берут на себя основную идейно-образную «нагрузку» симфонии. Подобно названным разделам Седьмой симфонии, эти части выдержаны в манере объективного повествования, при котором отношение автора к изображаемому сказывается лишь косвенно. Собственные эмоциональные комментарии отсутствуют. Образам, создаваемым музыкой, предоставлено говорить самим за себя.

С другой стороны, раскрытый в трех последних частях Седьмой симфонии обширный мир человеческой мысли, глубоких и сильных переживаний, многообразных душевных откликов на происходящее получил концентрированное выражение в I части Восьмой.

Благодаря такому перераспределению и размежеванию образно-эмоциональных планов единая жизненная коллизия отразилась в Восьмой симфонии дважды и в двух аспектах — вначале в эмоционально обостренном авторском восприятии, затем в подчеркнуто бесстрастном объективном повествовании. I часть приобрела значение прелюдии, предваряющей драматическое действие, наподобие вступления в античной трагедии.

Симфония открывается патетическим речитативом струнных, суровым и непреклонным (*Adagio, c-moll, $\frac{4}{4}$*).

Так же, как начальная тема Пятой симфонии, он с первых же звуков овладевает вниманием слушателя. Чувство всепоглощающей скорби, мятежная страстность, чуждые ослабленности или романтической аффектации, выражены с поистине микеланджеловской мощью.



Начинается экспозиция. На чуть слышном фоне мерного аккордового сопровождения скрипки ведут медлительную певучую тему — типичную для Шостаковича тему напряженного раздумья. Вся струнная группа играет *sul tasto* (у грифа), и мелодия звучит сдержанно, строго, без обычной для струнных сочности и эмоциональной полноты.



Композитор ясно обозначает объект размышлений, источник тревоги и скорби: исходный четырехнотный оборот этой темы воспроизводит начало темы фашистского «нашествия» из I части Седьмой симфонии.¹

Это — не единственная нить, связывающая Восьмую симфонию с ее предшественницей. Широко развитая система тематических аналогий позволяет уяснить замысел Восьмой симфонии с максимально возможной в музыке точностью. К их числу относятся уступчатые, упруго нисходящие секвенционные обороты, которыми пронизаны безмятежно светлые и деятельно энергичные эпизоды Седьмой симфонии (см. нотные примеры 64, 81); в Восьмой, начиная со вступительной темы (такты 4—5), они звучат строго, сурово или драматически напряженно. Эта параллель подчеркивает различия эмоционального тонуca на рубеже войны и в стремнине ожесточенной битвы...

Печальная, задумчивая мелодия постепенно оживляется, становится все более страстной. Она мятежно рвется ввысь, словно сиюсь преодолеть невидимую преграду, вырваться из тисков тягостной мысли. Богатство эмоциональных оттенков этой темы поразительно. Поток мелодических интонаций, напоминающих взволнованную человеческую речь, организуется не формальной конструкцией, а непрерывным интенсивным развитием чувства. «Мелодический поток кажется бесконечным. В этой музыке ярко проявилось качество, в котором Шостаковичу часто отказывали, — интенсивность мелодии, владение тайной распевности».²

Эмоциональный заряд темы главной партии, ее упорное стремление к невидимой цели определяют ход дальнейшего развития, становятся его движущим началом. Генеральная кульминация, смысловая сердцевина I части достигается не плавным, поступенным восхождением, а рядом стремительных динамических взлетов и падений. Атмосфера беспокойства, тревожного ожидания подчеркивается краткой, как блеск зарницы, вспышкой драматизма при переходе к побочной партии. Холодное, угрюмое звучание вступительной темы у фаготов и бас-кларнета обры-

¹ На эту особенность первым обратил внимание Д. Рабинович. «...То, что в Седьмой симфонии было объектом непосредственного изображения, — пишет он в своей монографии, — в Восьмой стало исходным пунктом размышлений художника о катаклизме войны».

² И. Мартынов. Д. Д. Шостакович, стр. 104.

вается жесткими ударами засурдиненных медных, и вновь воцаряется призрачный покой.

Задушевная лирическая тема побочной партии словно продолжает ранее начатый рассказ. Образец поэтического вдохновения Шостаковича, эта тема лишена показного блеска, ее красота целомудренно чиста, скромна и внешне неприметна. Одухотворенная, доверчиво искренняя мелодия своей простотой и безыскусственностью напоминает русскую народную песню. Здесь, как и в главной партии, мелодический распев — основной источник эмоциональной силы музыки. Мягко пульсирующее аккордовое сопровождение в скользящем пятидольном ритме дорисовывает этот образ хрупкой воздушной мечты о покое и красоте.



Под влиянием внутреннего импульса мелодия начинает развиваться. Окружаемая гибкими полифоническими побегами, она словно расцветает, но скрытый до времени источник тревоги снова напоминает о себе: достигнув кульминации, мелодия неожиданно разражается стенаниями и бессильно никнет. Взволнованный голос рассказчика вновь умолкает, обнажая жизненный фон происходящего. Медлительные аккордовые последования виолончелей и контрабасов чередуются с узорчатыми пасторальными наигрышами высоких скрипок, напоминая заключение экспозиции I части Седьмой симфонии.



Черты, отличающие этот образ от его прототипа, в Седьмой симфонии — сумрачный низкий регистр, таинственность терпких гармоний, беспокойное непостоянство динамики, — выразительно подчеркивают контраст между безмятежным покоем мирного утра и настороженной тишиной военного пейзажа.

В начале разработки, снова напоминая о суровой реальности, четыре флейты в холодном низком регистре интонируют тему вступления; ее сопровождают тяжелые вздохи альтистов. С той же темой вступают гобои и малый кларнет, затем бас-кларнет, фаготы и контрабасы. Звучающая ткань становится все более насыщенной и вязкой. Медленно вздымается широкая волна эмоционального нагнетания. И вновь, точно указывая на причину беспокойства, появляется тема главной партии. Подхлестывающий ее ритм у труб и тромбонов, а затем у малого барабана звучит теперь как удары сердца в минуты крайнего внутреннего напряжения.

Динамика продолжает нарастать. Пронзительные фанфары высоких труб врываются тревожным набатом, огненными языками взмывают ввысь пасторальные наигрыши побочной партии. Налетает новый, еще более мощный шквал взбудораженных чувств. Темы главной и побочной партий преобразуются. Образующий их основу интервал квинты заменяется тритоном, плавное движение вытесняется острыми судорожными ритмами. Обе темы проходят канонически, и так же, как в разработке Пятой симфонии, обнаженный тембр медных духовых подчеркивает резкую диссонантность двухголосия. Как и в репризе Седьмой симфонии, вследствие деформации тем знакомый образ запечатлевается в новой, драматически насыщенной коллизии. Его чистые черты заостряются, искажаются мучительным усилием.

Дальнейшее музыкальное развитие протекает на общей с разработкой Пятой симфонии психологической основе. В обоих случаях начальным толчком служит мысль об опасности, предчувствие нелегкой борьбы, окрашивающие музыку в тона сосредоточенного, настороженного ожидания. Мысль пробуждает воображение. Музыка насыщается чувствами тревоги, беспокойства, душевного смятения. Бурный поток симфонического развития устремляется к кульминации.

Восхождение идет широкими уступами. С каждой новой фазой драматизм нарастает, и в музыке все отчетливее проступает объективный облик разрушительной силы. По мере приближения к кульминации непосредственная эмоциональность отступает перед все более осязаемыми чертами картинной повествовательности. На задний план уходит все, что связано с личностью человека и его эмоциональным восприятием происходящего.

Особенно резко намечен в Восьмой симфонии решающий рубеж перед смысловой кульминацией. Чувства тревоги, душевной боли становятся непреодолимыми. Доведенное до последней грани внутреннее напряжение словно разрывает завесу, открывая взору картины, перед которыми умолкает голос личного чувства.

В новом разделе разработки темп круто меняется — *Adagio* переходит в *Allegro*. Вязкая, насыщенная хроматизмами звуковая ткань внезапно разряжается. В возникшей пустоте энергично звучит обнаженный унисон струнных, сопровождаемый короткими, отрывистыми ударами тромбонов и контрабасов *pizzicato*. Музыка движется судорожными взмахами, рывками. Ее угловатое остро ритмизованное движение бездушно и автоматически. Жесткие внетональные последования уничтожают ощущение устойчивости. На этом зловещем фоне слышатся резкие вскрики деревянных духовых, намечающие контур вступительной темы.

89 *Allegro non troppo*



Пронзительные вскрики учащаются, нарастают, сливаются в кипящее звуковое месиво, в котором тонет тема

побочной партии. Излагаемая в задыхающемся триольном движении четырьмя валторнами и виолончелями в крайнем высоком регистре, она воспринимается как лихорадочные причитания, переходящие в крик о помощи.



Паутина суетливых, пугающе бесстрастных, фантастично изломанных звучаний делается непроницаемой при повторном проведении этой экспрессивной темы. Скрипки и альты *divisi*, затем флейты и кларнеты поочередно, с интервалом в одну четверть, проводят угловатую, беспорядочно мечущуюся темку. Образуется 13-голосный канон, в котором голоса, насыщенные хроматизмами, причудливыми скачками, накладываются друг на друга в одном регистре. В резком, пронизанном бурным движением звуковым «пятне» словно повисают остро диссонирующие звукосочетания.

Этот эпизод, напоминающий пресловутое фугато из Второй симфонии Шостаковича, вызывает чрезвычайно яркие, хотя и необычные зрительные представления. Кажется, будто на солнце надвинулась черная тень, и небо закрыла туча хищных птиц, фантастических химер, чьи хриплые, зловещие крики и металлический скрежет крыльев слились в оглушительный адский хор.

Символический смысл этой страшной аллегии, столь близкой к родственным образам народной поэзии, окончательно уясняется в следующем разделе. Стихийная оргия внезапно смолкает, отступая перед грубым, тяжеловесно стремительным маршем. На фоне тупого механического топота басов трубы и тромбоны канонически проводят тему главной партии. Слепая, враждебная всему живому сила, которая в начале симфонии служила объектом мучительного раздумья, теперь выступает воочию.

Этот образ чужд абстрактности. Изменение темпа, характера движения, динамики и тембров, почти не затрагивающее первоначальных мелодических очертаний темы, ясно указывает на ее внешний, объективный «первоисточник». Подобно среднему разделу Скерцо Седьмой симфонии, перефразирующему «Лунную» сонату Бетховена, второй четырехтакт этой трансформированной темы вызывает

в памяти рефрен марша «Alla turca» из Фортепьянной сонаты № 12 Моцарта.



Однако жанровая оболочка марша и переосмысленная реминисценция одного из популярнейших образцов немецкой музыки лишь конкретизируют образ, не исчерпывая его.¹ Намеченный вначале рельефно и отчетливо, он начинает неувлочно изменяться. Жанровая симметрия фраз исчезает, четырехдольные такты перемежаются трех-, двух-, пятидольными. От первоначального характера движения остается лишь ритм, грубо скандирующий каждую четверть. Он один направляет стихийный напор музыки. Распадается тематическое единство. Маршевая тема дробится на отдельные мотивы, порой теряющие знакомые очертания. Наряду с ними в угрожающем унисоне медных звучат интонации вступительной темы.



Признаки марша незаметно стираются, музыка приобретает характер фантастической скерцозности. Все это определяет глубокое, принципиальное отличие центрального раздела от аналогичного ему по смыслу эпизода «нашествия» из Седьмой симфонии. Прием жанрового обобщения играет там главенствующую роль. Неумолимый солдатский шаг, бесстрастный автоматизм, незыблемая квадратность мелодических фраз, монотонный ритм малого барабана, специфические оркестровые средства, напоминающие звучность духового оркестра, тональная неподвижность —

¹ Показательно, что прием пародийной реминисценции проводится композитором в тех частях, где реальные жизненные события отображаются преломленными в призме индивидуального восприятия, а субъективный — эмоциональный и интеллектуальный — момент приобретает доминирующее значение. Именно таковы II часть Седьмой симфонии и I — Восьмой.

все это сделало марш «нашествия» всеобъемлющим образом фашистской военщины, позволило с документальной точностью запечатлеть в музыке ее реальные черты.

Иное в Восьмой симфонии. Деформация жанровых признаков, многочисленные остранные штрихи в мелодике, гармонии, оркестровке, ритме как бы размывают внешний облик реального врага, открывая путь богатейшим ассоциациям. За спинами фашистских полчищ встают тени древних тевтонов в рогатых шлемах. Музыка рисует не размеренный ход современной военной машины, а шествие злобных существ, страшных своим человекообразием. Она повествует о войне как стихийном бедствии, грозящем человечеству.

Оружием художника здесь становятся символ, аллегория, столь успешно использованные в антивоенных оформлениях Гойи и Домье. Точно так же в полотнах Пикассо «Герника», «Резня в Корее», «Война» силы разрушения и смерти предстают в фантастических образах человека с головой змеи, человекоподобных бронированных роботов, апокалипсических чудовищ, отвратительно искаженных физиономий с мертвыми глазами и жадной пастью. Могучая поэтическая фантазия мыслящего, глубоко и сильно чувствующего художника способна придать такому символу огромную обобщающую познавательную силу, неотразимую мощь эмоционального воздействия. Теряя в документальной достоверности, внешнем правдоподобии, он приумножает драгоценное свойство поэтической правды, запечатлевая сущность жизненного явления.

В «нашествии» из Седьмой симфонии Шостакович выступает как портретист, безошибочно схватывающий характерные черты натуры и представляющий их как уродливо гипертрофированные реальные человеческие свойства. В Восьмой он как поэт создает цельный, монолитный символический образ фашистского нашествия, отражая его глубокое внутреннее содержание, его сущность.

Разумеется, авторское видение, запечатленное в этом символе, индивидуально и неизбежно субъективно: в искусстве возможно бесконечное множество различных образно-конкретных воплощений одной и той же темы. Но субъективность такого рода, помогающая увидеть сквозь оболочку жизненного явления и раскрыть в яркой образной форме его истинное значение, лежит в самой природе реалистического искусства,

Разоблачая человеконенавистническую природу фашизма, рисуя его как стихию злой воли, разнузданных сил разрушения и зверских инстинктов, композитор показывает что фашизм несет людям. Генеральная кульминация части потрясает своим драматизмом. Грохочущее тремоло ударных нарастает как горный обвал. Огненными столбами вздымаются громовые, полыхающие трелями аккорды всего оркестра; на их фоне трубы и тромбоны грозно провозглашают тему вступления.

Этот эпизод истолковывался по-разному. Его сравнивали то с разверзшимся адом,¹ то с голосом гнева и протеста, обращенным ко всему человечеству.² Музыка его допускает такие мнимо противоречивые истолкования. В творчестве Шостаковича нередки образы, многозначность которых коренится в необычайной емкости предельно лаконичных обобщений. Чудовищный хаос разрушения, ощущение глубокой трагичности происходящего, пламенный голос возмущенной человеческой совести, сверхъестественное напряжение душевных сил образуют на кульминации Восьмой симфонии сгусток типичнейших представлений, мыслей, чувств, связанных с войной.

Подчеркивая узловое значение этого обобщающего эпизода, Шостакович изменяет драматургический план сонатного аллегро. В большинстве его симфоний кульминация, в соответствии с традицией Чайковского, совпадает с началом репризы главной партии. В Восьмой симфонии она сдвинута. Тема главной партии, трансформированная в фантастическом шествии, сливается с разработкой и знаменует собой тематическую репризу. Драматургический же акцент переносится на следующий, основанный на теме вступления, кульминационный эпизод, в котором достигается тональная реприза. Не триумф смерти, а мысль о человечестве, переживающем тяжкое испытание, выражена в кульминации; она-то и становится центральной идеей, к которой внимание слушателя направляется всем ходом драматургического развития.

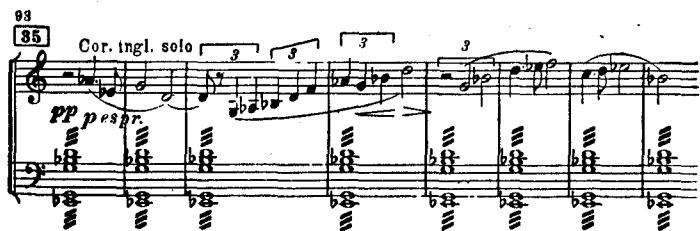
Грохот уничтожения внезапно обрывается. Жестокому натиску разрушительных стихий здесь противопоставлена не та сила, которая в Седьмой симфонии сумела сломить

¹ Л. Лебединский. Произведения Д. Шостаковича. — «Советская музыка», 1956, № 1, стр. 98.

² См. Л. Данилевич. Д. Шостакович, стр. 99.

размеренный ход фашистской военной машины. Содержание Восьмой раскрывается в иной плоскости. Она повествует не о столкновении армий, не о батальных схватках, а о борьбе, исход которой решают моральные преимущества — беззаветная любовь к Родине, негибаемая воля, мужество, которые помогли легендарным защитникам Сталинграда, всему советскому народу выстоять и победить в жесточайшей битве.

На фоне еле слышного тремоло струнных звучит проникновенный монолог английского рожка, полный человечности, душевной красоты, чистого и горячего чувства, которых все бедствия войны не смогли ни уничтожить, ни осквернить.



«...Вдруг, в тишине, будто бьется одно лишь сердце и поет просто и трогательно, как глубокий родник, струящийся среди грозных, суровых скал: „а я живу”», — писал Б. Асафьев. Этот изумительный в своей лирической проникновенности монолог воплощает мысль, лежащую в основе всей симфонии. И кажется, что именно о нем сказаны пронизательные слова Б. Асафьева, назвавшего Восьмую симфонию Шостаковича «эпической песней трагедийного содержания о безграничной выносливости человеческого сердца, не сгибаемого никакими ужасами».¹

Горестный монолог наполняется волнением, жгучей скорбью, затем волна нахлынувших чувств слабеет. Мелодия английского рожка вливается в тему побочной партии. Она звучит умиротворенно и спокойно, словно очищенная пережитым. Впервые с начала части появляется ясный До мажор. Широкие мелодические ходы по ступеням мажорных трезвучий наполняют мелодию воздухом и мягким светом.

¹ Б. Асафьев. Восьмая симфония Шостаковича. «Искусство», М., 1945.

До конца части господствуют состояния умиротворенной печали. Музыка говорит о суровом покое военных лет, недолгом отдыхе перед новыми испытаниями, неотвязном ощущении тревожной действительности, не оставляющем даже во сне. Как бы извне доносится величественная и бесстрастная в звучании засурдиненных труб и валторн тема вступления, напоминая о значительности происходящего, да в заключительных тактах, как в Седьмой симфонии, далекая труба проводит начальный мотив темы нашествия: война продолжается...

Стремясь к более многостороннему освещению избранной темы, Шостакович соединил в Восьмой симфонии два основных принципа образования цикла, которые до того выступали у него обособленно. Грандиозная I часть, по длительности составляющая почти половину всей симфонии, так же, как в Пятой и Седьмой, рисует отраженную в восприятии художника широкую панораму событий. Ее контрастные образы раскрыты в ходе непрерывного эмоционального развития, в котором угадываются объективные коллизии, сжато сформулирован главный конфликт, воплощена основная идея произведения.

Однако, в отличие от Пятой и Седьмой, «головная» часть Восьмой симфонии отнюдь не подчиняет себе последующие части. Напротив, идейно-образный конфликт произведения получает в них новое, более конкретное и действенное выражение, приобретает еще большую глубину и драматическую силу.

Последующие четыре части — это как бы помещенный внутри пятичастной симфонии самостоятельный цикл, охваченный единой драматургической концепцией. Лирический аспект I части уступает в них место эпически-повествовательному. Образы и коллизии, ранее пропущенные через эмоциональную призму индивидуального восприятия, отображаются теперь как непосредственная реальность. Непрерывное, гигантское по размаху симфоническое развитие I части, подсказанное динамикой движущихся мыслей, представлений, переживаний, сменяется выпуклыми контрастами четко разграниченных, внутренне однородных образных пластов.

Это четыре фазы симфонической трагедии, последовательность которых подсказана самой жизнью. Действие продвигается вперед толчками, ситуации его круто изменяются на стыках частей, и лишь в их сопоставлении

вырисовывается общий ход и смысл повествования. Внутри частей развитие программного порядка совершенно отсутствует. В каждой из них господствующий образ воплощен широко, многогранно, самодовлеюще картинно. Его устойчивость подчеркнута монолитностью и простотой музыкальных форм, прочно сцементированных интонационным единством.

II часть (*Allegretto*, Des-dur, $\frac{4}{4}$) написана в форме двухтемного рондо. В ней бурно разрабатываются два образа, несомненно родственные образам конца разработки I части. Стихийный разгул варварски грубой, жестокой силы показан здесь «крупным планом».

Подлинный смысл этой музыки был осознан не сразу. Сначала она расценивалась как возврат к юношеским гротескно-юмористическим экспериментам. «Марш чередуется с юмористической темой флейты-пиццо, — писал о II части Л. Данилевич, — но она почти повсюду сохраняет тот характер лихорадочного, нервного веселья, который присущ подобным темам Шостаковича. В этой музыкальной экцентриаде много выдумки, изобретательности... В юмористических эпизодах второй части есть что-то искусственное и назойливое».¹

Двенадцать лет спустя тот же критик характеризовал II часть иначе² — как «грубый гротескный марш с эпизодами, передающими пьяное, залихватское веселье... шествие наглых, разнузданных завоевателей, опьяненных легкой победой».²

В действительности же, несмотря на явные жанровые признаки, эта часть рождает еще более сложные ассоциации. Лишь самое начало ее звучит как тяжеловесный воинственный марш.



¹ Л. Данилевич. Восьмая симфония Д. Шостаковича. — «Советская музыка», 1946, № 12, стр. 61.

² Л. Данилевич. Д. Шостакович, стр. 100.

Этот грубо материальный образ служит исходным ориентиром. Его предметная определенность — ключ к пониманию всей части. Но, заявив о себе, он начинает изменяться. Канонические имитации, мелодические изломы с далекими ладо-тональными отклонениями, ритмические перебои, короткие стремительные фразки-пассажи, разбивающие фактурное единообразие, деформируют, остраивают начальную тему.

Жанровая оболочка марша становится все более тонкой, прозрачной, позволяя рассмотреть то, что скрыто под ней: Музыка приобретает холодный, мертвенно-фантастичный колорит, наполняется зловещим возбуждением, слепой, методичной одержимостью. Вызываемые ею навязчивые ассоциации с образами человеческого быта кажутся особенно страшными. Угловатый ритмо-мелодический рисунок воспринимается как механическая имитация пластики человеческого тела. Размеренное, с автоматическим, словно заранее заданным ритмом, движение неожиданно нарушается резкими динамическими акцентами, ритмическими переборами, внезапными наплывами тупого упорства.

Слова «злая машина» точнее всего определяют характер этой музыки, — машина, наделенная собственным, непостижимым разумом, злой волей, стихийной жаждой разрушения, способная действовать, но не чувствовать. Взору рисуется фантастическое шествие неуклюже приплясывающих металлических чудовищ, оглашающих пространство лязгом, воинственными сигналами, взрывами жестокого возбуждения.

Этот образ становится объемным благодаря элементам пейзажности в музыке. В заключении первого раздела шествие удаляется. Все глуше звучат воинственные сигналы валторн. Неопределенно блуждающие гармонии деревянных духовых передают ощущение воздуха, необъятного простора. В мягких аккордах струнных тема шествия скользит как отзвук, издавлека принесенный легким ветерком, растворившийся в шелесте трав и запахах земли.

Этот широкий образный пласт, трижды возникающий на протяжении части, скреплен прочным тематическим единством. Интонационное ядро, из которого вытекают темы этого раздела, вызывает на первый взгляд неожиданную, но многозначительную ассоциацию; в памяти возникает мелодический контур немецкого фокстрота «Gehen Sie weiter» («Идем дальше», другое название — «Розамун-

да») — яркого образчика пошлости и духовного ничтоже-
ства, своеобразной музыкальной эмблемы фашиствующего
мещанства Третьей империи.



Это — типичный для творчества Шостаковича пример
шекспировски смелого сочетания философской глубины,
поэтической мощи с метко схваченными штрихами низмен-
ного быта. Благодаря ему художественные обобщения,
приближаясь в своей отвлеченности к символу, внезапно
обретают точный, отчетливо выраженный жизненный
смысл.

Вторая тема части образует причудливый фон фанта-
стической картины, погружает ее в атмосферу недоброго
возбуждения. Весь раздел пронизан автоматически ровным
движением, лишенным цезур, мелодического дыхания.
Капризные зигзаги, неожиданные ритмические судороги,
тембровые и регистровые контрасты, бесстрастно ломаю-
щие мелодическую линию на «полуслове», подчеркивают
скованность, механичность музыки. По характеру движе-
ния и тематизма этот раздел напоминает скерцо Первой
и Шестой симфоний с их стихией марионеточности, но
в сравнении с ними музыка кажется особенно холодной и
колючей. Переключки флейты-пикколо, фаготов, малого
кларнета на фоне потрескивающего аккомпанемента струн-
ных рисуют картину призрачной пляски теней в зияющей
пустоте.

96 8

53 Fl. picc. solo

p Archi

pp

8

Постепенно вскрывается внутренняя связь этого эпизода с первой темой; подготавливая ее возвращение, в мелодике мелькают секундовые интонации, падающие фразки-пассажи. При новом проведении второй темы в грубом и тяжеловесном звучании всех струнных (*fff*, *marcatissimo*) она еще теснее смыкается с фантастическим шествием. Наконец, в заключении части обе темы соединяются в сложном контрапункте: первая проходит в двухголосном каноне у струнных *pizzicato*, вторая — у деревянных духовых.

Картина дикой оргиастической пляски-шествия постепенно расплывается, уходит вдаль, затихает в пасторальном соло флейты, блуждающих, зыбких аккордах гобоев и английского рожка, плавно скользящих трезвучиях струнных. Вновь возникает ощущение звуковой перспективы — пустынного ландшафта, в окружении которого зловещие символические образы приобретают вещественность, реальность.

III часть (*Allegro non troppo, e-moll, $\frac{4}{4}$ alla breve*) — следующая фаза трагедии. Стихийное разрушительное начало, во II части обрисованное как потенциальная сила, здесь начинает действовать. Ранее скрытый автоматизм становится господствующим. Холодно-бесчеловечные образы, многогранно раскрытые в Скерцо, конденсируются в сгусток слепой, всеразрушающей энергии.

В основу этой части положен принцип токкаты с ее механическим ритмом «вечного движения». Ошеломляющая сила эмоционального внушения здесь прямо пропор-

циональна примитивности аскетически обнаженных, элементарных художественных средств и приемов. Три звуковых пласта составляют монолитный неизменяемый образ токаты: безостановочное движение четвертями,¹ глухие мощные удары в басах и пронзительные вскрики деревянных духовых с резкими октавными рывками.

Эти совмещенные пласты существуют как бы независимо друг от друга. Их ударные доли совпадают не всегда. Четырехтактная «квадратность», навязчиво внушаемая математическая симметрия фраз, то и дело разбиваются, уничтожая аналогии с привычными видами периодического движения, едва они возникают. Музыка несется вперед ровным, нескончаемым потоком.



Стрекочущий механический ритм переходит от альтов к первым, а затем и вторым скрипкам. После этого вступают тромбоны и низкие деревянные. Все более сокрушительными становятся удары басов. Пронзительные возгласы усиливаются аккордами труб и тремоло скрипок и альтов.²

Чудовищный образ машины уничтожения, оставаясь внутренне неподвижным, приближается, вырастает до ис-

¹ Альты «вдалбливают в сознание нарочито банальные интонации, напоминающие упражнение, экзерсис», — удачно определяет Л. Данилевич. Эта скрытая аналогия с техническим упражнением, наиболее явным образчиком бессмысленного педантизма и методичности, также служит «опознавательным знаком», конкретизирующим содержание музыки.

² Неправы критики, характеризовавшие эти возгласы как душевраздирующие крики, вопли отчаяния и т. п. О том, что эти леденящие кровь сигналы являются принадлежностью враждебной силы, лучше всего говорит их интонационное тождество с важной деталью тематизма II части.



полинских размеров. Катастрофа кажется неотвратимой, но в последний момент грохочущая лавина проносится мимо и исчезает в отдалении.

Начинается средний раздел части. Ритм токкаты обрачивается вульгарным плясовым аккомпанементом. Мерные удары большого барабана и приглушенный лязг тарелок придают ему зловещий фантастический оттенок. На этом фоне солирующая труба под посвист деревянных цинично вывизгивает воинственную, насмешливо гарцующую мелодию.



Трудно назвать другое, столь же потрясающе яркое и лаконичное воплощение образа смерти, пляшущей свой головокружительный танец,— образа, который привлекал мысль художников всех времен.

Это видение ненадолго всплывает как грозный предвестник беды, и вновь слышен мерный рокот альтистов. Теперь он надвигается с неудержимой стремительностью. Струнные и медные с сурдинами играют fortissimo. Музыка приобретает новый оттенок, напоминая теперь надсадный злобный лай, хриплый, свирепеющий вой. Единым взмахом она достигает ранее завоеванной кульминации, но напряжение продолжает нарастать. Множатся громовые удары всего оркестра, сопровождаемые непрерывным гулом солирующих литавр. Слушатель переносится в самый центр трагических событий, становится очевидцем катастрофы.

Заключительные аккорды токкаты, обрывающиеся дробью малого барабана, звучат с нечеловеческой силой. Но это еще не предел.

Высшей точки, генеральной кульминации симфонии развитие достигает в двухтактном вступлении к Largo, на стыке III и IV частей, которые следуют друг за другом без перерыва.

Струнные и медные снимают сурдины. Звучность оркестра резко возрастает.

Два такта концентрируют потрясающий драматизм ситуации, заставляя слушателя увидеть окружающее глазами человека, который через мгновение будет раздавлен огненной колесницей войны.

В ответ как голос гневного протеста и скорби в могучем унисоне всего оркестра властно поднимается мужественная, суровая тема IV части (*Largo, gis-moll, $\frac{4}{4}$*).



Мелодические обороты вступительной темы симфонии приобретают здесь характер траурного шествия. Один за другим выключаются сначала медные, затем деревянные духовые инструменты; от мощного fortissimo звучность спадает к концу темы до еле слышного piano одних первых скрипок.

Мертвая тишина и покой воцаряются там, где только что пронесся смерч войны.

В этой части, следующей непосредственно за трагедийной кульминацией, драматическое действие вступает в новую фазу.

Избранная композитором старинная полифоническая форма пассакальи как нельзя лучше способствовала созданию застывших в неподвижности картин разрушения и смерти. «Музыка как будто указывает: вот тут была жизнь», — заметил о ней Д. Рабинович.

На протяжении Largo суровая тема проходит у виолончелей и контрабасов 12 раз. На фоне ее разворачивается скорбное повествование о глубочайшем человеческом горе, о черных, дымящихся развалинах на месте цветущих городов и сел, о земле, обезображенной войной.

Эти образы всплывают один за другим медленной чередой как детали одной громадной картины, поочередно предстающие перед взором. Плавные образные сдвиги не совпадают с началом проведений басовой темы, устойчивые тонические гармонии незаметно проскальзывают на слабых долях такта, не разряжая внутреннего напряжения.

Цезуры между отдельными проведениями темы отсутствуют.

Ничто не напоминает здесь об идущем времени. Музыка внушает мысль о полной неподвижности, остановке всех жизненных процессов.

Здесь нет места для смятенного личного чувства. Скорбь, всеобъемлющая, всепоглощающая, выражена в Largo эпически величаво, целомудренно-сдержанно, с поистине античным спокойствием. И в то же время сколько в этой музыке глубокой человечности, художнической взволнованности, высокой поэтической красоты! Песенно насыщенная мелодика ее скульптурно выразительна. Она дышит интонациями живой, трогательно искренней человеческой речи, то молящей, то ласково утешающей. Такова, например, мелодия скрипок, сопровождающая третье проведение басовой темы.



Одухотворенная кристально-чистыми чувствами музыка рождает вместе с тем и отчетливые зрительные ассоциации. Седьмому проведению басовой темы сопутствуют призрачные хроматические ходы высоких скрипок тремоло и ровно струящиеся в недостижимой вышине гибкие орнаментальные фигурации флейты-пикколо. Они напоминают фантастические свирели Шестой симфонии, вызывая в воображении неузнаваемо изменившийся, утративший реальность мертвый ландшафт.

Целым рядом приемов композитор последовательно устраняет привычные звуковые представления. Вереницы скользящих, неустойчивых и в то же время никуда не тяготеющих гармоний, неправдоподобно хрупкие тембровые сочетания, далекие мерцающие созвучия в изобилии рассеяны в этой части.

Впечатление обманчивого, неверного покоя, напряженного оцепенения, неустойчивого равновесия достигается простыми и ясными средствами. Главное из них — наложение на басовую тему хроматически сползающих минорных или мажорных трезвучий.



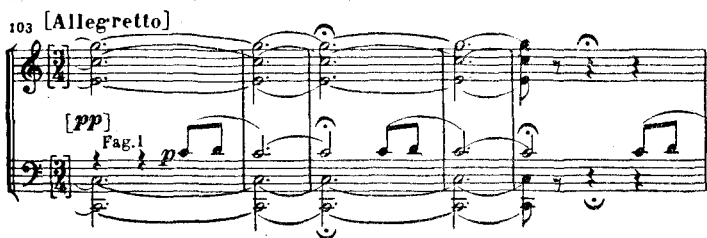
Пейзажно-пространственные ассоциации, рассеянные в предшествующих частях, в пассакалье занимают особенно большое место. Здесь кристаллизуется новая важная тема — тема природы. Ее появление углубляет философский смысл симфонии, проектируя драматический конфликт в плоскость величественной вечной борьбы сил жизни и смерти.

Пейзажные образы Восьмой симфонии — не только фон разворачивающихся событий. Эти образы внушают мысль о природе как носителе жизненного начала, источнике вечного возрождения и бессмертия. Вот почему пейзаж предстает в пассакалье не как бесстрастный свидетель чудовищной трагедии, а как ее участник. Странно искаженный, оцепеневший в мучительной внутренней дисгармонии, лишенный устойчивости, фантастичный и ирреальный, он словно говорит о том, что война враждебна законам природы, что она заключает в себе отрицание жизни не только в человеческом, но и в биологическом смысле.

Однако жизнь неуничтожима. Как бы ни были глубоки и мучительны нанесенные ей раны, она всякий раз торжествует над смертью, поднимаясь к новому возрождению и расцвету. Эта мысль раскрывается в финале (*Allegretto*, C-dur, $\frac{3}{4}$), следующем за пассакалей без перерыва.

Тихий до-мажорный аккорд в его начале приносит с собой долгожданное избавление. Животворным солнечным лучом он прорезает гнетущий мрак, неся с собой тепло и обновление. Злые чары рассеиваются, неподвиж-

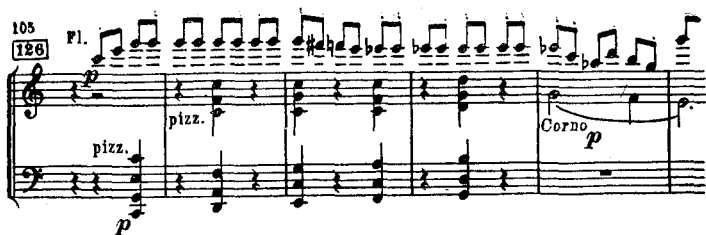
ный фантастический ландшафт оживает, преобразаясь в знакомый, поэтически прекрасный пейзаж, полный воздуха, света, тишины, безмятежного покоя. Этот образ материализуется в привольном наигрыше фагота, начало которого звучит как глубокий вздох полной грудью.



Интонации этого наигрыша проскальзывают в гибкой и легкой мелодии скрипок, подобной трепетанию листвы, овеваемой ласковым ветерком.



Пейзаж оживляется птичьим щебетом солирующей флейты. Ему отвечают светлые зовы валторны, за которыми видятся ясные манящие дали.



С поразительной образной силой и отчетливостью представлений музыка рисует картину вновь расцветающей полнокровной, гармоничной жизни. Однако финал призван не только продолжить линию пейзажных образов пассакальи, отобразить последний, «очистительный» этап трагедийного повествования, но и завершить идейно-художественную концепцию симфонии.

Доминирующее в нем пасторальное начало — не самоцель. Оно присутствует как фон и в то же время — как символическая параллель к человеческому возрождению. В отличие от средних частей симфонического цикла, образы внешнего мира сливаются здесь воедино с чувствами человека, пережившего тяжкое испытание, но не сломленного им.

Былые переживания, страшные картины войны напоминают о себе лишь короткими внезапными наплывами, ненадолго колебля обретенное чувство уверенности, душевной полноты, свободы. Этим чувством проникнута певучая мелодия солирующих виолончелей, безбрежно широкая, льющаяся плавной нескончаемой волной.



Широко, разносторонне обрисованное состояние мирного покоя в природе и человеческой душе, нерушимой внутренней гармонии, утвержденной в тяжких испытаниях, образует надежный фундамент финала, эмоциональный итог симфонической концепции.

Но эта с трудом достигнутая гармония мировосприятия вновь подвергается испытанию. Не согнется ли человеческая душа под бременем пережитого, хватит ли у нее мужества и твердости противостоять гнету страшных воспоминаний?..

Из глубоких басов выползает, извиваясь и скользя, мрачно буффонадная, искаженная зловещей гиньольной гримасой тема бас-кларнета и фаготов. Металлически-чеканный ритм труб в сопровождении расшифровывает ее смысл, вызывая в памяти солдатскую поступь из Седьмой симфонии, грубо обрубленные маршевые концовки фраз «нашествия».



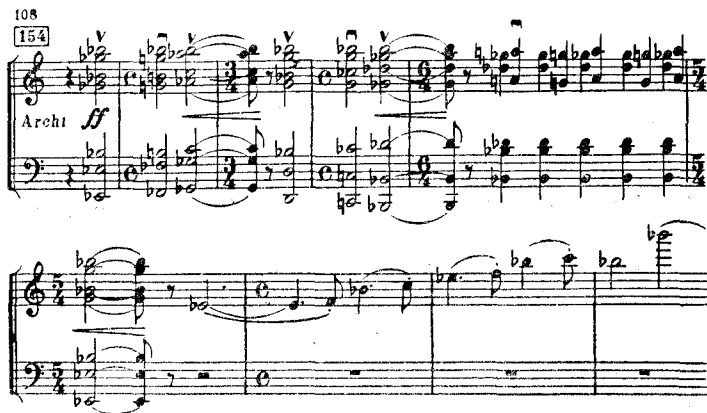
К этой теме присоединяются скрипки с циничной танцевальной мелодией, переходящей в дьявольские завывания. Трудно не вспомнить при этом излюбленный мотив средневековых мастеров: смерть, наигрывающую на скрипке.¹ Намек на этот символический образ, известный человечеству на протяжении столетий, вполне оправдан: не конкретный жизненный факт, а именно отвлеченная мысль о смерти всплывает в этом, выдержанном в психологической плоскости разделе финала.

Все светлые начала встают при этом напоминании. Интонации пасторальной темы фагота и певучей виолончельной мелодии, соединяясь, ложатся в основу 4-голосного фугато; оно звучит дважды — вначале у струнных,

¹ Обращает на себя внимание подчеркнуто сольная фактура скрипичных партий с двойными нотами, использованием пустых струн и указанием *non divisi* при тождестве партий первых и вторых скрипок.

затем у деревянных духовых.¹ Возбуждение нарастает. В интенсивное развитие вовлекаются медные духовые. Вступление струнной группы с мощным аккордовым речитативом вносит в ход развития перелом.

Этот эпизод насыщен волевыми, напористыми ритмами, овеян героическим пафосом и живо напоминает мужественно твердые скрипичные речитативы из *Adagio* Седьмой симфонии.



Несокрушимая духовная мощь, властное утверждение разумной, созидающей энергии слышатся в музыке. Этот скульптурный образ неколебимо царит в динамичном сплетении порывисто вздымающихся энергичных тем и стройных аккордовых «колоннад».

Внезапно налетает шквал, почти буквально повторяющий кульминацию I части.

Словно сознательным усилием воли, глядя прямо в глаза жестокой правде, человек вызывает видение бедствий, принесенных войной. «Об этом забывать нельзя. Трагедия войны не должна повториться!» — такова мысль, с большой драматической силой выраженная в центральном разделе финала.

Напряжение быстро спадает. Мрачно-буффонадные темы в последний раз проскальзывают у бас-кларнета и

¹ Этот раздел представляется чрезмерно растянутым и излишне аскетичным по характеру звучания.

солирующей скрипки; в этом причудливом дуэте их очертания тускнеют, блекнут, растворяются и исчезают, как ночные тени при свете занимающейся зари. Невозмутимое, безмятежное спокойствие воцаряется в музыке. Мечтательная лирическая мелодия виолончелей светло и прозрачно проходит в мажоре, словно омытая весенними ливнями, обновленная, еще более прекрасная, чем прежде. За ней мягко проступает многокрасочный фон знакомого мирного пейзажа; пасторальная тема фагота, ласково шелестящие звуковые пятна струнных, сквозь которые серебристой нитью протянуты светлые наигрыши флейты-пикколо. Пейзаж окрашивается в легкие, солнечные, полные воздуха акварельные тона. Оркестровые краски светлеют, движение приостанавливается, застывая в сияющем до-мажорном аккорде высоких скрипок, на фоне которого мягкими дуновениями всплывают отголоски пасторальной темы. Вот он — лик желанного мира, нерушимого покоя, приветливой душевности и чистоты!

Последние страницы финала Восьмой симфонии, написанной в разгар кровопролитнейшей войны, выражают мысль о мире как сокровенной мечте человека. Они говорят не о ликующем триумфе победы, который венчает Седьмую симфонию, ибо победа — лишь предел войны. Они повествуют именно о мире, во имя которого велась борьба и приносились неисчислимые жертвы, — о безграничных просторах жизни, не омраченной постоянной угрозой, о спокойствии творческого труда, об уверенности в завтрашнем дне и душевной ясности. Эту мечту шесть лет спустя запечатлел Пикассо в замечательных иллюстрациях к книге стихов Элюара «Лицо Мира» — иллюстрациях, которые для народов земного шара стали подлинной эмблемой мира...

«В сложной по своему содержанию драматической симфонии нашего времени, — справедливо заметил Д. Житомирский, — мало кого удовлетворяют финалы *внешнего* типа («внешним» я называю финалы, которые, досадно уклоняясь от развития главных идей симфонии, только мнимо завершают цикл)». ¹ Финал Восьмой симфонии не принадлежит к числу внешних. Необычайно органично он вытекает из всего предшествующего, не только заключая повествование, но и концентрируя в себе изумительное

¹ Д. Житомирский. Третья симфония Н. Пейко. — «Советская музыка», 1958, № 2, стр. 33.

богатство образов симфонии, объединяя их главной позитивной, жизнеутверждающей идеей — мыслью о мире.¹

Столь убедительно, естественно разрешить этой мыслью беспримерную по силе драматизма концепцию мог лишь подлинный гуманист, художник, вдохновленный непобедимым оптимизмом миллионов людей, их жизнелюбием, мужеством, нравственной стойкостью, волей к полной и окончательной победе над войной.

При всех неоспоримых внутренних достоинствах финал Восьмой симфонии был слишком необычным, чтобы избежать упреков, немедленно распространившихся на все произведение. Оппоненты исходили из своеобразной «теории равновесия». В качестве главного критерия, показателя меры оптимизма или пессимизма, выдвигалось соотношение положительных и отрицательных образов. «Любителям внешнего благополучия, — писал о них Кара Караев, — постоянно хочется, чтобы малосимпатичное им содержание некоторых симфоний Д. Шостаковича было бы, по крайней мере, уравновешено солидно громким и вполне бодрым финалом. Но такой финал явился бы чужеродным телом в любой партитуре композитора. Внешней уравновешенности... у Д. Шостаковича нет. Внутреннее же равновесие создается глубоким единством гуманистических чувств, атмосферой душевности и красоты, которая всегда господствует в его музыке».²

Отсутствие внешней уравновешенности было в Восьмой симфонии особенно явственным. Никогда еще симфония не завершалась финалом столь «тихим», лишенным малейших признаков апофеозности, как на этот раз. Неожиданность впечатления усугублялась необычайной остротой конфликтов в предшествующих частях.

Воспринять такую симфонию было нелегко, но дело здесь не в какой-либо особой сложности музыкального

¹ Вопиюще несправедливы слова Ю. Келдыша, назвавшего финал «тусклым, вялым и невыразительным», заметившего, что Восьмой симфонии якобы недостает «активной борьбы с препятствиями», «волевого начала», что она «отражает травмированное сознание художника-гуманиста, глубоко потрясенного окружающими его человеческими страданиями, но не видящего перед собой ясного пути к победе» (Ю. Келдыш, РСФСР. Русская советская музыка. Серия «Музыкальная культура союзных республик», вып. 3. Музгиз, М., 1958, стр. 145).

² Кара Караев. Несколько мыслей о трагическом в музыке. — «Советская музыка», 1957, № 4, стр. 65.

языка, как это иногда утверждали. Музыка ее сложна психологически. В ней с наибольшей силой проявилась характернейшая черта художественной индивидуальности композитора, которую Кара Караев определил как «резкую... интенсивность и динамику выражения; он,— продолжал Кара Караев о Шостаковиче,— быть может, несколько более, чем другие, непримирим к какому бы то ни было прекрасноту, идет прямо к цели, вовлекая слушателя в напряженную работу чувства и мысли, иногда деспотически заставляя его идти за собой,— а идти приходится иногда по «кругам ада», что привлекает далеко не всех слушателей».

«Нельзя равнодушно внимать этой музыке,— еще раньше писал о Восьмой симфонии М. Друскин.— Она вылеплена из сурового материала. Тем, кто привык к вещам округлым и мягким, ласкающим взор,— она может показаться недоступной. Бесспорно — это „жестокый талант!“»¹

Восьмая симфония включает в себе жестокую, беспощадную, мучительную правду о бедствиях минувшей войны, и если многим эта правда кажется невыносимой, то тем более она необходима человечеству, стремящемуся предотвратить новую бойню, сохранить мир, добытый слишком дорогой ценой. Эта жестокая правда запечатлена в десятках книг, кинофильмов, произведений изобразительного искусства, вновь и вновь воскрешающих чудовищный облик войны. Эта правда, необходимая, как горькое лекарство против беспечной самоуспокоенности и легкомысленного благодушия, живет в страшных экспонатах музеев, созданных на месте гитлеровских лагерей смерти.

В Восьмой симфонии Шостаковича правда о войне выражена советским художником-реалистом, которому духовное слияние со своим народом, со всеми честными людьми мира, боровшимися против фашистской чумы, дало силу и мужество рассказать об ужасах пережитого, не утратив при этом человеческого достоинства, духовной цельности, оптимистически ясной исторической перспективы.

Нетрудно понять, насколько несостоятельны предъявлявшиеся к Восьмой симфонии обвинения в субъективизме, экспрессионистической взвинченности, чувстве одиночества. Для этого достаточно сопоставить ее с такими значитель-

¹ М. Друскин. Восьмая симфония Шостаковича (На концерте в филармонии).— «Вечерний Ленинград», 10 апреля 1946 г.

ными антивоенными произведениями современной западноевропейской музыки, как Третья, «Литургическая», симфония Онеггера или «Уцелевший из Варшавы» Шёнберга. Война в них — это непроницаемый хаос, в котором ничтожной пылинкой затерялся человек. Распад психики, неспособной связать воедино разорванные впечатления внешнего мира, уничтожение человеческой личности перед лицом разрушительной стихии, довлеющей, как рок, смерть как предел всякого существования, за которым зияет пустота, — таков внутренний облик этих произведений, отделенных от Восьмой симфонии Шостаковича непреходимой пропастью, противостоящих ей как продукты принципиально иной духовной и художественной культуры.


Высокую и самую почетную награду нашего времени — премию Всемирного Совета Мира — Шостакович заслужил своим творчеством. И среди его произведений Восьмая симфония, бесспорно, является крупнейшим вкладом в благородное дело борьбы народов за сохранение и упрочение мира. Эта симфония советского композитора принадлежит к числу крупнейших антивоенных произведений современного прогрессивного искусства.



В ПОИСКАХ НОВЫХ ПУТЕЙ

ДЕВЯТАЯ СИМФОНИЯ

Es dur, соч. 70, 1945

 имфонии военных лет обогатили и расширили представление о характере и масштабах творческой индивидуальности Шостаковича. Они принесли ему заслуженную репутацию композитора-драматурга, обладателя мощного трагедийного таланта, глубокого мыслителя и летописца событий современности. Пламенный гуманизм советского искусства, поэзия борьбы за общечеловеческие идеалы, гражданственный, патриотический пафос нашли в Седьмой и Восьмой симфониях ярчайшее выражение. Но как ни велик идейно-художественный масштаб этих произведений, многогранный талант композитора раскрылся в них лишь некоторыми сторонами, не исчерпывающим образом.

Нередко завоеванное художником право на ту или иную важную жизненную тему воспринимается общественным мнением как его долг, обязанность, а произведение, признанное наилучшим, превращается в некий универсальный эталон. От художника ждут продолжения и непременно «в том же духе», — непосредственного развития избранной темы, концепции, образов — в противном случае его следующий шаг рискует быть оцененным как неудача.

Естественно, что таким требованиям с большим успехом может ответить малоинициативный автор, цепляющийся за однажды найденное удачное решение. Для подлинного же художника, идущего путем неустанных поисков, они подчас оказываются узкими, стесняющими. В каждом произведении он ставит и решает оригинальные идейно-творческие

задачи. Их новизна нередко вступает в противоречие с инерцией общественного мнения, вызывает критические споры и часто упреки в отступлении от найденного якобы единственно правильного пути.

Именно в этом упрекали Шостаковича при появлении Шестой симфонии ее наиболее энергичные оппоненты. Любопытно, что и защитники не допускали мысли о самостоятельном значении и безотносительной ценности Шестой симфонии; ее поддерживали как продолжение Пятой, как дальнейшее развитие темы становления личности, хотя такой взгляд не находил подтверждения в музыке. Подобным же образом после Седьмой симфонии с ее объективной программностью и драматической повествовательностью Восьмая была расценена как неудача; не уловив своеобразия поэтически обобщенного замысла этого сочинения, некоторые критики сочли его пессимистичным и абстрактным.

Тем не менее две симфонии, посвященные теме войны, в свою очередь создали известную инерцию восприятия, и даже наиболее чуткие музыканты склонялись к мысли, что Седьмая и Восьмая симфонии представляют собой лишь часть некоей более обширной симфонической эпопеи, которая ждет своего завершения.

Это предположение высказал композитору критик Д. Рабинович в беседе весной 1944 года.¹ «Речь шла о том,— вспоминает он,— что сходство между Седьмой и Восьмой симфониями это нечто большее, чем простые общности музыкального языка и творческой манеры, обычные для всякого композитора со сформировавшимся стилем, что названные симфонии — это последовательные ступени в развитии единой цепи идей и образов² и что поэтому Восьмая не может быть эпилогом цикла: финальная пастораль Восьмой симфонии завершает круг мыслей, нашедших звуковое воплощение в данной партитуре, это оптимистический вывод из концепции симфонии, но не итоговый вывод из всей симфонической эпопеи Шостаковича, посвященной войне».

По-видимому, внутренняя инерция военной темы, инстинктивное стремление ответить ожиданиям слушателей

¹ См. D. Rabinovich. Dmitry Shostakovich—composer, p. 96—99.

² Правильнее будет определить Седьмую и Восьмую симфонии как резко отличные жанрово-поэтические аспекты в отображении единой темы.

до известной степени захватили и композитора. «Шостакович, к которому были обращены эти слова, — продолжает критик, — не опровергая их по существу, ответил: «Да, я уже думаю о следующей, Девятой симфонии. Я хотел бы использовать в ней не только оркестр, но и хор, и певцов-солистов, если бы нашел подходящую литературу и текст и, кроме того, не опасался, что меня могут заподозрить в желании вызвать нескромные аналогии».

Итак, предполагалась или, по крайней мере, не исключалась симфоническая трилогия, две первые части которой — Седьмая и Восьмая симфонии — должны были привести к монументальной и торжественной Симфонии-финалу... Зимой 1944—1945 года стало известно, что он приступил к практической работе над Девятой симфонией. Кое-кому из музыкантов удалось прослушать первые страницы начатой партитуры — победный героический мажор в энергичном движении. В личных беседах Шостакович говорил, что работает с большим увлечением. Очень скоро, буквально за несколько дней, была закончена экспозиция первой части, еще через неделю — разработка... И вдруг композитор прервал свою работу, чтобы больше не возвращаться к этому, казалось бы, столь успешно двигавшемуся произведению. Он не сказал, почему так поступил, и вообще избегал разговоров на данную тему. Для окружающих Девятая симфония была у него временно снята с повестки дня. Лишь впоследствии, через год с лишним, он как-то рассказал, что после только что упоминавшегося варианта Девятой начал еще один и также не довел его до конца».

Но вот миновало радостное лето 1945 года, принесшее советскому народу долгожданную победу над немецким фашизмом. В газетах появилась информация ТАСС о скорой премьере новой, Девятой симфонии Шостаковича, как сообщалось, «посвященной торжеству нашей великой Победы».

В одном из московских музыкальных домов состоялось фортепьянное исполнение Девятой симфонии. «Мы приготовились слушать новую монументальную оркестровую фреску, — вспоминает Д. Рабинович. — Но прозвучало нечто иное, в первые мгновения поразившее своей неожиданностью. Это было совсем не то произведение, которое Шостакович замыслил зимой 1944—1945 гг.»

Естественно, недоумение вызвала и премьера, состоявшаяся 3 ноября 1945 года в Ленинградской филармонии под управлением Е. Мравинского. Миниатюрная «Симфония-скерцо», как назвал ее один из критиков, оказалась неожиданностью для слушателей, по справедливому замечанию рецензента, ожидавших от Шостаковича «правдивого выражения тех идей и эмоций, которыми были охвачены его современники».¹

Так же, как шестью годами ранее, когда вместо широко анонсированной Симфонии памяти В. И. Ленина прозвучала Шестая симфония, композитор не оправдал ожиданий музыкальной общественности. В такой обстановке спокойный, объективный взгляд на Девятую симфонию, разумеется, возникнуть не мог. Он не мог сформироваться и впоследствии. Два года спустя в пылу борьбы против формализма в советской музыке, это произведение было безоговорочно зачислено в разряд антиреалистических. Его оценивали как «полное творческое поражение композитора»,² называли «легкомысленным, формальным произведением».³

В сглаженной форме такой взгляд сохранился вплоть до последнего времени. «Конечно, нельзя было требовать от композитора, чтобы он обязательно написал победно-триумфальную симфонию,— замечал Л. Данилевич.—...Содержание Девятой симфонии не претендует на особенную значительность, глубину. Порой ощущается поверхность [?].... Иногда композитор воскрешает свою старую эксцентрическую манеру письма. Несмотря на многие привлекательные образы, остроумные детали, блестящую технику, это произведение все же не принадлежит к числу лучших достижений композитора».⁴

Бесспорно, по своему идейному и художественному масштабу Девятая симфония несоизмерима с Седьмой или Восьмой, но в этом нет еще ничего предосудительного. Точно так же несоизмеримы какая-либо из многочисленных

¹ И. Нестьев. Заметки о творчестве Д. Шостаковича (Несколько мыслей, вызванных Девятой симфонией).— «Культура и жизнь», 30 сентября 1946 г.

² М. Коваль. Творческий путь Д. Шостаковича.— «Советская музыка», 1948, № 4, стр. 15.

³ Б. Асафьев. За новую музыкальную эстетику, за социалистический реализм.— «Советская музыка», 1948, № 2, стр. 16.

⁴ Л. Данилевич. Д. Шостакович, стр. 107.

кантат Баха и его «высокая Месса», опера «Сорочинская ярмарка» и народные музыкальные драмы Мусоргского. Чем богаче, многограннее творческая индивидуальность художника, тем острее подобные контрасты его творчества. Задача исследователя состоит не в том, чтобы установить место того или иного произведения в иерархии ценностей, созданных художником. Важнее изучить его как самостоятельное явление искусства, исходя из своеобразия и масштабов авторского замысла, учитывая всю совокупность факторов, вызвавших его к жизни.

Скупые фактические данные позволяют догадываться, насколько сложным было сплетение противоречивых творческих импульсов и психологических мотивов, приведших Шостаковича к созданию Девятой симфонии. Двукратная попытка написать симфонию Победы ясно показывает, насколько сильно было его желание ответить ожиданиям музыкальной общественности. Безрезультатность этих попыток может быть объяснена лишь действием каких-то сильных внутренних тормозов.

Одним из них, по-видимому, была инстинктивная неприязнь композитора к декларативности, элементы которой не могли не присутствовать в замысле «Победной симфонии». Кроме того, продиктованная этим замыслом необходимость в использовании солистов и хора вызвала у него опасения «нескромных аналогий» с Девятой симфонией Бетховена, — опасения, которые усугублялись тем, что по порядковой нумерации его симфония также должна была быть девятой.

Силы отталкивания оказались сильнее первоначального импульса. Выход был найден, по-видимому, в том, чтобы, отбросив прежний замысел, выработать — по принципу контраста — новый, свободный от декларативности, в котором ничто не наталкивало бы на сопоставления с Девятой симфонией Бетховена, ее философской проблематикой, всечеловеческим пафосом, монументальными формами и чертами ораториальности.

На этом пути мысль композитора вступала в сферу притяжения ряда творческих факторов. После гигантских трагедийных концепций Седьмой и Восьмой симфоний, потребовавших колоссального напряжения мысли и чувства, необходима была разрядка. Не исключено, что композитор испытывал потребность хотя бы на время сменить эпический, философски возвышенный тон на более простую и

непосредственную манеру высказывания, не отягощенную сложными концепционными построениями.¹

Лаконичность Девятой симфонии, последовательность ярко контрастных частей, их характер и форма напоминают о раннеклассическом симфонизме Моцарта и в особенности Гайдна. Впервые у Шостаковича цикл открывается оживленным кристаллически ясным сонатным аллегро, за которым следует не скерцо, а, как в классической симфонии, медленная часть. В этом возврате к историческим первоисточкам симфонической культуры нет и следа безжизненной стилизации. Он явился естественной оздоровляющей реакцией на психологическую перегруженность Седьмой и Восьмой симфоний, на гипертрофию драматически повествовательного начала, подчинявшего себе многообразные факторы музыкальной выразительности.² Достаточно сказать, что пять красочно контрастирующих друг другу частей Девятой симфонии в исполнении занимают меньше времени, чем I часть Восьмой симфонии, и почти вдвое меньше I части Седьмой.

Тем не менее Девятой симфонией композитор по-своему откликнулся на историческую победу советского народа.

Написанное на одном дыхании в поразительно короткий срок,³ это светлое, кипучее, искрящееся неподдельным юмором, порой искренне задушевное произведение звучит после Седьмой и Восьмой симфоний как радостный вздох облегчения. Как будто после долгой тревожной, грозовой ночи взошло солнце, и мир расцвел яркими красками, наполнился радостью и покоем.

¹ «Ни грандиозных трагических концепций, ни всечеловеческих масштабов чувствований, что определяло собой содержание симфонизма Шостаковича последних лет... Композитор написал на этот раз произведение, озаренное улыбкой юности, без тяжелых раздумий и обличительно-гневных высказываний, лирическую «симфонию-скерцо» — легкую и прозрачную» (С. Ш л и ф ш т е й н. Девятая симфония Шостаковича. — «Советское искусство», 26 октября 1945 г.).

² Резкое отличие Девятой симфонии от двух предшествующих подчеркивал сам композитор: «Если Седьмая и Восьмая симфонии носили героико-трагический характер, то в Девятой преобладает прозрачное, ясное и светлое настроение» (Девятая симфония Д. Шостаковича. — «Советское искусство», 7 сентября 1945 г.).

³ I часть была закончена 5 августа в Москве, II—12, III—20, IV—21 и финал — 30 августа в Доме творчества композиторов в г. Иваново под Москвой.

Недаром здесь так много общего — вплоть до отдельных тематических элементов (тема побочной партии I части) — с лучезарной Классической симфонией Прокофьева. «Симфония начинается веселым, по-гайдовски простодушным *Allegro*, — пишет Д. Житомирский. — В нем живет изрядная доля лукавства и тонкой иронии. Шостакович не формально, а по существу возрождает тот дух непринужденной и кипучей веселости, который жил в классических *Allegro* вплоть до увертюры Россини».¹

Предельно сжатая экспозиция повторяется дважды, как две пенящиеся радостью волны, на гребнях которых поочередно всплывают краткие ювелирно отточенные темы. Их рельефный мелодический рисунок и ритм настолько характерны, что даже при мимолетном знакомстве они прочно внедряются в память.

Тема главной партии, интонационно наиболее нейтральная, как бы прокладывает подвижный и прозрачный фон для остальных тем-«персонажей». Она «скользит легко и незаметно, — замечает Д. Житомирский, — не столько как индивидуализированная мелодия, сколько как род оживленного движения».



В экспозиции нет ни одной случайной попевки, ни одного брошенного мелодического варианта. Каждый из них включается в развитие, становясь органической, неотъемлемой частью целого. Так, период, в котором изложена начальная тема, заканчивается энергичной интонацией восходящей кварты, которой начинается побочная партия, а вслед за тем звучит лукаво приплясывающая темка гобоя, развиваемая в разработке.

Откровенно плясовым движение становится в аккомпанементе побочной партии. Ее шаловливая и капризная

¹ Д. Житомирский. Девятая симфония Дм. Шостаковича. — «Музыка», 1945, № 9, стр. 1. Характерно использование Шостаковичем типичного для венских классиков парного состава оркестра.

тема, порученная малой флейте, лишена всякой изысканности. По-детски наивная, она в то же время несет на себе отпечаток простонародно-грубоватого уличного веселья. В дальнейшем, сопровождаемая новой маршеобразно-фанфарной темкой, она вызывает в памяти тему трио из Скерцо Пятой симфонии, но без ее иронически окрашенной старомодной галантности.

110 Fl. pice. *f* *tutti* *f* *Tr-no* *ff*

9 Cl *p cresc.* *f*

8 *cresc.* *ff*

Detailed description: This block contains three staves of musical notation. The top staff is for Flute (Fl. pice.) starting at measure 110, marked *f* and *tutti*, with dynamics *f* and *ff*. The middle staff is for Clarinet (Cl) starting at measure 9, marked *p cresc.* and *f*. The bottom staff continues the Clarinet part, marked *cresc.* and *ff*. The music is in a key with two flats and a 2/4 time signature.

Начало разработки построено на ритмически расширенном варианте темы главной партии, который проходит то в прямом, то в обращенном виде, приобретая более энергичное, мужественное звучание.

111 11 V-nl

Detailed description: This block contains two staves of musical notation for Violin (V-nl) starting at measure 111. The music is marked *ff* and features a series of eighth and sixteenth notes with accents. The key signature remains two flats.

Деятельное мотивное развитие, так же как в классических разработках, сопровождается здесь далекими ладо-тональными отклонениями.¹ Ощущение устойчивости нарушается. Веселое оживление становится беспорядочным, беспокойно-возбужденным. Резко, нарочито нестройно, под-

¹ Тональный план экспозиции: \sharp : Es — B(G)B : \sharp , начала разработки — Ges — h — Fis — A — d и т. д.

держиваемая грузными синкопами медных, звучит на кульминации задорная тема побочной партии.

Внезапно набегающая в разработке тень лишь подчеркивает безудержное веселье, которое господствует в остальных разделах части. Реприза вновь восстанавливает нарушенную устойчивость, возвращая изложение в привычную колею. Нетерпеливый тромбон, словно торопясь начать побочную партию, не к месту вставляет свою квартовую интонацию. Музыка комически спотыкается и топчется на месте.

Лишь подобные детали юмористического характера отличают репризу от экспозиции. Однако в слиянии с развернутой кодой она кажется более свободной и пространной. В коде вновь господствует ходообразный разработочный характер изложения, и в концовке части как ее вывод празднично приподнято звучат темы побочной и главной партий.

II часть (*Moderato*, *h-moll*, $\frac{3}{4}$) выпукло контрастирует I. Она переносит слушателя в совершенно иной мир глубокой душевности, целомудренной чистоты и женственной грации, в мир хрупких, робко доверчивых чувств, мягко просвечивающих сквозь ажурную звуковую ткань. Д. Житомирский удачно сравнивает ее с «тонким, почти бесплотным рисунком на стекле».

Как и предшествующая, эта часть эмоционально обособлена и замкнута в себе. Господствующий в ней образ мечты, овеванной легкой меланхолией, светлой печалью, раскрыт с изумительным богатством оттенков, в выразительно тонкой игре светотеней.

Редкий образец поэтически одухотворенной лирики представляет собой начальная тема кларнета, которая напоминает своими очертаниями мелодию арии Катерины из 3-й картины «Леди Макбет». Своеобразно преломляя стихию русской распевности, эта тема звучит как трогательно-искреннее признание, излучает само чувство. Мало кому удавалось достигнуть столь яркой, почти речевой интонационной выразительности.¹

¹ Богатством разнообразных и тонких эмоциональных оттенков эта мелодия во многом обязана сложной ладовой структуре. Она выдержана в часто используемом у Шостаковича фригийском пониженном ладу, в котором в сферу си минора включается до минор со своими IV (фа минор) и V (соль минор) ступенями, мягкими полутоновыми тяготениями связанный с тоникой главной тональности.

Гибкость. непринужденная пластика этой чудесной, кристально чистой мелодии, ее внутреннее изящество и мягкость во многом определяются переменным метром, свободно чередующим трех- и четырехчетвертные такты.



К мечтательной, раздумчивой мелодии присоединяются второй кларнет, затем флейта, фагот, точно новые человеческие голоса включаются в задушевную, интимную беседу вполголоса.

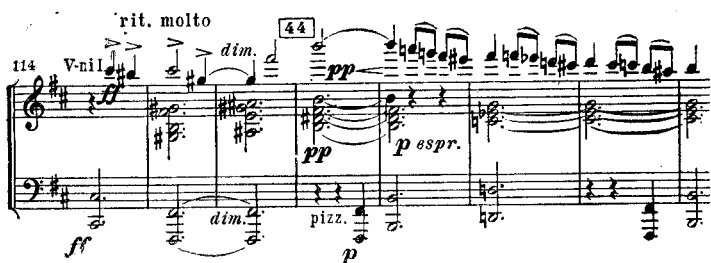
Вторая тема обволакивает эту тончайшую звуковую резьбу ласковой дымкой. Графически четкий мелодический узор деревянных духовых сменяется мягкими насыщенными аккордами струнной группы, играющей с сурдинами. Музыка окружается таинственным матовым сиянием. Хроматически восходящие трезвучия второй темы движутся в плавном, упругом, почти балетном ритме. Эта тема порывиста и импульсивна. Каждый ее период образует высокую эмоциональную волну, которая, начинаясь чутко настороженными шагами, увенчивается взволнованным мелодическим распевом.

113
35 Archi con sord.

С каждым новым периодом волнение усиливается. Достигнув кульминации, оно спадает, и вновь у флейты звучит начальная тема-монолог.

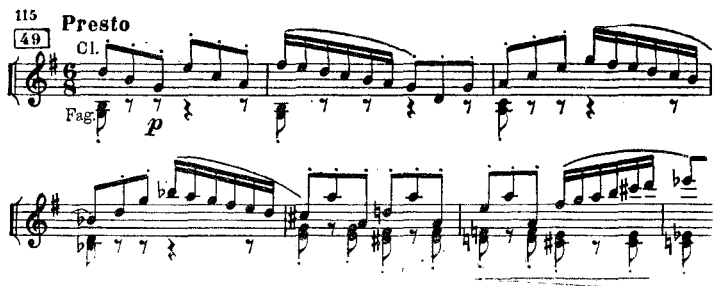
Музыкальное развитие, протекающее в рамках строго выдержанного двухтемного рондо ($a-b-a'-b'-a''$), лишено признаков программности. В ходе его изменяется лишь красочная гамма, и в этих изменениях трудно не почувствовать упорного, хотя и неприметного движения к свету и устойчивой гармонии.

Особенно отчетливо оно ощущается при повторном проведении второй темы (b'); минорные трезвучия, сменяясь мажорными, поднимаются из сумрачного низкого регистра в диапазон 2-й и 3-й октав, а первоначальное неустойчивое тональное соотношение тем ($си-фа$) приходит к тональному тождеству ($си$), внося в простейшую форму элемент сонатности. Безмолвный, переполняющий душу восторг слышится в гибких «юбиляциях» скрипок, которыми замыкается этот, кульминационный раздел части.



И здесь, как это уже отмечалось в музыке Шостаковича, интимно хрупкая созерцательная лирика соединяется с ощущением открытого пространства, обьятого тишиной и покоем. В заключении части начальная тема тает в хрустальном звучании флейты-пикколо, напоминающем далекий напев свирели. Этот серебристый блик озаряет вся часть, подчеркивая ее поэтическую одухотворенность и тонкую красоту.

III часть (Presto, G-dur, $\frac{6}{8}$) — упругое стремительное скерцо. Начало его внешне напоминает скерцо Шестой симфонии; первая тема также основана на прихотливом сочетании арпеджиевых и гаммообразных общих форм движения и поручена деревянным духовым.



Однако от скерцо Шестой симфонии ее заметно отличают бóльшая тональная устойчивость, гармоническая ясность, целеустремленность движения. Энергично пульсирующий ритм и четкий мелодический рисунок сохраняются при повторениях темы, особенно ощутимо подчеркивая ее несходство с ускользающе-призрачными змеиными извилинами Шестой симфонии.

Мало-помалу все отчетливее выступает принципиальная новизна этого скерцо, непохожего ни на одну из аналогичных частей в предшествующих симфониях Шостаковича. После озорных улично-гротескных образов скерцо Первой симфонии, сочных жанрово-бытовых зарисовок Пятой, inferнальной фантастики Шестой и психологически чуткой лирики Седьмой композитор придал этой традиционной части симфонического цикла новое, оригинальное значение.

Постигнуть его легче всего, продолжив сравнение со скерцо Шестой симфонии. Обе эти части пронизаны текущим развитием. Однако его образное содержание и драматургическая природа различны. Если в Шестой непрерывность создается за счет взаимопроникновения тем с неясными границами, всплывающих и исчезающих подобно неуловимым диффузиям облачных масс, то в Девятой разделы формы компактны и четко очерчены, границы же между ними стираются в силу драматизации образов.

Рельефные контрасты, крутые повороты — смены драматических коллизий, стремительные волны нагнетаний придают музыкальному развитию в этой части черты, свойственные сонатному аллегро. Динамика бурного развития раздвигает рамки тематически ясных разделов трехчастной формы. В крайних разделах это достигается стихийным разрастанием напористой и энергичной фразы с властным, волевым «профилем». Полная неукротимой силы, стремящаяся ввысь, она вносит в музыку мятежный пафос борь-

бы, мужественный порыв, с каждым новым вторжением рывком драматизируя развитие.

116

52

cresc.

sf

53

pizz.

56

ff

В результате интенсивного развития краткая мелодическая фраза, вначале промелькнувшая как второстепенная деталь изложения, разворачивается в широкий самостоятельный образный пласт. Это развитие подготавливает появление нового образа, который занимает в скерцо центральное, кульминационное место. На фоне напряженно пульсирующего упругого ритма струнных солирующая труба проводит твердую, мужественную тему, овеянную романтикой борьбы, призывным героическим пафосом.

117

57

Tr-ba sola

ff Archi

f

sf

sf

sf

[Tr-ba]

ff

Точно прочерченная острым резцом, эта тема концентрированно выражает смысл всей части, заставляя по-новому воспринимать остальные ее эпизоды. Кипение молодых жизненных сил, стихийная энергия, неутолимая жажда действия, обретающая цель и исход в борьбе, — так можно сформулировать ее основную идею.

Подобный замысел скерцо у Шостаковича возник впервые как вполне оригинальный. В отличие от аналогичных частей предшествующих симфоний, ему трудно подыскать прототип в симфонической классике. Вероятно, экспериментальностью этой части объясняется ее необычайная краткость (всего около трех минут!), которая, впрочем, отлично согласуется с общими пропорциями этой миниатюрной симфонии.

Однако краткость, эскизность не лишили ее полноты и законченности выражения. В малом композитору удалось высказать многое. Разумеется, было бы натяжкой представлять скерцо Девятой симфонии как прямое отображение романтического пафоса борьбы, героики подвига. Такое истолкование противоречило бы прежде всего ясно выраженному в музыке авторскому замыслу.

Реприза трехчастной формы вначале точная, затем направляет изложение по новому руслу. Вместо драматического нагнетания, которое вело к центральному кульминационному разделу части, в конце репризы напряжение спадает. Ритмический импульс слабеет, прежнее безостановочное движение прерывается паузами, тематизм распыляется, теряя первоначальные рельефные очертания, моторная динамика затормаживается до почти полной остановки, звучность стихает до *pianissimo*.

Исчезающее заключение как бы отодвигает образы скерцо в прошлое, переводит их в плоскость воспоминания, рассказа о минувшем. Вместе с тем оно делает психологически понятными и афористическую мимолетность этой части, и суммарное — вне конкретных драматургических «обстоятельств» — отображение динамики борьбы, и ощущение героики, присутствующее здесь лишь как общая эмоциональная окраска.

Ретроспективно-повествовательное начало, наметившееся в Скерцо, углубляется и получает дальнейшее развитие в следующей части — *Largo*, лаконичном (32 такта) траурно-триумфальном интермеццо. Его внедрение в классически ясный четырехчастный цикл объяснимо лишь скрытым

программным подтекстом, стремлением шире раскрыть, подчеркнуть содержание Скерцо, логически продолжив рассказ.

Мысль о борьбе естественно связывается с мыслью о ее жертвах. Такой драматургический поворот повествования характерен для Шостаковича. Он запечатлен в I части Седьмой симфонии, в сопоставлении токкаты и пассакальи и Восьмой и позднее — в последовании средних частей Одиннадцатой симфонии — «9-е Января» и «Вечная память».

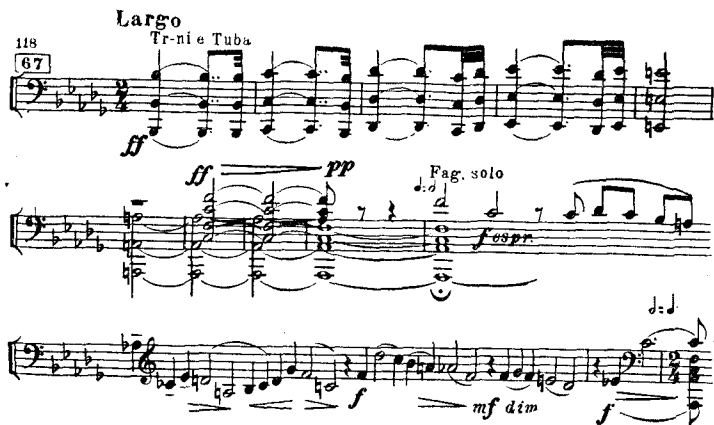
В отличие от названных произведений, в III и IV частях Девятой симфонии эта коллизия возникает не в прямом, а в ретроспективном, косвенном отображении; краткий экскурс в минувшее, напоминание о пережитом делает более полным обретенное радостное чувство душевной раскрепощенности, определяющее эмоциональный тонус всего произведения. Подчиненное, второплановое значение образов Largo подчеркивается и тем, что оно проходит между Скерцо и финалом без перерывов, как связующий эпизод, ненадолго останавливая на себе внимание.

Музыка не столько выражает непосредственную эмоцию, сколько служит обозначением определенной жизненной ситуации.

Акцент переносится с внутреннего на внешнее; не развивающееся чувство, а метко схваченные характеристические штрихи торжественной погребальной церемонии со всеми ее аксессуарами составляют основу содержания этой части.

Величественно и сурово звучат в начале Largo траурные фанфары тромбонов. Его завершают строгие хоральные гармонии струнных. В этом обрамлении возникает скорбный, похожий на прочувствованную надгробную речь, речитатив-монолог солирующего фагота. Ниспадающие мелодические концовки фраз (малая секунда и кварта — см. пример 118) сближают его с главной темой II части,¹ искренняя простодушная лирика которой получает здесь свое жизненное оправдание.

¹ Интересно отметить, что те же обороты присутствуют в теме, образующей динамичный фон Скерцо (см. пример 116, такты 2 и 4 после цифры 53). Так исподволь устанавливается интонационное единство средних частей симфонии.



«Это момент глубокой сосредоточенности,— пишет о речитативе фагота Д. Житомирский.— Он ценен не только сам по себе, но и как некий лирически-философский комментарий ко всему произведению, подчеркивающий драгоценно-человеческий источник всего этого непринужденно легкого потока музыки».¹

Ярко театрализованный характер изложения, предметная отчетливость контрастов, речевая декламационная выразительность инструментальных партий сближают Largo с «Траурно-триумфальной» симфонией Берлиоза. Одновременно эти черты предвещают характерные особенности Одиннадцатой симфонии, шире и полнее всего отразившей традицию берлиозовского театрализованно-программного симфонизма.

Соло фагота связывает Largo с финалом (Allegretto, Es-dur, $\frac{2}{4}$).

Выразительный речитатив неожиданно переходит в тему плясового склада; она звучит вначале медленно, нехотя, время от времени застывая в раздумье: в остро ритмизованное движение вкраплены певучие фразы из речитативов Largo, всплывающие как неотвязная мысль.

¹ Д. Житомирский. Девятая симфония Дм. Шостаковича.— «Музыка», 1945, № 9, стр. 1—2.



По-видимому, композитор понимал, что мгновенный переход от траурного Largo к безоблачно жизнерадостному финалу был бы психологически неоправданным и фальшивым. Вот почему кипучее веселье I части, воспринимаемое как подлинная реальность Девятой симфонии, не сразу восстанавливается в финале. Драматизм борьбы, скорбь утрат, тени прошлого, проскользнувшие в Скерцо и сгустившиеся в Largo, омрачают начальные эпизоды финала, отступая медленно и постепенно.

Робко, нерешительно заявляющая о себе карнавальная главная тема финала дополняется новым музыкальным образом — по-детски наивной монотонной жалобой с капризными акцентами. Простодушный тембр гобоя и «упрямая» квинта в сопровождении усиливают характеристические черты этой темы, роднящие ее со многими детскими темами Прокофьева.



Возвращающаяся вслед за тем первая тема звучит у флейт и кларнетов на фоне легкого и упругого аккомпанемента струнных *pizzicato* более светло, чем вначале. Собственно, лишь в этом эпизоде начинает ощущаться праздничный тонус финала, однако до настоящего веселья еще далеко.

Экспозиция продолжается. Вновь музыка заволакивается дымкой. Приглушенно, издали возникает у струн-

ных новая тема; энергичная, героически приподнятая, она перекликается с темой среднего раздела Скерцо, принося с собой дыхание борьбы, ее мужественную собранность. Подчеркивая двуплановость этого образа, в котором воспоминание брезжит на фоне доносящихся извне отголосков веселья, композитор вплетает в маршеобразную тему задорно приплясывающие ритмо-интонации польки.



Эта двуплановость усиливается в разработке, где обе темы соединяются полифонически. Начальная тема финала, сопровождаемая органичным пунктом валторн и литавр, настороженно и глухо звучит в басах, напоминая неясный гул отдаленной толпы, а на этом фоне у кларнетов проходят обрывки маршеобразной темы.

122
(81) Corni

Timp.

[pp]

82 Cl.

pp

На протяжении всей разработки напряжение неуклонно нарастает. Низкие органичные пункты валторн и тубы окрашивают музыку в угрожающие жутковатые тона. Первая тема главной партии подвергается ритмическому сжатию — мерный периодический ритм теряет устойчивость, двухчет-

вертные такты перебиваются трехчетвертными, уравновешенные четырехтакты уступают место динамичным трехтактам (*Pochissimo animato*). В неудержимо несущийся сплошной поток вовлекается и вторая тема главной партии, превращающаяся в безостановочные фигурации струнных.

Музыка наполняется драматизмом, лихорадочным возбуждением. Ее колористическая гамма темнеет. Кажется, что смятение, беспокойство окончательно вытеснили образы внешнего мира, радостное ощущение реальности. Но в тот момент, когда они достигают апогея, напряжение внезапно разряжается. В начале репризы карнавальная главная тема финала врывается в блестящем звучании труб и тромбонов с типичными для духового оркестра ритмическими деталями как пьянящий гул народного ликования, как сильный порыв свежего ветра, прогоняющий тревожные видения.

Исполнительское истолкование этого перехода представляет известную опасность. Легко, поддавшись инерции предшествующего развития, не заметить крутого поворота, сделать начало репризы прямым продолжением разработки, кульминацией в развитии ее драматичных, тревожно возбужденных состояний; легко превратить сочную картину полнокровного грубоватого народного веселья в нечто тяжеловесное и жестокое, подменить жизнерадостный юмор едким и злым сарказмом.

Словно предвидя опасность огрубления этого эпизода, композитор сопровождает партии литавр и малого барабана предостерегающим указанием «*f non troppo*»; эта ремарка тем более примечательна, что во всех остальных партиях проставлен оттенок *ff*. То же указание он повторяет далее применительно к группе медных духовых, короткими аккордовыми акцентами сопровождающей маршеобразную тему побочной партии;¹ в отличие от экспозиции, в репризе

¹ В финале слиты принципы сонатного аллегро и трехтемного рондо. От первого воспринят общий динамический план с кульминацией в начале репризы и ладо-тональная нетождественность побочной партии в экспозиции и репризе. От второго — правильность чередования эпизодов и смягченный тональный контраст между главной и побочной партиями. Схема части такова:

Главная партия		Побочная партия		Разработка	Реприза	Кода
A	B	A	C	A—B	A	C
Es	fis	Es	c		Es	As
						Es—A—Es

она проходит в мажоре, усиливая ощущение праздничного подъема. В коде движение становится вихревым. В напористом ритме галопа стремительно чередуются, перебивая друг друга, короткие мелодические фразки-пассажи, которые завершают симфонию сверкающим водопадом ярких солнечных красок.

При всей видимой простоте финала в его решении обращают на себя внимание некоторые новые для Шостаковича черты. Здесь объединяются тенденции, до того существовавшие раздельно, — непосредственность жанрово-бытовой зарисовки, характерная для финала Шестой симфонии, и психологическая содержательность драматически импульсивных финалов Пятой, Седьмой и Восьмой симфоний. Так подтверждается мысль о полноте и многогранности жизни, постулированная в I части, подкреплённая в средних частях глубоким лиризмом, деятельной энергией и героикой, получившая глубину и объёмность благодаря скорбным реминисценциям.

По богатству затронутых образных сфер и эмоциональных состояний Девятая симфония, разумеется, не может соперничать со многими более значительными симфоническими произведениями Шостаковича. Своеобразие этой симфонии заключается не только в том, что круг контрастных жизненных явлений обозначен в ней (за исключением разве лирической медленной части) с краткостью афоризмов. Если в большинстве симфоний Шостаковича позитивное, оптимистическое начало утверждается в финале как итог развернутого драматического повествования, то Девятая симфония позитивна, жизнеутверждающа уже в своих исходных «тезисах». Их развернутые «доказательства» оказались излишними, ибо в симфонии отсутствуют начала, способные породить реальный драматургический конфликт. Элементы повествовательности, возникая на ограниченном отрезке цикла (конец Скерцо — Largo — начало финала), играют сугубо подчиненную роль: связанные с ними контрастные, неустойчивые, остро противоречивые эмоции носят ретроспективный характер и лишь оттеняют основную мысль симфонии, не пытаясь оспорить или поколебать ее.

Понятие идейно-художественной концепции по отношению к непритязательному замыслу этого произведения приобретает иной смысл, чем в остальных симфониях Шостаковича, — смысл, аналогичный тому, в котором это понятие приложимо к симфоническим циклам Гайдна и Моцарта.

Вот почему представляются ошибочными попытки отяжелить содержание Девятой симфонии, навязав ей многозначительный философский подтекст, или рассматривать ее в плане эстетски изощренного стилизаторства.

Такие попытки предпринимались как критиками, так и защитниками Девятой симфонии; недооценивая самостоятельность и новизну этого сочинения, они стремились вывести его из тех или иных идейно-образных или стилистических тенденций предшествующих периодов в творчестве Шостаковича.

Так, И. Нестьев последовательно внушает читателю мысль о якобы возродившихся в Девятой тенденциях декадентски утонченного стилизаторства, манерной изломанности, гротескно-ироничной кукольности. Не удивительно, что приводимые им образные аналогии, сами по себе чрезвычайно яркие, иногда воспринимаются вне связи с музыкой, вплоть до фактических несоответствий.

По утверждению критика, в I части «по мере своего развертывания веселые, улыбчивые мелодии огрубляются и механизмируются, приобретая в кульминациях крикливый, резко искаженный, грубо шутовской характер. Создается острое и дразнящее сплетение смешного и ужасного, детски наивного и бесчеловечно-жестокое». Во II части, по словам И. Нестьева, «низкие кларнеты поют и декламируют нараспев, как актеры романтической школы... флейта-рисоло то балагурит и куролесит, как балаганный петрушка, то вдруг философствует и плачет», тогда как кларнеты в низком регистре здесь вовсе не используются, а флейта-рисоло на протяжении всей части выступает лишь однажды — в коде — с певучей главной темой. В Скерцо, по мнению того же критика, «бесы зла, выпущенные на волю, хохочут и извиваются в погонях и дикой суетне», а при переходе от Largo к финалу «пламенный оратор, только что произносивший надгробную речь, вдруг превращается в игриво подмигивающего, хохочущего комика».

Подобное истолкование Девятой симфонии в духе рафинированной театральной символики начала века кажется тем более странным и неоправданным, что эти тенденции, отчасти характерные для Первой симфонии Шостаковича, уже в самый критический, кризисный период его творчества были преодолены. Вместе с тем повисает в воздухе и вывод И. Нестьева: «Девятая симфония вызывает опасение в том, что в творчестве Шостаковича глубокий мыслитель-

гуманист еще не переборол в себе иронического скептика и стилизатора».¹

Не менее спорной представляется противоположная попытка представить Девятую симфонию как продолжение Седьмой и Восьмой, как трагедийно-сатирический памфлет, нацеленный против благодушной самоуспокоенности и розовых иллюзий, будто бы распространившихся после победы советского народа в Великой Отечественной войне, как пламенный призыв к бдительности. Миниатюрная симфония, которую правильнее было бы назвать симфоньеттой, не выдерживает такой идейной нагрузки. Тем не менее подобный взгляд на нее не совсем безоснователен. В Девятой симфонии временами слышатся отзвуки недавних военных гроз. Драматическая окраска ряда эпизодов, напоминающая о близком и еще живом прошлом, вносит в музыку дыхание современности (и, кстати сказать, лучше всего свидетельствует против обвинений в абстрактном стилизаторстве).

Можно согласиться и с тем, что радость, выраженная в Девятой симфонии, беспечна и не отягощена глубокими раздумьями, восприняв ее контраст с траурными образами *Largo* как некое грозное предостережение. Сходные мысли рождает *Скерцо* Пятой симфонии: сформулированная А. Толстым тема «птички, что ходит весело по тропинке бедствий», занимает не последнее место в замыслах Шостаковича.

Подобно всякому явлению большого искусства, Девятая симфония возбуждает разнообразнейшие ассоциации, открывает простор для индивидуального восприятия, дает богатую пищу уму и фантазии слушателя. Но важно подчеркнуть, что эти ассоциации возникают как нечто сопутствующее, индивидуальное, необязательное и слишком фрагментарны, чтобы их можно было возводить в ранг концепции.

Привычка в любом произведении Шостаковича искать черты трагедийности и концепционные глубины, инерция настороженно-бдительного отношения к стилистическим средствам его музыки помешали увидеть и оценить по достоинству новизну Девятой симфонии — прежде всего ее непринужденность и естественную простоту.

¹ И. Нестьев. Заметки о творчестве Д. Шостаковича (Несколько мыслей, вызванных Девятой симфонией). — «Культура и жизнь», 30 сентября 1946 г.

Такое ясное, солнечно-жизнерадостное и при этом отнюдь не упрощенное произведение, затрагивающее разнообразные стороны современной жизни, впервые появилось в симфоническом творчестве Шостаковича. Принципы добетховенского симфонизма с характерными для него кристаллической прозрачностью цикла, яркими контрастами внутренние эмоционально однородных частей и развитым жанровым началом возродились в Девятой симфонии на глубоко современной идейно-образной основе.

В конкретном преломлении добетховенской традиции наметилась новая для творчества Шостаковича тенденция. В первую очередь она проявляется в иной, чем прежде, природе и значении контрастов. В отличие от предшествующих симфоний, контрасты Девятой лишены действительной конфликтности. Они говорят не о драматических противоречиях, требующих разрешения, не о непримиримости вечных жизненных антитез, а о пестроте и разнообразии повседневной, реальной действительности, созерцаемой художником.

Одновременно со стабилизацией контрастов в Девятой симфонии заметно расширилась сфера поэтически мягкой, мечтательной лирики. Представляющая ее II часть выступает в этом отношении как примечательное звено в художественной эволюции Шостаковича. От нее протягиваются нити к Ноктюрну скрипичного концерта, Шестому и Седьмому квартетам, многим эпизодам Десятой симфонии и виолончельного концерта.

В Девятой симфонии наблюдаются первые симптомы смягчения «жестокости таланта» Шостаковича, отход от трагедийного психологизма и драматически острой коллизийности в сторону более устойчивого, внеличного и — в то же время — опoэтизированного отражения жизни.

* * *

О широте и интенсивности исканий Шостаковича в первые послевоенные годы позволяет судить написанный вскоре после Девятой симфонии Концерт для скрипки и оркестра.

Концерт помечен соч. 99. Его вступление в жизнь автор датировал временем первого исполнения.¹ Вслед за тем

¹ 29 октября 1955 г. в Ленинградской филармонии. Солист Д. Ойстрах, дирижер Е. Мравинский.

в музыковедческой литературе установилось обыкновение помещать это сочинение в хронологические рамки между Девятой и Одиннадцатой симфониями. Общая картина творчества Шостаковича в послевоенное десятилетие при этом, естественно, искажалась.

Известно, что концерт был закончен уже к началу 1948 года, и как раз в это время, в непосредственной близости от Девятой симфонии, его появление было особенно знаменательным. Значительность содержания, глубина и оригинальность концепции поставили это произведение особняком среди его «собратьев» по жанру — двух фортепьянных и виолончельного концертов. В то же время трудно не заметить теснейшей связи скрипичного концерта с определяющими идеями и принципами симфонизма Шостаковича.

О симфонической природе концерта писалось неоднократно. Его называли «концертом-симфонией»,¹ «симфонией для скрипки и оркестра, воплотившей образы и настроения, характерные для симфонизма Шостаковича».² Эти замечания отнюдь не метафоричны. Концерт для скрипки и оркестра Шостаковича в самом деле отвечает важнейшим идейно-художественным и даже формальным требованиям симфонии.

Его четырехчастный цикл с грандиозной каденцией, представляющей собой, по существу, самостоятельную часть, охвачен единой мыслью. Словно развивая концепцию Шестой симфонии, Шостакович сопоставляет, сталкивает здесь резко контрастные незыблемые, «вечные» начала жизни, силы человеческой души. Он находит изумительно точные музыкальные, образно-эмоциональные эквиваленты идеям гармонии и красоты (Ноктюрн), зла и страдания (Скерцо), нравственного долга (Пассакалья), венчая цикл картиной, которая внушает мысль о быстротечности жизни (Бурлеска).

Еще по поводу Восьмой симфонии Б. Асафьев писал: «...Шостакович упорно ищет отражения энергии нашей эпохи в образах библейских, дантовских, микеланджеловских, пламенем сердец высекаемых».³ К этим величайшим эпохам мирового искусства Шостакович прикоснулся

¹ М. Сабинина. Скрипичный концерт Д. Шостаковича.— «Советская музыка», 1955, № 12, стр. 90.

² Л. Данилевич. Д. Шостакович, стр. 129.

³ Б. Асафьев. Восьмая симфония Шостаковича.— «Искусство», Л., 1945.

в стремлении запечатлеть непреходящие жизненные ценности. Б. Асафьев пронизательно подчеркивал это стремление еще до того, как появился скрипичный концерт, — в словах о мысли Шостаковича, «напряженно рвущейся к познанию и претворению *прочного, истонного* в мировом становлении европейской музыки».¹

Серьезностью замысла, философски возвышенным строем образов и идей, величественным эмоциональным масштабом скрипичный концерт являет полную противоположность своей «сверстнице» — Девятой симфонии, связанной рождением с определенным моментом истории, беззаботно, с юмором, а подчас и с откровенной иронией говорящей о превратностях жизни, о явлениях видимого, слышимого мира. Это соседство красноречиво свидетельствовало о неправоте тех критиков, которые усмотрели в Девятой симфонии симптомы творческого кризиса, опасность легкомысленно-нигилистического отношения к жизни, рецидив стародавних ошибок. Временная близость столь несхожих произведений наглядно демонстрировала богатство, широту, многогранность идейно-творческих интересов Шостаковича.

Крутой поворот от Девятой симфонии к скрипичному концерту не объясним внешними причинами. Концерт был уже закончен, когда Постановление по вопросам музыки, принятое ЦК КПСС, заставило советских композиторов, а вместе с ними и Шостаковича, пересмотреть свои представления о путях и целях дальнейшего творчества.

Понять этот поворот помогает одна характерная особенность творчества Шостаковича. Эта особенность, которую обычно определяют как нарочитую игру парадоксами и мнимо обосновывают ссылками на «противоречивость мировоззрения», в действительности представляет собой своеобразную поляризацию художественного мышления. Она сказывается в глубоких различиях хронологически смежных произведений — Пятой и Шестой, Восьмой и Девятой симфоний, Девятой симфонии и скрипичного концерта, — а иногда проявляется и внутри отдельной художественной концепции, как, например, в Шестой и Девятой симфониях.

¹ Б. Асафьев [Игорь Глебов]. Пути развития советской музыки. — Сб. «Очерки советского музыкального творчества», т. 1, стр. 13.

Сближая разнородные, несоизмеримые состояния, ставя образы, принадлежащие к различным, порой взаимно весьма отдаленным областям жизни, решительно меня художественные плоскости ее отображения, композитор словно стремится внушить ощущение неисчерпаемости мира, показать его с различных точек зрения, в разных ракурсах, вплотную подвести слушателя к противоположным границам необъятной, волнующей проблемы «человек и жизнь».

Вместе с тем, при всей глубине индивидуальных различий, между Девятой симфонией и скрипичным концертом существует значительно более тесное, чем это можно предположить, внутреннее родство. Прежде всего обращает на себя внимание отсутствие непосредственно отображенного драматического конфликта. И хотя благодаря яркости и силе контрастов этот конфликт ощущается постоянно, тем не менее в обоих случаях он остается за пределами концепции.

Черты сходства есть и в трактовке симфонического цикла. Обоим сочинениям свойственна обобщенность музыкальной драматургии — отказ от программно мотивированного развития внутри частей и их эмоциональная одноплановость, решительное сокращение моментов драматической повествовательности и выдвижение в качестве основы цикла принципа устойчивого контраста.

Общая для Девятой симфонии и концерта важная особенность — позитивность замысла. По широте и многогранности утверждения положительных начал скрипичный концерт превосходит многое из того, что было создано Шостаковичем ранее. В отличие от большинства его симфоний, отрицательные образы, драматически обостренные контрасты, напряженные противоречивые чувствования ограничены здесь рамками одной лишь части — Скерцо. В остальных же частях позитивное господствует безраздельно и неколебимо.

Сходство наблюдается, наконец, в содержании основных образных сфер, на которых зиждется положительное начало этих произведений. Одна из них представлена грубоватым юмором по-земному сочных плясовых финалов — «площадным» в Девятой симфонии, с оттенком скоморошьего глума в скрипичном, а затем и в виолончельном концертах. Другая широко раскрывается в поэтически возвышенной, полной тончайшего обаяния лирике медленных частей. Замечательно, что в концерте этот круг образов, по-разному

преломляясь в Ноктюрне и Пассакалье, отражен значительно богаче, нежели в Девятой симфонии.


С конца 40-х годов лирическая созерцательность, человечески теплая лирика, состояния неспешных раздумий, душевного покоя, образы мечты занимают в инструментальном творчестве Шостаковича все большее место. Тогда же начинается неприметное, но неуклонное общее смягчение стиля под знаком романтической поэтизации. Этот процесс логически привел к тому, что спустя одиннадцать лет после появления скрипичного «концерта-симфонии» Шостакович создал «концерт-поэму» для виолончели с оркестром — произведение глубоко лирическое по художественному строю.



НА НОВОМ ЭТАПЕ

ДЕСЯТАЯ СИМФОНΙΑ

e-moll, соч. 93, 1953

остановление Центрального Комитета КПСС от 10 февраля 1948 года явилось одним из важнейших рубежей в развитии советского музыкального творчества. Исходя из незыблемых положений марксистско-ленинского учения о партийности искусства, Центральный Комитет выдвинул перед советскими композиторами задачу всемерного развития реалистического, высокоидейного, демократического направления в искусстве, связанного с народом, опирающегося на традиции отечественной музыкальной классики, противостоящего антинародным формалистическим тенденциям.

Практические меры, последовавшие за Постановлением партии, несли на себе отпечаток догматизма и нетерпимости, связанных с культом личности И. В. Сталина. В ряде авторитетных статей фактически зачеркивалось все, что было создано Шостаковичем, Прокофьевым, Хачатуряном, Мясковским до 1948 года, эти крупные мастера были охарактеризованы как композиторы-формалисты, а их творчество объявлялось чуждым народу. Центральный Комитет КПСС исправлял эти вредные перегибы, увенчав борьбу с ними Постановлением от 28 мая 1958 года, в котором одновременно подчеркивалась незыблемость основных принципиальных установок, сформулированных десятью годами ранее.

Партийная критика помогла Шостаковичу понять опасность, которую таила в себе односторонняя ориентация его

творчества — преобладающий интерес к драматическим конфликтам действительности при недостаточно широком утверждении ее светлых, положительных сторон, увлечение трудными для массового восприятия инструментально-симфоническими концепциями, связанное с недооценкой доходчивых, демократических жанров вокально-хоровой, программной и концертной музыки. В развитии Шостаковича произошел решительный перелом. Он проявился и в идейно-тематическом обогащении творчества, и в расширении жанрового диапазона, и в резко изменившемся соотношении между различными жанрами.

После почти десятилетнего перерыва вновь одно из центральных мест в его творчестве заняла работа для кино. За короткое время была написана музыка к фильмам «Молодая гвардия» (две серии, соч. 75, 1947—1948), «Пирогов» (соч. 76, 1947), «Мичурин» (соч. 78, 1948), «Встреча на Эльбе» (соч. 80, 1948), «Падение Берлина» (две серии, соч. 82, 1949), «Виссарион Белинский» (соч. 85, 1950), «Незабываемый 1919-й» (соч. 89, 1951).

В этой области творчества, служившей своеобразной лабораторией для композитора, его стиль шлифовался, обогащаясь песенными элементами, яркими и простыми средствами выразительности. Вместе с тем — и это особенно важно, — работая над музыкальным воплощением киносценариев, Шостакович погружался в атмосферу жизнеутверждения, устремленной в светлое будущее революционной романтики. Он «вживался» в образы положительных героев — верных сынов русского, советского народа, глубоко постигая его героическое прошлое и сегодняшнее величие.

Новые идеи и образы, горячее стремление быть понятым массовым слушателем не замедлили сказаться в творчестве композитора. Ярким событием в музыкальной жизни страны стало появление на концертной эстраде оратории «Песнь о лесах» (соч. 81, 1949). Вскоре за ней последовали Десять поэм для хора без сопровождения на тексты поэтов-революционеров (соч. 88, 1951) и кантата «Над Родиной нашей солнце сияет» (соч. 90, 1952), посвященная XIX съезду партии. Несколько позже те же образы, светлые, мажорные, жизнеутверждающие, в инструментальном плане запечатлелись в Концертино для двух фортепьяно (соч. 94, 1953) и в солнечной музыке «Праздничной увертюры» (соч. 96, 1954).

Одновременно в поисках общительной, душевной лирики Шостакович обратился к жанрам сольной вокальной музыки, в которых новые приемы мелодического письма разрабатывались им более детально и разнообразно. Этому способствовало использование таких разновидностей жанра, как романс классического типа (два романса на слова Лермонтова, соч. 84, 1950), песня без сопровождения (4 песни на слова Долматовского, соч. 86, 1951), романс-монолог (4 монолога на слова Пушкина, соч. 91, 1952), романс-песня (5 романсов для голоса и фортепьяно на слова Долматовского, соч. 98, 1955) и песня в сопровождении фортепьяно («Испанские песни», соч. 100, 1956).

Широко и многосторонне разрабатывая область драматургически-прикладной, ораториально-хоровой, вокальной и концертной музыки, композитор не порывал преемственных связей со своим прежним творчеством, хотя жанрам чисто инструментальной музыки и характерным для них темам и образам теперь отводилось значительно более скромное место. В этом русле лежат два струнных квартета (Четвертый, соч. 83, 1949, и Пятый, соч. 92, 1952) и фортепьянный цикл 24 прелюдии и фуги (соч. 87, 1950—1951) — первый в истории русской музыки полифонический цикл, в котором новаторски, на ярко выраженной национальной основе, преломилась традиция баховской полифонии.

Еще более скромное место в творчестве Шостаковича 50-х годов занял симфонический жанр. Если с 1937 по 1947 год композитором было создано в этом жанре 6 крупных циклических произведений — 5 симфоний и скрипичный концерт, — то в последующее десятилетие их количество сократилось до 2. Но дело не только в количественных показателях. Качественным образом изменились функции симфонии, характер ее взаимодействий с остальными жанрами.

Симфонии, которые раньше являлись вехами творческого пути композитора, доминируя над произведениями остальных жанров, группируя их вокруг себя как предварительные эскизы или как «комментарии», теперь утратили свое привилегированное положение. Более того, они начали подвергаться все более сильному и глубокому воздействию со стороны тех демократических жанров, которые после 1948 года приобрели у Шостаковича преобладающее развитие.

Без осознания этой общей перспективы творческого развития композитора, сложных процессов внутренней перестройки во всем их объеме невозможно установить верный взгляд и на Десятую симфонию.

Это произведение, написанное летом 1953 года,¹ возбудило необычайно оживленную дискуссию. Три дня (29 и 30 марта и 5 апреля 1954 г.) продолжалось ее обсуждение в Московском союзе советских композиторов. Споры о ней продолжались и через год, в дискуссии о советском симфонизме на VIII Всесоюзном пленуме правления Союза советских композиторов. В специальной печати появилось около двух десятков статей, посвященных новой симфонии Шостаковича. Ее горячо обсуждали не только профессионалы, но и многочисленные участники слушательских конференций.

Эта дискуссия заметно отличалась от всех дискуссий, когда-либо возникавших вокруг того или иного сочинения Шостаковича. И хотя с самого начала Десятая симфония была оценена как значительное явление советской музыки (под таким заголовком журнал «Советская музыка» печатал отчет о первом широком обсуждении), никогда еще споры и разногласия в оценках, выносившихся с одной и той же трибуны, не достигали такой остроты.

Наиболее непримиримые критики оценивали появление симфонии как движение вспять, как рецидив якобы имевших место формалистических ошибок, воскресив те обвинения, которые в разное время предъявлялись почти ко всем симфониям Шостаковича. Ее упрекали в «идейной порочности», характеризовали содержание музыки как «мрачное, глубоко пессимистическое».² В ней усматривали отход от реалистического метода, смакование мрачности, уныния,³ «трагедию одинокой личности, не видящей исхода своим страданиям и сомнениям»,⁴ «безвольное и непротивленческое восприятие реакционного, злого начала»,⁵ «ощущение

¹ Первое исполнение состоялось 17 декабря 1953 г. в Ленинграде (оркестр Филармонии под управлением Е. Мравинского).

² Значительное явление советской музыки.— «Советская музыка», 1954, № 6, стр. 123 (выступление В. Ванслова).

³ Там же, стр. 121—122 (выступление Ю. Кремлева).

⁴ В. Кухарский. Предсъездовские заметки.— «Советская музыка», 1956, № 5, стр. 53—54.

⁵ П. Апостолов. К вопросу о воплощении отрицательного образа в музыке.— «Советская музыка», 1954, № 3, стр. 37.

боли и страдания, порой граничащего с истерией».¹ По мнению одного из критиков, «в „Песне о лесах“ Д. Шостаковичу удалось в гораздо более убедительной форме, гораздо более впечатляющими средствами, чем в Десятой симфонии, выразить правду нашей жизни».²

Главным, принципиальным аргументом критики явилась мысль об односторонности симфонического замысла, наиболее отчетливо выраженная в статье Ю. Кремлева. Автор высказывал верную мысль: «Ныне все более ясной становится *нерациональность* какой-либо унификации советского искусства — хотя бы в плане требования от каждого произведения или художника *целостного, всестороннего* охвата жизни...»

Что же ценится в этой музыке? — продолжал Ю. Кремлев, обращаясь к Десятой симфонии. — Ценится то отражение отдельных сторон современной мировой действительности, которое удалось Д. Шостаковичу и в котором он является художником правдивым и ярким.

Мы знаем все тяготы, переносимые трудящимися в капиталистических странах. Мы пережили жесточайшую мировую войну с ее неисчислимыми людскими бедствиями. Мы были у нас, в СССР, свидетелями принесшего огромный вред культа личности.

Мировая история за последние десятилетия развивалась так, что привела к подавлению в отдельных людях простых, естественных, радостных и светлых чувств, душевной яркости и гармонии. Это подавление и разрушение чувств... выражено рядом произведений Д. Шостаковича... и именно в этом музыка Десятой симфонии с ее психической угнетенностью и изломанностью является правдивым документом века.

Но только в этом, — заключает критик, аргументируя свое отрицательное мнение о симфонии и противореча своей исходной мысли. — Претендовать на целостное выражение современного мира... ни Десятая симфония, ни родственные ей произведения не могут».³

¹ Б. Ярустовский. Десятая симфония Д. Шостаковича. — «Советская музыка», 1954, № 4, стр. 15.

² Дискуссия о советском симфонизме. — «Советская музыка», 1955, № 5, стр. 47 (выступление Т. Хренникова).

³ Ю. Кремлев. О Десятой симфонии Д. Шостаковича. — «Советская музыка», 1957, № 4, стр. 83—84. (Курсив мой. — Г. О.)

Вопрос об «одностороннем» характере симфонической концепции — один из кардинальных вопросов советского симфонизма — оказался в центре дискуссии. Требуя учитывать всю совокупность творчества художника при выяснении его идейной направленности, Д. Кабалевский писал: «„Песнь о лесах“ и Увертюра («Праздничная увертюра». — Г. О.), взятые изолированно, не дадут представления о Д. Шостаковиче, как не дадут полного представления о нем только его симфонии... Критикуя Д. Шостаковича, мы зачастую делаем две серьезные ошибки. Во-первых, мы склонны забывать о его глубокой самобытности и хотим, чтобы он сочинял музыку так, как сочиняли бы мы ее сами. Во-вторых, мы хотим, чтобы в каждом произведении он отразил *все* стороны жизни, *все* ее богатство и многообразие. Даже такой гигантский гений, как Бетховен, в каждой своей симфонии воплощал *разные* стороны жизни».¹

Говоря об «опасности такого препарирования материала жизни, которое ведет к благодушной уравновешенности, полному стиранию жизненных противоречий в произведении искусства», Д. Житомирский заметил: «Мне кажется, что дело не в дозировке тех или иных настроений, не во внешней «правильности», а в идейной направленности художника, в общем духе произведения».²

Многими участниками дискуссии подчеркивалось положительное значение Десятой симфонии в развернувшейся в тот период борьбе против так называемой «теории бесконфликтности», против фальшивой идилличности и слащавого украшательства в отображении современной жизни. «...Глубокое человеческое горе, вызванное шквалом военной грозы, — вот что составляет главное в этой музыке», — говорил И. Нестьев.³ «...Я глубоко убежден, — сказал Д. Кабалевский, — что показанный в ней конфликт порожден той напряженностью, которой живет сейчас весь мир».⁴ «Думаю, немного найдется слушателей (я подразумеваю, слушателей внимательных и свободных от предвзятого отношения к Д. Шостаковичу), — писал А. Хачатурян, —

¹ Д. Кабалевский. Дискуссионные заметки о симфонизме. — «Советская музыка», 1955, № 5, стр. 5.

² Значительное явление советской музыки. — «Советская музыка», 1954, № 6, стр. 129.

³ Там же, стр. 131.

⁴ Там же, стр. 132.

которые не почувствовали бы, что Десятая симфония говорит о глубоких думах и переживаниях нашего современника».¹ «...Надо ли удивляться, что глубокий художник не мог пройти мимо возможной катастрофы, которая угрожает сейчас миру?.. Само обращение к этой теме нельзя не признать исторически оправданным»,— утверждал Ю. Шапорин.² Чехословацкий композитор Вацлав Добиаш писал: «Мало кто из современных композиторов сумел так изобразить горести и надежды современного человека, как это сделал Шостакович в своей Десятой симфонии».³

Чрезвычайно показательно, что, наряду с существенными расхождениями в общей оценке этого произведения, широкая дискуссия обнаружила единодушие сторонников различных точек зрения в вопросе о жизненных истоках его замысла, конфликтов, образов. Этот факт тем более характерен, что Десятая симфония лишена не только объявленной программы, но даже каких-либо внешних намеков, позволяющих судить о ее главной теме. Возможно ли более неопровержимое доказательство жизненной конкретности и подлинной современности музыки, доказательство того, что автор достиг цели, сумев точно и общепонятно выразить средствами своего искусства взволновавшую его мысль!

Избранный композитором объект слишком обширен, чтобы речь могла идти о каких-либо конкретных фактах, предполагающих предметность изображения, в разной степени характерную для Пятой, Седьмой, Восьмой и Девятой симфоний. Вместе с тем жизненная актуальность замысла не допускала и тех «вневременных» образных обобщений, философских антитез, какие лежат в основе концепций Шестой симфонии и скрипичного концерта.

Создать всестороннюю, исчерпывающе полную картину современного мира, избежав схематизма,—такая задача в отдельном произведении неразрешима. Жизнь многолика, и целью композитора стало запечатлеть тот ее лик, в котором отражается напряжение титанической борьбы, драматизм гигантских конфликтов, ощущение опасности, нависшей над миром, и надежда на будущее. Важность отобра-

¹ А. Х а ч а т у р я н. Десятая симфония Д. Шостаковича.—«Советская музыка», 1954, № 3, стр. 24.

² Дискуссия о советском симфонизме.—«Советская музыка», 1955, № 5, стр. 42—43.

³ Вацлав Добиаш. Музыка Д. Шостаковича в Чехословакии.—«Иностранная литература», 1956, № 11, стр. 191.

жения этих сторон современной действительности едва ли нуждается в доказательствах. Они не могли не остановить на себе пристального внимания художника-гуманиста, певца высокой человечности, все творчество которого проникнуто пафосом борьбы против темных сторон жизни.

Тема и ее постановка обусловили новизну творческого решения, самостоятельность принципиально иного порядка, нежели та, которая свойственна предшествующим симфониям Шостаковича. До сих пор творчество Шостаковича-симфониста развивалось на основе непрерывной преемственности. Невзирая на глубокие внутренние различия его симфоний, их объединяла общая прогрессирующая тенденция: последовательная, постепенная объективизация высказывания, отрешение от личного, индивидуально-субъективного, поглощение лирики эпосом — тенденция, которую можно определить как шекспиризацию симфонизма.

Лирическое высказывание, в Четвертой симфонии страдавшее индивидуалистической замкнутостью и субъективизмом, в Пятой приобрело общезначимое содержание, вобрав в себя элементы объективной драмы и народно-бытовой жанровости. Шекспиризация драматургии, рост объективно-повествовательного начала в Седьмой симфонии ограничили лирический аспект средними частями, а в Восьмой — рамками только I части. Внеличное, объективное начало достаточно полно отразилось в Девятой симфонии и скрипичном концерте, несмотря на усиление романтически-поэтизирующей тенденции.

Именно эта тенденция в своем развитии подготовила решительный сдвиг, происшедший в Десятой симфонии, — сдвиг, связанный также с общей творческой перестройкой композитора. Если ранее инструментально-симфонические сочинения Шостаковича служили «становым хребтом» его творчества и создавали почти исчерпывающее представление об идейно-художественной эволюции композитора, то в новых условиях резкого жанрового обогащения и тематической специализации жанров картина существенно изменилась.

Немногочисленные в этот период инструментально-симфонические произведения утратили «права представительства». Сложные процессы, протекавшие в едином русле, теперь разделились. Стремление к эпически обобщенному отображению современности свободно и многогранно проявилось в жанрах оратории, кантаты, хоровой, концертной

и сольной вокальной музыки. Лирика же, сфера личных высказываний (отнюдь не самодовлеюще субъективных или узко индивидуальных) нашла прибежище в камерно-инструментальных жанрах и в Десятой симфонии.

Если можно уподобить творчество Шостаковича в конце 40-х и начале 50-х годов ветвистой кроне дерева или речной дельте, то Десятая симфония представляет собой лишь одну из ветвей, один из протоков. Именно в этом заключается смысл слов Д. Кабалевского о том, что «стиль художника определяется не одним каким-либо его произведением, а складывается из всех звеньев его творческого пути»,¹ — смысл выдвинутого им требования оценивать идейно-художественную направленность творчества Шостаковича, исходя из всей его совокупности.

Естественно, Десятая симфония, представляющая одну из граней единого мировоззрения, творческого метода и стиля художника, не может быть противопоставлена остальным его произведениям. Эта симфония — самая лирическая из всех созданных Шостаковичем — столь же реалистически правдива и общезначима по своему жизненному содержанию, как «Песнь о лесах», Десять хоровых поэм или «Праздничная увертюра». Различие заключается лишь в ее предмете, теме и способе раскрытия замысла. Последнее и побуждает определить Десятую симфонию как лирическую или, если использовать более привычную терминологию, как лирико-драматическую.

Чаще всего под лирикой понимают определенный эмоциональный тонус, строй чувств, отождествляя ее с задушевностью, сердечностью, с состояниями покоя и самозерцания. В данном случае имеется в виду более общий эстетический смысл, который заключается в понятии лирики как особого способа художественного мышления, отражения действительности.

В отличие от драмы, лирика не требует развитого сюжета. Изображение конкретных персонажей, событий для нее необязательно. Ее предметом может быть самый широкий круг жизненных явлений — вся жизнь. В этом лирика близка к эпосу, но только в этом. Эпос предполагает прямое, непосредственное отображение широких пластов жизни, при котором художник самоустраивается, запечатлевая свое

¹ Д. Кабалевский. Дискуссионные заметки о симфонизме. — «Советская музыка», 1955, № 5, стр. 4.

отношение к изображаемому лишь косвенно. Лирика воссоздает субъективно-эмоциональный образ объективного мира. Личность художника, его индивидуальное восприятие изображаемого выступают на передний план, приобретают доминирующее значение.

Субъективность не есть субъективизм — эгоистически самовлюбленное смакование исключительности собственных переживаний, непонятных и неинтересных людям, — болезнь мелких душ и скупых сердец. Подлинно великий художник живет общей жизнью со своим народом, со всеми честными людьми мира. Его душа становится вместилищем их радостей и печалей, разочарований и надежд, тревог и стремлений. Субъективность у такого художника — ключ к миллионам человеческих сердец, сила, позволяющая людям не только узнать, но и глубоко прочувствовать вместе с композитором жизненно важные явления и проблемы современности. Это сила, открывающая людям их внутреннюю духовную общность, единство взглядов и стремлений.

Лирический аспект отображения жизни лежит в самой природе музыки, апеллирующей прежде всего к чувству. Лирическая природа музыки с наибольшей чистотой и наиболее полно проявляется в жанре симфонии, которую Чайковский недаром называл «самой лирической» из всех музыкальных форм. Его собственные симфонии, лучшие симфонии Малера широко и разносторонне утвердили такую трактовку симфонического жанра. В своем последовательном и целостном выражении она определила и своеобразие Десятой симфонии Шостаковича.

Новизна ее трактовки не означала отказа от прежних завоеваний. Все лучшее, что было достигнуто композитором в его зрелом творчестве, в «снятом виде» вошло в лирику Десятой симфонии. Ее идейный диапазон широк, формы образности богаты и разнообразны, эмоциональные обобщения отмечены глубиной и точностью, которые не оставляют места для сомнений или разногласий в определении жизненного объекта симфонии. Не вызывая предметно определенных ассоциаций, музыка постоянно создает впечатление значительности того, о чем она повествует. «В этом сочинении, как и в других симфониях Шостаковича, личные, субъективные переживания неотделимы от чувств и мыслей общественного значения. Композитор говорит не только от своего имени, но также от имени многих

людей... Масштабы симфонической драматургии подтверждают, что композитор не замыкается в узкий круг субъективных образов, охватывая явления большого мира человеческой жизни».¹

Столь общезначимое звучание лирическим высказываниям Десятой симфонии придает ряд музыкально-выразительных средств и приемов, в которых сконцентрировалось многое из того лучшего, что было рассеяно в предшествующих симфониях Шостаковича. Этому способствует и необычная, продиктованная замыслом идейно-образная структура цикла.

Единый лирический аспект был несовместим здесь с принципом многостороннего освещения центрального конфликта, использованным в Пятой и Седьмой симфониях. Конфликтное начало Десятой симфонии дано не в борьбе противостоящих друг другу контрастных образов, а в суммарном эмоциональном выражении. Вот почему здесь была неуместна и драматургия выпуклых антитез, характерная для Шестой симфонии и скрипичного концерта. Отсутствие драматического «сюжета», последовательного рассказа о сколько-нибудь конкретных событиях сделало непригодной и повествовательную непрерывность, свойственную драматургии Восьмой и отчасти Девятой симфоний.

На протяжении четырехчастного цикла Десятой симфонии мысль художника движется от частного к общему. «Радиус действия» лирики, преломляющей впечатления внешнего мира, все более и более увеличивается. От части к части расширяется круг идей и образных представлений. Музыка раскрывает все новые стороны действительности, обнаруживая их сложные внутренние связи и взаимодействия. Она словно воспроизводит процесс осознания наиболее драматических сторон современной действительности от его истоков — смутного ощущения угрозы — до целостного охвата яркой, почти зримой картины мира, раздираемого острейшими противоречиями, борьбой надежд и отчаяния, смерти и жизнелюбия.

В этом процессе I часть (*Moderato, e-moll*, $\frac{3}{4}$), несмотря на обычную для сонатного аллегро масштабность, представляет собой лишь начальную фазу. Это своего рода монументальный пролог, повествование «от автора», которое вводит слушателя в атмосферу напряженного драматизма,

¹ Л. Данилевич. Д. Шостакович, стр. 136.

готовя его к восприятию чего-то жизненно важного и значительного.

Симфония начинается необычно тихо. В глубоких басах всплывает задумчивая печальная фраза, нерешительно повисающая в молчании, как вопрос. Долгий протянутый звук у скрипок и альтов, паузы, приостанавливающие движение на полуслове, подчеркивают настроение томительного ожидания.



Этот образ — эмоциональная и тематическая завязь симфонии — вырисовывается все отчетливее и затем отступает на второй план. Медленное, ровное движение превращается в певучий, гибко струящийся подголосок скрипок, окружающий мечтательную мелодию кларнета — тему главной партии. Последняя представляет собой замечательный образец нового национально-песенного мелодического стиля, который широко развился у Шостаковича в 50-х годах. Истоки этого стиля ведут в прошлое. Один из ярчайших примеров его предвосхищения — мелодия побочной партии Восьмой симфонии. В ней также опеваются интервал квинты, которую Глинка метко называл «душой русской музыки». В контурах плавно нисходящей секвенции, интонациями которой пронизана тема Десятой симфонии, нельзя не отметить прямую общность с другой, важнейшей темой Восьмой симфонии (вступление и кульминация I части, Пассакалья), и сходство с оборотами, распространенными в Седьмой. В то же время начальный четырехтакт этой мелодии выступает как «оминоренный» вариант «Колыбельной» («Родина слышит, Родина знает», соч. 86, 1945), «Песни о мире» (из кинофильма «Встреча на Эльбе», 1948), вступления к финалу кинофильма «Падение Берлина» (1949).

124

5

Cl.

p semplice

V-ni I

pp

cresc.

mf

Сплав столь различных жанровых веяний привел к чрезвычайно поучительным результатам. Воспринятая от симфонического творчества интонационная рельефность сделала возможной мотивную разработку темы, энергичное включение ее в симфоническое развитие. Песенная же трактовка позволила развернуть краткую тематическую ячейку в широкую, привольно льющуюся мелодию. Простая и сердечная, сопровождаемая узорчатым певучим подголоском, она воскрешает дух русской протяжной песни.

Лирически интимный образ становится символом Родины,¹ живым воплощением всего, что есть в жизни самого дорогого, прекрасного и надежного. Он пронизывает всю I часть, то всплывая на волнах эмоционально напряженного развития, то возвращаясь в своем первоначальном виде, как отрадная, спасительная мысль среди тяжких раздумий и тревожных предчувствий.

Первый натиск драматических эмоций возникает уже в экспозиции главной партии. Песенная мелодия дробится на краткие фразы, обрастает широкими экспрессивными интонациями. Музыкальная ткань насыщается полифонией, становится более тяжелой и плотной. Напряженные полифонические сочетания (h/c) расшатывают ощущение устойчивости.

125

Flauti

Arch.

Corn.

11

¹ В пользу такого истолкования говорит и интонационное родство темы главной партии с песней «Тоска по Родине» из кинофильма «Встреча на Эльбе».

Однако начальный образ вновь и вновь утверждается как нечто незыблемо прочное. Он царит на кульминации этого раздела, а когда драматическая вспышка гаснет, возникает в своем исходном виде, в той же тональности и тембровом одеянии. Только стремлением всячески подчеркнуть неколебимость этого образа можно объяснить столь необычную для Шостаковича трактовку главной партии в духе замкнутой симметричной трехчастности.

От этого «берега надежды» мысль композитора пускается в странствие по бурному морю жизни. Чувством смутного беспокойства проникнута тема побочной партии. Тембр низкой флейты, неровный редкий пульс сопровождения (аккорды струнных *pizzicato*) придают ей налет таинственности. Мелодия, ритмом слегка напоминающая вальс, заключена в тесные рамки тритона. Ее основа — общая с темой главной партии секундово-терцовая ниспадающая интонация (характерная, между прочим, и для лирической мелодики скрипичного концерта) — связана с ослаблением тональной определенности.



Эмоциональная и интонационная близость к теме главной партии делает эту мелодию как бы ее непосредственным продолжением. Она не создает впечатления резкого контраста, а тем более конфликта, о котором писали некоторые исследователи.¹ Душевная красота и благородство,

¹ Так, например, Л. Данилевич в книге «Д. Шостакович» утверждает: «...Конфликтность соотношения главной и побочной партий несомненна. Глубокий душевный порыв... наталкивается на преграду» (стр. 131).

выраженные в главной теме, получают здесь лишь более индивидуализированное выражение, воспринимая конкретный эмоциональный акцент. Возражая попыткам отождествить образ побочной партии с «силами контрдействия», Д. Кабалевский говорил: «Непонятно, почему в побочной теме первой части некоторые критики видят что-то злое, мрачное. Мне кажется, что это прекрасная, поэтичная, глубоко человеческая мелодия, которая выражает душу и сердце героя симфонии».¹

Для лирико-драматического симфонизма характерно самопроизвольное развитие образов, широкое раскрытие их эмоциональных, выразительных потенций. Такое развитие характерно и для темы побочной партии, рождающей напряженную волну драматического нагнетания. Этот раздел, в отличие от предшествующего, разомкнут: долгий и трудный путь только начался.

Спад динамики обнажает певучую главную тему — думу о Родине, нерушимую основу человеческой души. Проводя эту мысль, композитор вторично отступает от симфонической традиции; экспозиция тонально замыкается — тема главной партии, излагаемая фаготом (заключение экспозиции), звучит в основной тональности (ми минор). Но это не формальный возврат. Начальная мелодия приостанавливается задумчивыми паузами, и тогда, как настойчивый вопрос, повторяется вступительная фраза симфонии. Глухой рокот литавр обволакивает этот эпизод сумрачной дымкой, погружает его в атмосферу чуткой напряженности.

Разработка наступает внешне незаметно. Чуть беспокойнее становится движение, жестче и суровее тембры, лишённые мягкости и сочности струнных. Но серия крутых ладо-тональных поворотов, подобных мощным подземным толчкам, внезапно уничтожает ощущение устойчивости. Тональная определенность вскоре восстанавливается, однако выразительный перелом, отделяющий разработку от экспозиции, отчетливо намечает новую фазу развития.

В разработке участвуют все три темы, хотя господствующая роль, бесспорно, принадлежит вступительной. «Как и в других своих симфониях, — замечает Л. Данилевич, — Шостакович строит разработку на принципе внут-

¹ Дискуссия о Десятой симфонии Д. Шостаковича. — «Советская музыка», 1954, № 6, стр. 131—132.

ренного переосмысления тем. Тема вступления теряет свою человечность, становится грозной, пожалуй, даже фатальной (вспомним перерождение «фаустовской» темы в I части Пятой симфонии)».¹ Такое утверждение кажется не совсем верным. Музыка не дает повода говорить о «внутреннем переосмыслении» вступительной темы. Если в Пятой симфонии выраженная во вступлении тревожная мысль в разработке конкретизировалась в агрессивном, беспощадном марше-шествии, то в Десятой наблюдается иная картина. Во вступительной теме ничего не изменяется — ни темп, ни ритмика, ни интервальное строение. Внежанровой остается и ее форма. Изменяются лишь динамика и тембр. Все это подтверждает единство лирического аспекта I части.

Тема вступления действительно приобретает грозный, наступательный характер. Вопрос, прозвучавший в первых тактах симфонии, упорно сверлит мозг, напрягает чувство, настойчиво требуя разрешения, вырастая до гигантских масштабов. Мягко покачивающийся ритм побочной партии становится металлически твердым и чеканным. Мелодия главной партии сжимается до короткого возбужденного возгласа-восклицания.

127

35 Tr-be

Corni

Tr-ni

Archi

ff

41

tr

tr

tenuto

ff espr.

Corni

ff espr.

ff

¹ Л. Данилевич. Д. Шостакович, стр. 131—132.

Здесь нет внешнего действия, развивающихся коллизий. Могучее, неуклонное нарастание сочетается с архитектурной статикой, подчеркиваемой неизменностью тематизма, обилием повторяющихся «квадратных» двух- и четырехтактных построений, упорными *ostinato*.

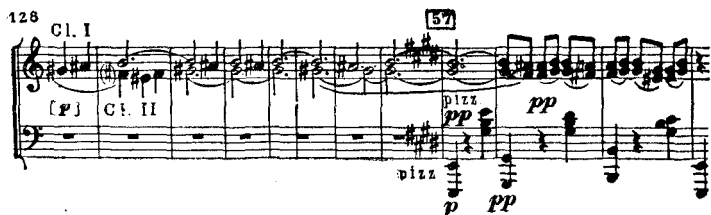
Единая, неотвязная мысль пронизывает музыку — мысль об опасности, которой подвергается мир. Вместе с осознанием ее серьезности растет душевное напряжение, достигая потрясающего драматизма. Этот драматизм мужествен и суров. Он чужд слезливой патетики и показной театральности. В нем нет ни чувствительных вздохов, ни воплей отчаяния. Не личные переживания одиночки, а большие и сильные чувства, сплавляющие коллектив, выражены в музыке — гневный протест, страстная решимость, в которых угадываются неслышимая воля и душевная твердость борца.

На кульминации разработки, совпадающей с началом репризы, эти черты концентрируются в теме главной партии; она гордо возвышается у всех струнных над напряженными трелями деревянных, возгласами валторн и мощными аккордами медных, усиленными тремоло тарелок, литавр и раскатами тамтама. В слиянии с песенной мелодией драматизм разработки ярко обнаруживает свою объективную, внеличную природу.¹

Громадная динамическая волна разработки постепенно спадает. В низком регистре проходит поглощаемая возбужденными фигурациями струнных тема вступления. Плотная музыкальная ткань разряжается, звучность стихает до *piano*. Прозрачный диалог двух солирующих кларнетов окончательно исчерпывает динамическое напряжение, плавно вливаясь в репризу побочной партии. Ее начало сопровождается неожиданной сменой гармонической краски. Вместо ожидаемого разрешения в сумрачный *ре-диез* *минор* неожиданно мягко возникает *Ми мажор*. В музыке загораются золотистые блики утренней зари. Плавно струящиеся «ласковые» параллельные терции кларнетов, ровно, упруго пульсирующий аккомпанемент струнных, тональная устойчивость и ясность неузнаваемо изменяют первона-

¹ Подчеркивая действенность вывода, композитор повышает тональность репризы на полтона по отношению к основной тональности части (*фа минор* вместо *ми минор*) и таким образом допускает третье отступление от традиционной трактовки формы сонатного аллегро.

чальный образ, окрашивая его в приветливые, умиротворенные тона.

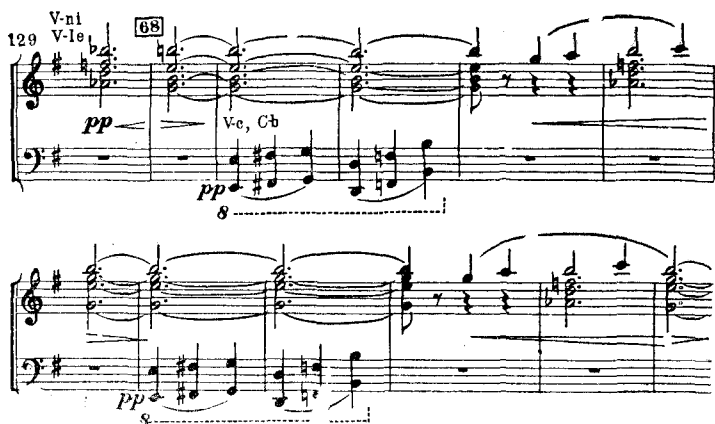


Тихий, мечтательно светлый напев кларнетов — изумительная по психологической пронизательности драматургическая находка композитора. Он приносит с собой облегчение, какое испытывает человек, решивший трудную жизненную проблему, чувства спокойной уверенности и душевной полноты, обретенные в итоге тяжелых раздумий. В миниатюре — это очистительный катарсис Восьмой симфонии, мысль о неумирающей красоте жизни, растворение в гармонической поэзии природы, просветленный взгляд, с надеждой обращенный в будущее.

Образ побочной партии, вначале воспринявший сумрачный колорит драматической ситуации, впервые выступает в своем истинном, не искаженном значении. Лирически тонкий, хрупко поэтический, изобилующий выразительными оттенками, он, бесспорно, вызывает представление об интимных чувствованиях человека, о личном характере высказывания. В иной форме в теме побочной партии воплощен тот же идеал красоты, благородства, человечности, что и в песенной мелодии главной партии. Личное выступает в неразрывном единстве с общим, народным. Эти образы, на которых зиждется драматургия I части, и определяют силу утверждения в ней положительного начала.

Образ спокойствия, ясность чувств сохраняются до конца части, как ее нерушимый, завоеванный в борьбе итог. Но это — лишь один из двух пластов, образующих заключительный вывод части. Глубоко, до конца осознанная и прочувствованная мысль о грозной опасности не согнула человека, не лишила его душевной твердости и веры в будущее. Но опасность не миновала: жизнь все еще находится под угрозой страшных в своей бесчеловечности разрушительных сил. Сознание этого органически входит в заключение I части.

На фоне отдаленного настороженного гула литавр вновь всплывает тема вступления. Она проходит у фаготов, сопровождаемая бесстрастно холодными, отчетливыми аккордами гобоев и кларнетов, как беспощадно ясная мысль. И все же продолжение ее у струнной группы приобретает глубоко человеческий оттенок щемящей грусти. Бережно, словно самое сокровенное, бесконечно дорогое, скрипки возносят на гребень медленной мелодической волны певучую начальную фразу темы главной партии:



Мысль о Родине, о своем народе освещается трепетным, задушевно интимным чувством, искренность и теплота которого заставляют сжиматься сердце. Горячая, чистая, всепоглощающая любовь к Отчизне выражена здесь волнующе непосредственно, трогательно просто, целомудренно немногословно. Нужно лишь внимательнее вслушаться в эту одухотворенную, редкую по красоте музыку, чтобы почувствовать ее неизмеримое превосходство над многими громогласными, но внутренне холодными официально-патриотическими декларациями, к сожалению, еще нередкими в советском искусстве.

Последний штрих — светлые, пасторально умиротворенные наигрыши двух флейт-пикколо, основанные на одном из оборотов главной партии. Мерцающий ладовый колорит, размеренное чередование Си-бемоль мажора, Ми мажора, ми минора напоминает скользящие по земле прозрачные тени от облаков. Так же, как в заключении медленной части Девятой симфонии, серебристый тембр флей-

ты-пикколо вливает в музыку мягкое матовое сияние, раздвигает горизонт, открывает прозрачные, ясные дали.

II часть — Скерцо (*Allegro, b-moll, $\frac{2}{4}$*) — вносит в повествование резкий контраст. Если в I части мысль об угрозе всесторонне продумывалась и прочувствовалась, мобилизуя душевные силы к предстоящей борьбе, то в Скерцо эта опасность и борьба против нее предстают воочию.

В ходе дискуссии о Десятой симфонии обнаружили резкие расхождения в оценке образного смысла Скерцо. Его характеризовали как обличительный портрет «злых сил». Так, сближая это Скерцо с Токкатой Восьмой симфонии, Б. Ярустовский сравнивал его с «неистойвой поземкой, злой выюгой, сметающей своим вихревым движением все живое на пути».¹ Другие усматривали в этой части «могучую силу народа, поднявшегося на смертный бой во имя свободы и независимости».² В этих расхождениях Ю. Кремлев увидел повод для упрека. Подчеркнув парадоксальность оценки Скерцо то как «огненного вихря», то как воплощения «неуемных жизненных сил», он объяснил ее тем, что «музыка Скерцо не дает отчетливого, односмысленного образа... представляет нерасчлененный, эмоционально хаотический отклик на действительность».³

Думается, более верный взгляд был высказан Л. Данилевичем: «...Сложное психологическое содержание второй части,— писал он,— вместило и негативные образы, и борьбу со злом мира. И было бы неверно резко отделять друг от друга различные музыкальные элементы скерцо в поисках «положительных» и «отрицательных» образов; при всей конфликтности содержания эта часть отличается монолитностью, единством музыкального материала».⁴

Скерцо Десятой симфонии несвойственна одноплановость жанрового решения, как в «нашествии» Седьмой, или механически бездушного движения, как в Токкате Восьмой,— приемы, сопутствующие лобовой объективно-портретной обрисовке злой разрушительной силы. Вместе

¹ Б. Ярустовский. Десятая симфония Д. Шостаковича.— «Советская музыка», 1954, № 4, стр. 16.

² Дискуссия о Десятой симфонии Д. Шостаковича.— «Советская музыка», 1954, № 6, стр. 128 (выступление И. Рыжкина).

³ Ю. Кремлев. О Десятой симфонии Д. Шостаковича.— «Советская музыка», 1957, № 4, стр. 79—80.

⁴ Л. Данилевич. Д. Шостакович, стр. 132

с тем для него не характерно и прямое обращение к народно-бытовой жанровости, отличающее Скерцо Пятой симфонии. И те, и другие элементы вступают здесь в опосредованном, преломленном виде, сливаясь в целостный, нерасчленимый образ.

Это — образ борьбы, данный в восприятии ее участника, образ, в котором субъективное представление враждебной силы органически срастается с чувствами борца, испытывающего душевный и физический подъем, возбуждение боя, захватывающую радость действия. Вот почему в кинофильме «Песнь великих рек» эта музыка столь естественно и полно сливается с кадрами, изображающими столкновение рабочей демонстрации с полицией.

Резкие контрасты динамики, напряженные, лишенные правильной периодичности ритмы, неожиданные тематические сдвиги — все говорит здесь о борьбе с ее стремительно меняющимися ситуациями. Об этом говорит и образная двуплановость, наблюдаемая с первых же тактов части. В энергичных, твердо отчеканенных аккордах струнной группы возникает напористая, динамичная «тема битвы». И тотчас же гобой и кларнеты накладывают на нее типично русскую размашистую мелодию, которая представляет собой почти «дословную» цитату из Вступления к опере «Борис Годунов» Мусоргского.

130

„Борис Годунов“ Вступление



71

Allegro



В творчестве Шостаковича это не первый случай сознательного цитирования классических тем с целью использования их семантического идейно-образного смысла. В данном случае цитата приобретает особо важное значение, вырастает до символа. Композитор видит битву глазами соотечественников и свой народ — в первых рядах сражающихся.

Ожесточенная схватка то стихает, словно отдаляясь, то разгорается с новой силой. Возбужденно гремят призывные кличи труб. В среднем разделе у струнных начинается и неуклонно нарастает безостановочное стремительное вихревое движение, рассекаемое мощными ударами медных. Это движение подхватывают деревянные духовые, затем к ним вновь присоединяются струнные. В это время у фаготов и контрфагота тяжело и властно звучит несколько видоизмененная «русская» тема. Она вызывает в памяти суровые, словно высеченные из гранита контуры древнерусского знаменного роспева, как он звучит, например, в богатырском Скерцо Пятой симфонии Щербачева.

131



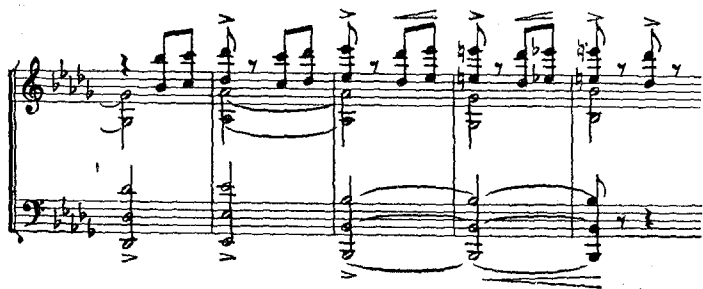
Бурный поток фигураций вливается в репризу. Ожесточение схватки достигает предела. И в центре вновь возникает начальная тема. Она проходит в увеличении одинаковыми длительностями у всех басовых инструментов. Каждый ее звук твердо акцентирован. На фоне динамичного, порывистого движения в верхних голосах тяжелая поступь этой темы вызывает представление о сокрушительных взмахах богатырской палицы.

132

87 Fiatti
Archi

Cor
Tr-be

Tr-ni, Fag
Vo., C-b



Суровый драматизм грозного, стремительного Скерцо внушает мысль о том, что враждебная сила могущественна и опасна, а борьба с ней требует невероятного напряжения. Только так, косвенным путем, в восприятии складывается обобщенный образ зла. Доминирует же в музыке другое: захватывающая динамика, активность действия, бьющая через край мужественная энергия, пламенный пафос борьбы, увлекающий слушателя, рождающий у него чувство могучего душевного подъема.

Контраст между соседними частями — основной принцип построения цикла в Десятой симфонии. Различия темпов, динамики, характера движения, оркестрового колорита выпукло оттеняют содержание каждой части, поддерживая неослабный интерес и помогая тем самым восприятию музыки. Однако этот принцип имеет не только вспомогательное значение, но и важный художественный смысл. Он устанавливает образно-эмоциональные аналогии между нечетными частями, с одной стороны, и четными — с другой. Благодаря этому драматургия симфонии предстает в тесном переплетении двух ясно разграниченных планов, которые различаются преобладанием тех или иных форм и средств художественной выразительности.¹

Один из них, очерченный в I части, определяется непосредственной эмоциональностью. Основу его содержа-

¹ Эту двухплановость цикла первым отметил А. Волконский в статье «Оптимистическая трагедия» («Советская музыка», 1954, № 4, стр. 27—28): «...Распределение частей по принципу а — b — a₁ — b₁ кажется мне не случайным. Грубо говоря, третья часть является в своем роде смягченным отражением первой части, а финал — смягченным отражением второй. В таком аспекте мы можем ясно увидеть ту линию «от мрака к свету», которая пронизывает всю симфонию».

ния составляет раскрытие «диалектики чувств» и раздумий, связанных с жизненным объектом симфонии. В художественных обобщениях этого плана эмоция оказывается главным, представление — сопутствующим.

Другой план, к которому принадлежит Скерцо, характеризуется обратным соотношением эмоции и представления. Музыка приобретает более объективные, жизненно достоверные образные формы, способные вызвать предметные аналогии с действительностью, ассоциации программного порядка. В ней различаются реальные жизненные ситуации и картины, взаимодействующие, развивающиеся образы-«персонажи». Диалектика чувств уступает первенство законам драмы.

Если в первых двух частях эти планы отчетливо разграничены, то в последующих, сохраняясь, они все же начинают смыкаться и взаимопроникать. Так осуществляется постепенное расширение жизненного кругозора лирики, все более широкий и целостный охват явлений действительности.

В III части (*Allegretto*, c-moll, $\frac{3}{4}$) вновь преобладает эмоциональное начало. Но, в отличие от I части, контрастные эпизоды воспринимаются здесь не как последовательные фазы единого непрерывного процесса переживания, а как отражение различных, на первый взгляд независимых сторон жизни, противостоящих друг другу. Музыка приобретает черты своеобразной психологической картинности, вызывая подчас яркие пространственные ассоциации, объемные представления пейзажного характера. Субъективные образы как бы проецируются вовне, располагаются в перспективе некоего психологизированного ландшафта, предстают как объективно существующие, рождая наглядный образ необъятной и сложной жизни, просторы которой теряются вдали.

Главная тема *Allegretto* вызывает многозначительную ассоциацию. Ее начальная фраза тождественна теме Скерцо скрипичного концерта. Стремительная, суетливая, она звучит теперь неторопливо и размеренно. Вновь композитор использует излюбленный прием тематической аналогии, переводящей объективные образы в плоскость созерцания, воспоминания, раздумья. Подобно тому, как медлительная суровая главная тема Восьмой симфонии напоминает о «нашествии» Седьмой, так в начале *Allegretto*

Десятой всплывает мысль о теневых сторонах жизни, непосредственно запечатленных в Скерцо скрипичного концерта. Те же ассоциации возникают и в I части Пятого струнного квартета (соч. 92, 1952). Заметим попутно, что зигзагообразный рисунок этой темы, характерный для мелодического стиля Шостаковича, предвосхищен уже в его ранней до-диез-минорной прелюдии (соч. 34, 1933). Эта тема естественно входит в мелодический строй Десятой симфонии: ее начальная «ключевая» интонация близка теме вступления I части.¹ Продолжение же ее — средний раздел — интонационно связано с темой побочной партии I части.

133

Прелюдия, ор. 34 V-ni V-la V-cello

Квартет № 5 ор. 92

Allegretto

p dolce

Вступление, I ч.

Поб. партия I ч.

Интонационное двуединство становится основой выразительного образно-эмоционального контраста, который подчеркивается и различиями характера движения, то угловатого и отрывистого, то мягкого и лирически распевного, и сменами внутреннего ритма — двух- и трехдольного. Контрастность тематизма, сжато воплощающего различные стороны единого образа, была известна уже венским классикам и широко использована в сонатах и симфониях Моцарта и Бетховена. Этот, впоследствии, к сожалению, забытый принцип временами напоминал о себе у Шостаковича, явственно выступив, например, во вступительной теме Шестой симфонии.

¹ Эта особенность отмечена в статье Б. Ярустовского «Десятая симфония Д. Шостаковича» (см. «Советская музыка», 1954, № 4, стр. 17).

В Allegretto Десятой он осуществлен еще более последовательно и обладает важным художественным значением. Внутренняя контрастность превращает эту тему в миниатюрную трехчастную форму с варьированной репризой. Музыкально цельный начальный образ части оказывается глубоким и сложным, раскрываясь в периодических сокращениях и расслаблениях «душевной мускулатуры», в сменах настороженности и лирического покоя — в той неустойчивости чувств, которая сопутствует ощущение опасности.

Завершенный пятнадцатитактный период выступает как краткий внутренне конфликтный тезис последующего развития. Уже при своем повторении он разрастается почти вдвое за счет широкого распевания интонаций среднего раздела.

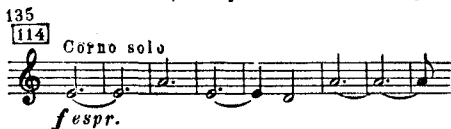
Вторая тема Allegretto, возбужденная и более светлая, выдержана в упругом, почти вальсообразном ритме. Ее короткий мелодический рисунок также заимствован из Скерцо скрипичного концерта.



Однако в Десятой симфонии она обладает примечательным звуковысотным постоянством. В подавляющем большинстве случаев она строится на одних и тех же звуках — *ре — ми-бемоль — до — си*, которые в немецком написании составляют инициалы композитора: *d—es—c—h = D. Sch.* Однако не следует наделять эту тему-мограмму автобиографическим значением. Многократные появления в ответственных драматических коллизиях, эмоциональная переменчивость придают ей более глубокий смысл. Она выступает как выражение собственно человеческого, человеческого заурядного, как «персонаж», властно втянутый в орбиту грозных явлений современности, переходящий под их воздействием от бездумной радости через борьбу, ощущение потерянности и далее, в финале, через скорбь и протест — к суровой, непреклонной решимости. Развитие этой темы — своеобразная биография ничем не

примечательного участника драматичной картины; шаг за шагом отражая в изменениях темы человечески-непосредственное восприятие происходящего, оно выразительным пунктиром подчеркивает общую направленность симфонического развития.

После возвращения начальной темы (*Allegretto* написано в форме трехтемного рондо) возникает новый образ: величественно-спокойный, певучий зов валторны.



Этот центральный раздел части играет решающую роль в создании зрительно-пространственных представлений. Светлые, пробуждающие отдаленное эхо звуки одинокого рога¹ наводят на мысль о тишине бескрайних полей и лесов, о нерушимом покое природы, о необозримых просторах земли. На фоне молчаливого пейзажа, перемежаемые однообразными сигналами валторны, вереницей образов проходят отголоски вступительной темы I части, лирической начальной мелодии III, прозрачные пасторальные наигрыши флейт.

Затем колорит темнеет. Валторновая тема трижды звучит на фоне настороженных *pizzicato* струнной группы. Сумрачные тембры, глухие раскаты тамтама, короткие нарастания и спады динамики омрачают выразительный звуковой пейзаж, по-новому раскрывая господствующее в *Allegretto* ощущение тревоги и неустойчивости.

На том же фоне начинается реприза. В звучании английского рожка начальная тема возникает как новый пасторальный напев, сливаясь с общей картиной. С несущественными изменениями повторяется вторая тема. Лишь более отчетливым становится ее вальсообразный ритм, подчеркнутый твердым аккомпанементом труб и ударных.

До этого эпизода изложение носит экспозиционный характер. Чередующиеся образы кажутся незыблемо устойчивыми. Конфликтные столкновения отсутствуют.

¹ Пасторальная тема прочно связана с тембром валторны, который приобретает здесь значение лейттембра. Характерно, что на протяжении всей части валторны почти полностью освобождены от иных функций. Лишь на кульминации они вливаются в общее звучание, не выделяясь в нем благодаря использованию крайнего нижнего регистра.

Внутренний драматизм сказывается лишь в настороженности темного колорита, не прорываясь наружу. Но в последнем разделе рондо предгрозовое напряжение разрешается внезапной остро драматичной вспышкой.¹ При заключительном проведении эмоциональная окраска начальной темы круто меняется. Скрипки и альти скандируют ее fortissimo грубо и напористо; грозная опасность придвинулась вплотную. Стремительно нарастает динамика, течение музыки ускоряется. Захлестываемые бурным, взвихренным потоком, иступленно мечутся обрывки второй темы (*d-es-c-h*).

Она звучит и на кульминации, где музыка как бы цепенеет, вибрируя от нечеловеческого напряжения. Цельный образ второй темы расщепляется. Ее мелодические интонации, повторяемые всеми струнными, вступают в неравный поединок с ритмом сопровождения, который жестко стечканивают деревянные и тяжелые медные. Этот ритм подхлестывает развитие, выступая как нечто внешнее, немолимое. В разгар схватки 4 валторны властно провозглашают пасторальную тему.

Fiatti, Ottoni

Три тематических элемента кульминационного раздела существуют обособленно и одновременно, не сливаясь друг с другом. Три образа сталкиваются, не взаимодействуя, не изменяясь, как противостоящие, несовместимые и непримиримые начала. Драматический конфликт, вышедший на поверхность, достигает крайней степени остроты, но не разрешается.

Постепенно динамика стихает; столкновение сил, показанное «крупным планом», уходит в глубину перспективы.

¹ Композиционная схема Allegretto такова:

<i>A</i>	<i>B</i>	<i>A</i>	<i>C</i>	<i>A</i>	<i>B</i>	<i>A</i>	Кульминация <i>A/C (разраб.)</i>	<i>coda</i>
<i>c</i>	<i>G</i>	<i>c</i>	<i>a</i>		<i>des (cis)</i>	<i>F</i>	<i>F</i>	<i>c</i>	<i>c</i>

В коде (цифра 139) вновь возникает картина бесконечных просторов, застывших в предгрозовом затишье. Далеким печальным зовам валторны тревожно отвечает первой темой солирующая скрипка с сурдиной. В аккордах струнных *pizzicato* остается мерный ритм: в тишине слышатся как бы удары встревоженного сердца. Этот ритм глухо продолжают литавры и большой барабан, затем виолончели и контрабасы, в поступи которых неясно проступают эчертания четырехнотной второй темы (*d—es—c—h*). Тихие и грозные удары тамтама окутывают музыку мгlistой дымкой.¹ Последний, медленно замирающий аккорд струнных, нерешительное отрывистое звучание «темы-монограммы» у флейты и флейты-пикколо повисают неразрешенным вопросом.

Медленное вступление финала (*Andante*, *h-moll*, 6/8) неразрывно связано с содержанием предшествующей части. Оно воспринимается как эпилог, послесловие взволнованного рассказа. Задумчивая, печальная мелодия виолончелей и контрабасов — это душевный отклик на пережитое, попытка охватить испытанное чувством, мыслью.



Недаром начальный трехтакт вступления не только тонально, но и тематически близок к лирической мелодии II части Девятой симфонии. Дальнейшее с еще большей глубиной раскрывает человечность, лиризм вступительной темы. Ее начальные интонации входят в певучий речитатив гобоя, приобретая в его тембре трогательную непосредственность. В этом речитативе, как в искреннем рассказе, сменяются неподдельное волнение, грустная умиротворенность, сдержанная жалоба.

Композитор с необычайной чуткостью чередует тембры солирующих инструментов. Лирическое излияние гобоя бережно подхватывает флейта, прозрачный светлый тембр которой придает мелодии безмятежность мечтательного

¹ Неразрешенность конфликта подчеркивается выдержанным на протяжении всей коды политональным сочетанием ля минора (тема валторны, аккомпанемент струнных) и до минора (тема скрипки, фразы виолончелей и контрабасов), объединяемых в заключительном десятитакте части.

пастушьего наигрыша. Ее последняя попевка затихающим эхом отзывается в серебристом звучании флейты-пикколо. Переходя от инструмента к инструменту, широкая мелодическая волна речитатива постепенно светлеет, наполняется ясным спокойствием. Сумрачные образы III части, символически запечатлевшей внутреннее видение жизни с ее противоречиями и борьбой, неприметно вытесняются видениями реальной природы — приветливой, согретой весенним солнцем, дышащей утренней свежестью.¹

Широкая мелодическая волна, мягко, но непреодолимо устремляющаяся ввысь, к свету, в воздушные просторы, повторяется с небольшими изменениями. В конце от нее «отпочковывается» краткая тема, похожая на далекий сигнал трубы. Скорбные фразы скрипок, тяжелые аккорды струнных возвращают мысль к прошлому, но светлая, задорная тема напоминает о себе снова и снова.

И вот словно рассеивается туман: потоки света, радостного оживления, юношеской бодрости вливаются в музыку. Отдаленный трубный сигнал дает начало главной теме финала, воздушно легкой, стремительной, журчащей веселыми весенними ручейками.

138 [Andante] Fl. *p* *pp*

153 Allegro Cl. V-ni I *f* *p*

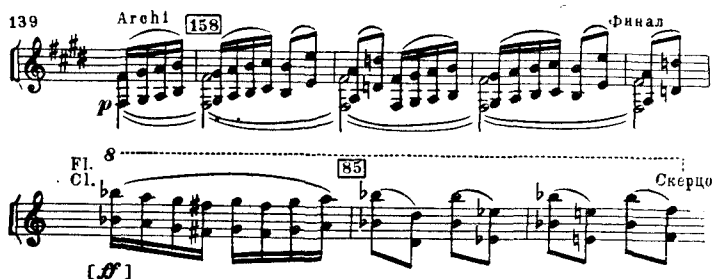
V-ni II V-le *p*

V-cl *f*

¹ Не случайно заключительные интонации этой темы ранее прозвучали в музыке к кинофильму «Падение Берлина», сопутствуя кадрам безмятежно спокойной летней природы (эпизод «В саду»).

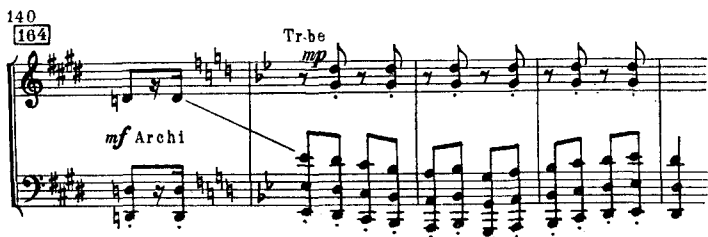
Этот образ молодых неистраченных сил, бьющей ключом энергии лишен каких бы то ни было признаков статики. Он раскрывается в непрерывном, широчайшей протяженности симфоническом развитии, постепенно вырастая и обогащаясь. Ручейки сливаются в поток, увлекающий за собой всё новые и новые темы-образы.

Как и в финале Пятой симфонии, композитор с неистощимой изобретательностью нанизывает разнообразные, частью совершенно новые тематические фрагменты, скрепляя их общим неудержимым движением. В упругом и легком ритме быстрого спортивного марша проходит первая вступительная мелодия финала. Ее сменяет короткая, с шутливой назойливостью повторяемая фраза струнных; ее ритмические перебои и напористая динамика напоминают одну из тем Скерцо.



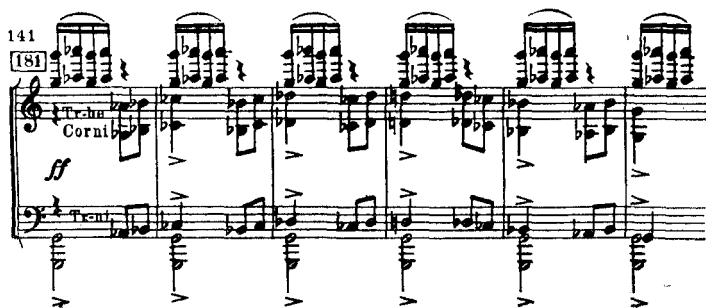
Постепенно маршевые ритмы становятся все более энергичными и помпезными, а динамичная тема струнных переходит к деревянным, уснащаясь дерзкими форшлагами. Многотемный, внутренне цельный пласт главной партии замыкается воздушной стремительной первой темой.

Побочная партия вливает в нарастающий поток новые образы. Ее две темы отмечены темпераментной народной танцевальностью.





В дробных динамических контрастах, внезапных акцентах возникает вначале неясное ощущение беспокойства. Оно усиливается в разработке, где в мерном движении басов вырисовывается контур темы, сурово и непреклонно звучавшей в Скерцо у труб и тромбонов. Красочная гамма музыки темнеет. Новая тема повторяется с возрастающим упорством. Празднично оживленная картина распадается. Ее обрывки беспорядочно смешиваются, словно увлекаемые крутящимся вихрем. Жесткие ритмы, резкие звучания надвигаются, как тяжелые грозовые облака. Тревожными предвестниками беды мечутся темы вступления. Мерное, упорное движение басов захватывает все более обширные регистровые пространства, подчиняя себе музыкальное развитие, приобретая угрожающе властное звучание в лапидарном унисоне всей медной группы.



Драматическое напряжение нарастает. Темы пере рождаются в тематизм Скерцо. В преддверии кульминации центральный образ II части — образ стихийного натиска, ожесточенной схватки возникает во весь свой

исполинский рост. Картина жизни, только что радостной и светлой, а теперь обезображенной разгулом человеко-ненавистнической стихии, гневно отстраняется протестующим, полным душевной боли возгласом всего оркестра: *d—es—c—h...*

В трех первых частях неотвязная мысль об угрозе, нависшей над человечеством, освещалась с различных точек зрения, выступала в отдельных, сравнительно узких аспектах. В финале она получает наиболее широкое и целостное выражение, выступая в форме объективного драматического повествования, воспринимаемого благодаря образной конкретности, остроте возбуждаемых представлений как рассказ о чем-то, реально происходящем.¹ И кульминация финала — генеральная кульминация всей симфонии — звучит беспощадным приговором злу и насилию, произнесенным с огромной художественной мощью.

Затем наступает внезапная разрядка. Тихо и скорбно у струнных проходят вступительные темы финала, словно подтверждая сказанное ранее. Разделяя их, тромбон и труба в низком регистре снова и снова интонируют тему *d—es—c—h*. В этом тембровом освещении, сопровождаемая мерными, настороженными шагами басов, она приобретает фатальный характер. Этот авторский комментарий — краткая пауза, затишье перед репризой; от мысленного созерцания возможного жестокого столкновения мысль возвращается к реальности.

Музыкальное изложение входит в прежнее русло. Вновь стремительным калейдоскопом чередуются оживленные, красочные темы. Их беспечный хоровод кружится теперь еще динамичнее, чем в начале финала. Волна нарастающей динамики сжато повторяет ход музыкального развития экспозиции, но не достигает драматизма разработки. В начале коды развитие круто сворачивает на новый путь. На фоне праздничного оживления, в вихрях сверкающих пассажей настойчиво, как грозное предостережение проходит тема *d—es—c—h*.

¹ Главная конфликтная идея симфонии раскрыта здесь аналогично первым частям Пятой и Восьмой симфоний, для которых также характерно воссоздание воображаемых или переживаемых событий в их развитии, охват внутренним взором широкого круга жизненных явлений.

142 Corni a4, tr-ba



203



Выпуклый эмоциональный контраст суровой, драматичной темы и празднично приподнятого, светлого и динамичного фона сохраняется до конца, подчеркивая неразрешенность конфликта. Такому выводу трудно отказать в жизненной правде. Мир по-прежнему охвачен напряженностью, и угроза нового столкновения с силами войны и агрессии все еще не устранена. И хотя оптимистическое, волевое заключение финала рождает уверенность в грядущей победе над злом, последнее, решающее слово принадлежит все же не художнику, а самой жизни.

«Десятая симфония, как и другие лучшие произведения Д. Шостаковича,— писал Б. Ярустовский,— привлекает смелым раскрытием жизненного конфликта. И пусть краски явно сгущены, а противоречия преувеличены — за это мы не должны судить художника, если это преувеличение направлено к более сильному утверждению идеи».¹ Сгущение темных красок, преувеличенность противоречий — этих упреков, за малым исключением, не избежала ни одна из симфоний Шостаковича. Но можно ли преувеличить жесточайшие противоречия, которыми пронизана современная мировая действительность, можно ли сгустить краски, рассказывая о неисчислимых человеческих

¹ Б. Ярустовский. Десятая симфония Д. Шостаковича.— «Советская музыка», 1954, № 4, стр. 20.

бедствиях, принесенных хогя бы минувшей войной, и об опасности новой войны, чреватой еще более страшными катастрофами!

Искусство — лишь отражение действительности. Эмоциональное воздействие художественного произведения всегда слабее соответствующих сторон реальной действительности, а доставляемое им знание жизни — беднее непосредственного жизненного опыта. Боязнь же «сгущения» и «преувеличений» объективно лишает искусство и этой познавательной ценности, толкая его на путь упрощенного, благодушно приглаженного, поверхностного отображения жизни и жизненных конфликтов.

Но, уступая отображаемым явлениям жизни в силе прямого эмоционального воздействия, искусство обладает специфической способностью разъяснять жизнь, воспитывать миропонимание. То важное, существенное, что в жизни рассеяно, скрыто под случайным, внешним, наносным или физически недоступно восприятию огромного большинства людей, в реалистическом произведении отбрасывается, концентрируется, ставится в тесную взаимосвязь. Возникает стройная система образов, идей, представлений — своеобразная «система мира», запечатлевающая в себе мировоззрение художника и формирующая мировоззрение слушателей. И здесь решает не дозировка светлых и темных красок, а общий смысл, направленность произведения, его пафос, положительные начала, точка зрения на мир.

Десятая симфония Шостаковича не только обличает зло современного мира. Пламенно предостерегая, она вызывает к мужеству, бдительности, активной борьбе за благо человечества, рассеивает иллюзии и успокоительный самобман. Но не только в этом заключается ее высокий гуманистический пафос.

Как часто, оценивая этическую силу того или иного произведения, забывают о его эстетических свойствах. А между тем именно красота в искусстве является главным орудием этического воздействия. Можно назвать десятки произведений, исполненных добрых и верных намерений, но обладающих бесцветными, невыразительными «чертами лица». Можно назвать и другие произведения, глубоко содержательные, но эстетически малопривлекательные, отпугивающие внешней сухостью, рационалистичностью подавляющее большинство слушателей.

Десятая симфония лишена этих недостатков. Наряду со скрипичным концертом она принадлежит к эстетически наиболее совершенным творениям Шостаковича. Красота мысли гармонически сочетается в ней с красотой звучания. И в этом прежде всего сказалась эволюция стиля Шостаковича, начавшаяся на рубеже 50-х годов.

Его работа над вокальной мелодикой, упорное овладение русской распевностью отразились в Десятой симфонии не только в таких очевидно национальных темах, как темы вступления и главной партии I части, одна из двух основных тем Скерцо, валторновые зовы в Allegretto, темы вступления и обеих партий финала. Эти, достаточно многочисленные, энергично разрабатываемые темы образуют надежный фундамент, твердый остов симфонии, определяют ее силу в утверждении положительных начал. Но ими не исчерпывается эстетическая ценность произведения.

Русская песенность оказывается доминирующей чертой стиля Десятой симфонии и в иных, более сложно опосредованных проявлениях. Ее ощущение постоянно сохраняется в мелодической плавности развития, в певучих гармониях, в сочности красок, в гибкой пластике ритмов, в полноте оркестрового звучания. Оно присутствует и в тех эпизодах, где нет ни песенной мелодики, ни даже народных попевок, как, например, в некоторых эпизодах Скерцо, доставляя слушателю подлинное эстетическое наслаждение.

Подобно некоторым другим симфониям Шостаковича, Десятая повествует о тяжелых, драматичных сторонах действительности, но никогда еще эстетика симфонии, качества ее художественной выразительности не были столь последовательно, от первой до последней ноты, позитивны, глубокочеловечны, проникнуты поэтичностью. Рассказывая об отрицательных началах жизни, композитор отказался от непосредственного отражения их отталкивающе уродливой сущности, избрав иной путь, чем, к примеру, в «нашествии» Седьмой симфонии или в Токкате Восьмой. Это стало возможным благодаря усилению романтической тенденции, которая обусловила его обращение к лирической симфонии, предполагающей эмоциональное преломление, «очеловечивание» объективных явлений действительности.

Избрав эту разновидность симфонизма, долгое время считавшуюся непригодной для воплощения больших

общественных идей, Шостакович сумел доказать ее жизнеспособность, ее право на существование наряду с эпическим и героико-драматическим симфонизмом. Лирический, личный характер высказывания не помешал ему поставить острые, злободневные проблемы современности, помог выразить глубокие, сокровенные думы, тревоги и чаяния миллионов людей. Субъективная форма повествования не уменьшила широты и многогранности отображения современной общественной действительности и природы, но лишь теснее включила их образы в эмоциональный строй музыки, подчинив воплощению центральной идеи произведения.

Десятая симфония ценна не только сама по себе; это — поучительный опыт решительного расширения тематических и идейно-образных рамок лирики, интереснейший пример обогащения ее характерными чертами иных типов симфонизма — эпического, пейзажно-описательного, жанрово-бытового, драматического. В подобной трактовке лирическая симфония приблизилась по духу, эмоциональному строю, кругу идей к гражданской лирике в литературе. Замечательная традиция лирико-драматического симфонизма Чайковского вышла в Десятой симфонии Шостаковича на широкую дорогу общественно значимой, социально острой проблематики. Это ее «второе рождение», бесспорно, послужит стимулом дальнейшего расцвета советского симфонизма в многообразии форм и жанров, еще более полного и широкого претворения далеко еще не исчерпанных традиций русской симфонической классики.

ОДИННАДЦАТАЯ СИМФОНИЯ «1905 год»

g-moll, соч. 103, 1957

Если принять старинное разделение художников на объективных и субъективных, Шостаковича, бесспорно, нужно отнести ко вторым. Более чем кто-либо другой из советских композиторов он далек от спокойного, уравновешенно гармоничного восприятия действительности. Его не привлекает самодовлеющее изображение картин жизни, любование их многообразием, богатством красок, обилием контрастов. Ему не свой-

ственные стиль оды, гимна, прославление достигнутого, прямолинейное утверждение позитивных начал.

Шостакович обладает индивидуальным пронизательным видением мира. Его пытливая мысль не задерживается на пестрой оболочке жизненных явлений, а устремляется к постижению их сущности — тайных пружин, движущих жизнью, ее внутренних противоречий.

Среди крупных произведений Шостаковича, за исключением разве «Песни о лесах», нет ни одного, в котором отсутствовал бы драматически действенный конфликт большого общественного значения. Формы его выражения чрезвычайно разнообразны. Он выступает в прямом драматически-театрализованном повествовании или в сопоставлении типических, обобщенных жизненных коллизий, в столкновении философских, символически выраженных антитез или в суммарном эмоциональном отражении, обрисовывается широко, детально или только подразумевается. В любом случае конфликт — это основа замысла, стержень драматургии. Выявлению конфликта подчинена, вплоть до мельчайших частных, сложная система развивающихся образов, которые лишь в связи с ним обретают истинное, точное значение. Словно освещая изнутри разнообразные картины мира, композитор позволяет разглядеть их скрытый многозначительный смысл. Сущность явлений, доступная только разуму, облекается живой плотью художественных образов, становится чувственно реальной.

Глубина и эмоциональная действенность подобного проникновения в суть вещей едва ли достижимы в творчестве объективного художника, стоящего «над схватками», эпически, как о чем-то внешнем, повествующего о жизненной борьбе и ее противоречиях. Шостакович отображает ее всегда горячо, взволнованно, пристрастно, как непосредственный участник событий, бурно переживая изображаемое, будь то столкновение с немецко-фашистскими полчищами или извечное соперничество добра и зла, жизни и смерти, радости и страдания.

Запечатлевая свое видение мира, свое отношение к исторически значительным конфликтам современности или к общечеловеческим этическим проблемам, он избегает всего слишком личного, индивидуального, исключительного. Его эмоциональные оценки различных сторон жизни порой вызывают лишь недоказуемые упреки в преувели-

ченности и очень редко оспариваются по существу. То, что иногда они кажутся неожиданными, находит объяснение в новизне открытых композитором свойств объекта.

В еще меньшей степени черты индивидуальной ограниченности свойственны концепциям симфонии Шостаковича. Их жизненная философия оптимистична и высокогуманна. Ее основу составляет нерушимая вера в неуничтожимость жизни, в могущество человека, в победу человечности над варварством, разума над безумием, свободы над рабством, гармонии над хаосом. Она указывает и путь достижения этой победы — единственно верный путь активной борьбы.

Широко изложенная в симфониях Шостаковича система взглядов на мир глубоко демократична. Она могла возникнуть лишь на фундаменте социалистического мировоззрения, в творчестве подлинно советского художника-реалиста, выражающего устремления, надежды и тревоги честных тружеников всего мира.

Личные, субъективные переживания в симфониях Шостаковича неотделимы от чувств и мыслей общественного значения. Драматичные судьбы своего народа, всего человечества, его трагедии, чаяния и борьбу композитор прочувствует, продумывает и воссоздает как нечто глубоко личное, кровное, как факты собственной биографии. Этим и объясняется оттенок автобиографичности, никогда не становящейся самоцелью, который временами ощутим в его симфониях.

В органичном слиянии общего с индивидуальным, народного с личным ярко проявляется определяющая черта творчества Шостаковича — его высокая гражданственность, способность чутко откликаться на значительные события современности, улавливать пульс духовной жизни общества.

Вот почему глубоко закономерным было то, что 40-летие Великой Октябрьской социалистической революции, торжественно отмеченное в 1957 году советским народом и всем прогрессивным человечеством, Шостакович ознаменовал созданием Одиннадцатой симфонии,¹ посвященной ре-

¹ Одиннадцатая симфония впервые была исполнена 30 октября 1957 г. в Москве Государственным симфоническим оркестром Союза ССР под управлением Н. Рахлина. 3 ноября состоялось первое исполнение симфонии в Ленинграде оркестром филармонии под управлением Е. Мравинского.

волюционным событиям 1905 года. Не менее закономерно и то, что на это большое историческое событие Шостакович отозвался именно симфонией, обратившись к жанру, в котором его гражданственное мировоззрение отразилось особенно широко и разносторонне.

Не многим произведениям советской музыки выпало на долю такое быстрое и повсеместное признание, как Одиннадцатой симфонии. В первых же рецензиях прочно установилась ее высокая оценка. «Давно, со времен Мусоргского, не рождалась в русском искусстве народная музыкальная трагедия такой исполинской силы».¹ «...Это народная музыкальная драма; народ здесь — главное действующее лицо».² Об Одиннадцатой симфонии писали как о первом в русской музыке монументальном произведении, охваченном «единой и цельной историко-революционной концепцией».³

Ее появление стало фактом не только художественной, но и политической жизни страны. Наряду с музыкальной, общая периодическая печать небывало широко откликнулась на это событие многочисленными сообщениями об авторских показах симфонии в Московском и Ленинградском союзах композиторов и о предстоящем первом исполнении, отзывами и развернутыми очерками.⁴

¹ И. Нестьев. Симфония русской революции.— «Вечерняя Москва», 11 ноября 1957 г.

² Л. Данилевич. Симфония «1905 год».— «Советская музыка», 1957, № 12, стр. 7.

³ Л. Лебединский. Революционный фольклор в Одиннадцатой симфонии Дм. Шостаковича.— «Советская музыка», 1958, № 1, стр. 42.

⁴ Одиннадцатой симфонии посвящены статьи: «Новая симфония Дм. Шостаковича» («Советская культура», 19 сентября 1957 г.); И. Попов. Одиннадцатая симфония Дм. Шостаковича («Советская культура», 31 октября 1957 г.); А. Анисимов. Новая симфония Дм. Шостаковича («Ленинградская правда», 12 ноября 1957 г.); Л. Полякова. Симфония «1905 год» («Комсомольская правда», 15 ноября 1957 г.); М. Соколовский. Богатырская симфония революции («Литературная газета», 17 декабря 1957 г.); О. Евлахов. Звучит Одиннадцатая симфония («Вечерний Ленинград», 19 ноября 1957 г.); Е. Грошева. Близко душе народной («Советская Россия», 20 ноября 1957 г.); А. Медведев. Симфония «1905 год» («Музыкальная жизнь», 1957, № 1); А. Хачатурян. Поиски совершенного («Советская культура», 24 апреля 1958 г.); М. Соколовский. Симфония революции («Комсомольская правда», 27 апреля 1958 г.); Хэ Лу-дин. Жизненная сила («Советская культура», 21 июня 1958 г.) и др.

Почти во всех откликах единодушно отмечалась беспримерная образная сила музыки, яркость вызываемых ею представлений. «Звуки становятся голосами, оркестровые тембры получают живую видимость», — заметила Мариэтта Шагинян.¹ «Я был поражен и захвачен почти речевой выразительностью и зрительной ясностью музыкальных образов», — признавался Н. Черкасов.²

Способность внушать отчетливые зрительные представления — одна из характернейших черт творчества Шостаковича. Эмоциональная действенность его музыки во многом опирается на выразительность жеста, движения, человеческой речи, реального или символического пейзажа. Ее психологическая пронизательность сочетается с умением метко схватывать наиболее существенные внешние признаки предмета — умением, истоки которого можно обнаружить уже в юношеских экспериментах 20-х годов. Единство внутреннего и внешнего, эмоциональной полноты и предметной определенности музыки, начиная с Пятой симфонии, последовательно углублялось, становилось все более тесным и многогранным. В Одиннадцатой этот длительный эволюционный процесс привел к решительному качественному скачку.

Воссоздавая обстановку и события первой русской революции, композитор обратился к мелодиям революционных песен русского пролетариата. Каждая из этих мелодий, бережно сохраняемых народной памятью, воскрешает целый мир осязаемых конкретных образов, высоких идей, благородных чувств, связанных с историей русского революционного движения. Их использованием в первую очередь определяются глубина и сила художественных образов симфонии, картинная отчетливость музыки.

В творчестве Шостаковича и ранее встречались подлинные народные напевы, почерпнутые из революционной, рабочей или советской массовой песенности. Они использовались, как правило, в киномузыке или в вокально-хоровых жанрах, связанных со словом.³ В монументальных же фор-

¹ Мариэтта Шагинян. «Одиннадцатая» Шостаковича (Письмо из Ленинграда). — «Известия», 12 ноября 1957 г.

² Н. Черкасов. «1905 год» (Одиннадцатая симфония Д. Шостаковича). — «Правда», 15 ноября 1957 г.

³ Об использовании подлинных мелодий в киномузыке 30-х гг. см. главу «Шестая симфония». Аналогичные примеры есть и в музыке к фильмам послевоенного времени — «Молодая гвардия», «Ми-

Мах инструментальной музыки Одиннадцатая симфония — первый случай применения метода прямых цитат.

Подлинные мелодии революционных песен почти исчерпывают тематическую основу симфонии. Однако, несмотря на это, композитору удалось избежать многих существенных пороков «цитатничества». «Сколько есть у нас прекрасных, часто незаслуженно забытых песен, сложенных безымянными поэтами и музыкантами!... — писал Шостакович в одной из своих статей. — Вполне естественно, что композиторы часто вводят в свои произведения мелодии таких песен. Но мы не всегда умеем почувствовать, их по-настоящему своими, увидеть сквозь призму своего творческого мироощущения. В этом случае песни оказываются вставными номерами или цитатами, отнюдь не придающими музыке колорит воспеваемой эпохи. Ведь композитор, владеющий профессиональным мастерством, сможет разработать и расцветить оркестровыми красками мелодию любой песни. Но она станет необходимым элементом оперы или симфонии только тогда, когда автор глубоко прочувствовал и выстрадал весь тематический материал произведения. Только тогда песня станет органичной и родной всему строю его музыки. Никто не скажет, слушая такую музыку, что песня является простой цитатой».¹

Одиннадцатая симфония служит блестящей иллюстрацией не только интонационно-стилистического, но глубоко творческого усвоения революционной песенности, ее художественной сущности, самого ее духа.

Это крупное достоинство оценили многие рецензенты. И. Нестьев отметил, что подлинные мелодии «звучат не как «вставные» эпизоды, а как собственные темы автора, подвергающиеся свободному симфоническому развитию». «Шостакович, хорошо изучив и овладев интонационной основой песен старого революционного подполья, творчески впитав весь этот материал, сделал его своим», — подчеркивал А. Анисимов. «Народно-революционная песенность составляет душу произведения», — писала Е. Грошева.

чурии». Темы русских революционных песен звучат в увертюре к оркестрово-хоровой сюите «Родной Ленинград». Советские массовые песни, песни гражданской и Великой Отечественной войны включены в «Поэму о Родине» (соч. 74, 1947).

¹ Д. Шостакович. Ближе к народу. — «Известия», 8 января 1958 г.

Историческое значение Одиннадцатой симфонии Л. Лебединский сформулировал в следующих словах: «Русская революционная песня, творчески почти не освоенная композиторами-классиками, впервые в истории русской музыки предстала в Одиннадцатой симфонии в новом художественном качестве, обогащенная симфонически развивающейся мыслью. Здесь революционная песенность приобретает черты высокого классического искусства».

Качественный скачок, совершившийся в новой симфонии Шостаковича, наталкивает на исторические параллели. По своему значению на нынешнем этапе развития музыкального искусства Одиннадцатая симфония во многом подобна «Камаринской» Глинки в условиях середины прошлого века. Если Глинка, обобщив многочисленные попытки своих предшественников, достиг органического слияния духа и стиля крестьянской песенности с высокоразвитыми формами и средствами современного ему искусства, то в середине XX века Шостаковичу принадлежит аналогичная заслуга по отношению к новому слою рабочей, революционной песни.

Советским композиторам, обращавшимся к пролетарскому музыкальному фольклору (и в их числе Шостаковичу), так же как композиторам доглинкинской поры, долгое время не удавалось достигнуть желаемого синтеза. Фольклорные образцы оставались внешней иллюстрацией, инородным телом в художественном «организме» произведений.

В Одиннадцатой Шостаковича, как и в «Камаринской» Глинки, получил осуществление труднейший, полемически заостренный вариант решения этой сложной проблемы. В обоих случаях основой чисто инструментального произведения послужили не темы, написанные «в народном духе», а подлинные, почти не измененные, выступающие в своей первозданности фольклорные мелодии. И в обоих случаях из этих мелодий, как из простейшей живой клетки, выросла питаемая новейшими достижениями композиторского мышления и творческими ресурсами современного искусства, одухотворенная, гармонически организованная живая ткань художественного произведения.

Всякая аналогия хромает, и если сравниваемые произведения сходны по исторической функции и основам творческого метода, то во всех остальных отношениях между ними нет ничего общего. Главное же различие, помимо

стилистических, заключается в том, что одно из них относится к области беспрограммной музыки, другое же обладает исторически точной общепонятной программой, которая не могла не повлиять на характер конкретного, индивидуального истолкования Шостаковичем глинкинского метода.

Принято подчеркивать, что «1905 год» — его первая симфония с объявленной программой, противопоставляя ее на этом основании остальным. Здесь уместно напомнить точку зрения самого композитора: «Я отождествляю программность и содержательность... А содержание музыки — это не только детально изложенный сюжет, но и ее обобщенная идея или сумма идей... У меня лично, как и у многих других авторов инструментальных произведений, программный замысел всегда предшествует сочинению музыки».¹

Внутренняя программа присутствует во всех симфониях Шостаковича, и именно это создает возможность полного и детального раскрытия их идейно-художественных концепций, всегда конкретных и неповторимо индивидуальных. Известно, что в Седьмой и Восьмой симфониях, навеянных впечатлениями военных лет, намеченные вначале программные подзаголовки частей в последний момент были сняты. Незаменяемые в тех случаях, когда музыка отображает «детально изложенный сюжет», такие подзаголовки своей предметной однозначностью неизбежно обеднили бы восприятие произведений, воплощающих философски обобщенные образы, «идею или сумму идей».

В Одиннадцатой же симфонии оказалось не только возможным, но и необходимым снабдить словесными обозначениями отдельные части и сочинение в целом. И произошло это потому, что впервые в своем инструментальном творчестве Шостакович обратился к объективной, картинной программности, продолжив традицию русской «музыкально-исторической живописи» (Асафьев).

Четыре части симфонии следуют одна за другой без перерыва (случай уникальный в симфонической литературе), как звенья единой цепи событий. Каждая из них представляет собой монументальную историческую фреску.

¹ Д. Шостакович. О подлинной и мнимой программности. — «Советская музыка», 1951, № 5, стр. 76—77.

Содержание их, вплоть до мельчайших подробностей, продиктовано господствующим образом-идеей и сочетает в себе эпическую обобщенность с необычайной точностью неповторимых жизненно-достоверных деталей.

Живописные аналогии в симфонической музыке, как правило, условны и в значительной мере субъективны. Этого нельзя сказать об Одиннадцатой симфонии. Ее образный строй по преимуществу изобразителен. Так же как в живописи и скульптуре, ее эмоциональное воздействие является результатом восприятия воспроизведенной материальной формы жизненных явлений. Метко схваченные, рельефные слуховые образы внешнего мира — приметы живой истории, пронизательно воссозданные большим художником, — вызывают поразительно отчетливые, «однозначные» зрительные представления.¹ Обильные, осязаемо предметные ассоциации складываются в картины, которые проходят перед внутренним взором слушателя, превращая его в очевидца, вызывая в нем чувства, испытанные непосредственными свидетелями и участниками событий 1905 года.

Такой тип изобразительной, «иллюзорной» — по определению Б. Асафьева — программности, родоначальником которого был Берлиоз, получил широкое распространение в русской музыке. К нему принадлежат «Ночь в Мадриде» Глинки, «Манфред» и «Буря» Чайковского. Особенно охотно и часто к нему обращались композиторы Могучей кучки — Балакирев, Бородин, Мусоргский, Римский-Корсаков, а вслед за ними — Глазунов. Эта преемственная связь с классическим искусством отмечалась в ряде статей, посвященных симфонии Шостаковича. Так, в одной из них подчеркивалось «влияние... живописно-изобразительной звукописи, характерной для программного творчества чуккистов».²

По отношению к I части, озаглавленной «Дворцовая площадь», на эту связь указал Ю. Келдыш: «Первая часть Одиннадцатой симфонии, — писал он, — в некоторых отно-

¹ Они опираются как на скупые, отнюдь не самодовлеющие звукоизобразительные детали, так и на многочисленные песенные «цитаты», которые в данном случае выступают в качестве изобразительно-театральных элементов повествования.

² Ин. Попов. Одиннадцатая симфония Дмитрия Шостаковича. — «Советская культура», 31 октября 1957 г.

шениях родственна тому жанру «исторических музыкальных пейзажей», несущих в себе элементы глубокой социальной символики, превосходные образцы, которых мы находим и в классической, и в советской музыке. Укажем «Рассвет на Москве-реке» из «Хованщины» Мусоргского или оркестровое вступление из кантаты «Александр Невский» Прокофьева — „Русь под игом монгольским“¹.

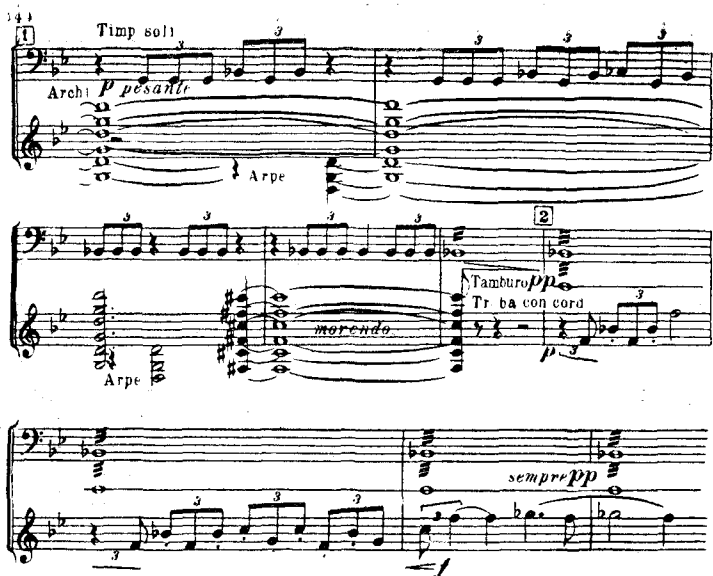
I часть (Adagio, g-moll, $\frac{4}{4}$) — широкая экспозиция места действия, обстановки грядущих событий. Во вступлении у струнных с сурдинами, заполняя все «звуковое пространство», медленно проходит хоральная двухголосная тема, напоминающая церковные песнопения, тоскливые и покорные. Мелодическое движение, скованное невидимой тяжестью, в конце каждой фразы бессильно возвращается к холодной «пустой» квинте. Аккорды арф в низком регистре напоминают приглушенные расстоянием мерные удары одинокого колокола.



На фоне неподвижно застывших аккордов струнных возникает новая звукописная деталь — глухой, угрожающе лютый топот литавр. Его сменяет далекий сигнал трубы, тревожно звучащий в мертвой тишине, нарушаемой еле слышной дробью военного барабана. «Звучание меди воспринимается здесь не только как музыкальная эмблема военной стражи монархии, — нет, трубы и валторны еще и стонут и плачут».²

¹ Ю. Келдыш. На пути освоения героической темы. — «Советская музыка», 1958, № 3, стр. 38.

² Л. Лебединский. Революционный фольклор в Одиннадцатой симфонии Д. Шостаковича. — «Советская музыка», 1958, № 1, стр. 43.



Скупые колористические штрихи, создающие глубокую звуковую перспективу, делают зримым суровый городской пейзаж, бессолнечный, подернутый сумраком, с гулким безмолвием площадей и улиц, стиснутых каменными громадами домов. «Те, кому до революции приходилось жить и работать в царской столице, Петербурге, — вспоминает Мариэтта Шагинян, — жить пасынком и работать «в поте лица», — не могут не узнать в медленных звуках *adagio* это гнетущее чувство страха и отчужденности. В родном городе — ты словно не дома... Призрак Гороховой, рыжее пальто шпика, чугунное лицо часового в полосатой будке; бычий, налитый кровью, неподвижный взгляд раскормленного городского; четкий и мертвенный шаг взвода, марширующего куда-то на смену; удар колокола — не «малиновый», как в Москве... а какой-то тощий... — вот обязательные слагаемые утренних впечатлений торопившегося на работу петербуржца».¹

Но вот в безотрадную картину проникает светлый луч. В мягком тембре двух флейт всплывает глубоко человек-

¹ Мариэтта Шагинян. «Одиннадцатая» Шостаковича (Письмо из Ленинграда). — «Известия», 12 ноября 1957 г.

ный напев старинной тюремной песни «Слуша-ай...»¹ Окружающее продолжает напоминать о себе глухим «топотом» литавр. Переключкой часовых звучат заключающие песенную мелодию сдержанные возгласы засурдиненных труб и тромбонов.

145 [Как де ло вамены как совесть ра на о.сен ня я

ноч ка чер на чер не е той во чивста тнату ма на]

Вновь слышны молитвенные песнопения. Однако мелодия тюремной песни крепнет. Ее обрывки вспыхивают то здесь, то там. Ее поют трубы, виолончели с контрабасами, валторны, затем скрипки. Песня упорно пробивает себе путь, невзирая на то что удары литавр и воинственно четкая барабанная дробь становятся все более угрожающими, жестокими.

Вспыхнувший было порыв скоро глохнет, и в глубоких басах проходит новая тема — мелодия другой тюремной песни, «Арестант»,² — окружаемая «бдительными» возгласами труб и тромбонов: «Слуша-ай!».

В коротком сплетении обеих тем на миг прорывается протестующее, гневное чувство, но после внезапного вторжения темы литавр, учащающихся окриков медных инстру-

¹ В композиции I части мелодия этой песни играет роль темы главной партии. Мажорный колорит, тональный контраст (As—g) подчеркивают ее противоположность образам вступления. Текст песни, написанный поэтом И. Гольц-Миллером (1842—1871), впервые опубликован в 1864 г. Тогда же украинский композитор и фольклорист П. Сокальский написал к нему музыку.

² Мелодия песни «Арестант» представляет тему побочной партии (текст Н. Огарева, 1857).

148

Tr-ni con sord. Tr-be con sord. Tr-ni Tr-be

[Ночь тем . на, лави ми . ну ты, носте . на тюр . мы креп . ка, у во .
Vc., Cb.]

espressivo

Tr-ni Tr-be Tr-ni

8рот е . е зам . яну . ты два же . лез ны е зам . ка]

17

ментов они разбиваются на отдельные фразы, вянут и понижают. Сразу же вслед за экспозицией наступает реприза. Если при начальных проведениях обе темы непокорно отклонялись от главной тональности (тема главной партии — на полтона вверх, побочной — на полтона вниз), то здесь их разрозненные фразы властно втягиваются в орбиту господствующего тусклого соль минора.

Начиная с репризы, музыкальное развитие представляет собой точное зеркальное отражение первой половины части. Обрывки мелодий тюремных песен проходят в обратном порядке, постепенно затихая и умолкая. Вновь слышатся тоскливо-покорные молитвенные песнопения, прерываемые бесстрастными военными сигналами труб, мерной сторожевой переключкой медных, барабанной дробью, сумрачными, как погребальный колокол, ударами тамтама.

Концентрически замкнутое строение части, при котором мелодии революционных песен оказываются «заточенными» в самом ее центре, ярко, с плакатной рельефностью выражает главную мысль. Поразительно точная, словно с натуры списанная звуковая картина вырастает до масштабов широчайшего художественного обобщения. Образ «Дворцовой площади» начинает восприниматься как зримое воплощение бесчеловечности, холодного равнодушия, фальшивого благолепия, за которым скрываются жестокость, насилие и произвол. Страна казарм, казематов, крепостных бастионов, одетых камнем, страна, в которой подавляется, душится все живое, свободолюбивое, честное и чело-

вечное, тюрьма народов, Россия под пятой самодержавия — вот гигантский образ, создаваемый I частью симфонии.

Призрачную тишину ее заключительных тактов внезапно нарушает приглушенное прерывистое движение струнных. Так начинается II часть, «9-е Января», центральный раздел симфонии, рассказывающий о трагических событиях «кровавого воскресенья».

В этой бесспорно сильнейшей части Одиннадцатой симфонии Шостакович поднимается до высот подлинной народной эпической трагедии. Монументальная фресковая манера письма, свойственная произведению в целом, выступает здесь особенно отчетливо. Театральный крупный штрих, сопоставление немногочисленных, но тем более весомых пластов — драматических ситуаций — придали повествованию о реальных событиях одного дня смысл всеобъемлющего, философски значительного обобщения.

Трагедия 9 января 1905 года привлекла внимание композитора не впервые. За шесть лет до создания Одиннадцатой симфонии он посвятил ей одну из Десяти поэм для хора без сопровождения (слова поэта-революционера А. Коца). Не удивительно, что две основные мелодии хора «9-е Января» заняли господствующее место в одноименной части симфонии.

Одна из них — обращение народа к царю — напоминает народные плачи-причитания, в свое время гениально воссозданные Мусоргским.

Гой ты, царь наш, батюшка!
Оглянись вокруг:
Нет житья, нет моченьки
Нам от царских слуг...

Эта тема в многообразных трансформациях составляет фундамент первого широкого раздела части. И далее, на обширных «звуковых пространствах», она образует динамичный, порывистый фон, воссоздавая гул движущихся толп народа. На этом фоне она же — в ритмически расширенном варианте — выступает как народная песня-жалоба, песня-мольба.

Волны нарастающей динамики прибывают подобно морскому прибою. В непрерывном песенном развитии основная мелодия обрастает множеством вариантов. Все новые

оркестровые инструменты и группы вливаются в общий поток; шествие ширится, как полноводная река, питаемая множеством ручейков. Мольба звучит все более горячо и иступленно.

147 [Allegro] Cl., Fag.

Archi

Col 8va

По мере приближения к первой кульминации в многоголосый хор предостерегающе резко вклиниваются военные фанфары I части. Достигнув вершины напряжения, страстный порыв массового чувства бессильно, как от сознания безнадежности, гаснет. Тогда на фоне одиноко блуждающих басов, зловещей дробы литавр и военного барабана, в хоральных аккордах низких труб и тромбонов, предвещающая трагическую развязку, появляется вторая тема хора «9-е Января» — «Обнажите головы!».

148 41 Tr-be, tr-ni

Archi

Col 8va

Бурное движение струнных смолкает. Шествие приостанавливается. Тяжелыми вздохами звучат разрозненные фразы песенной мелодии. Медленно, нерешительно поднимается новая волна нарастающей динамики.

У деревянных духовых — торопливые, захлебывающиеся причитания, в которых мало-помалу вырисовывается

контур все той же песенной мелодии «Гой ты, царь наш, батюшка...»

Горестные причитания, стенающие полутоновые интонации, прерывистые песенные фразы множатся, сплетаясь, как голоса тысяч обездоленных, отчаявшихся людей, движимых последней надеждой, страстной верой в невозможное. Эти потрясающе жизненные страницы, повествующие о безбрежном, необъятном народном горе, вызывают в памяти бессмертные хоры «У Василия Блаженного» из оперы «Борис Годунов» Мусоргского.

The image shows a musical score for the 'Obnažite glavy!' chorus from 'Boris Godunov'. It consists of two systems of staves. The first system includes staves for Flauti (50), Corni, and Ve, Cb. (51). The second system includes staves for Archi (51). The music is in a minor key and features a driving, rhythmic pattern with many accidentals. Dynamics include *f* and *espr*.

Вновь суровый хорал медных «Обнажите головы!...» гасит отчаянный порыв. Иступление мольбы сменяется нерешительностью, растерянностью, тоскливым ожиданием неизвестного:

... Не на бой с противником,
Не в раздумье злом —
Шел народ измученный
Бить царю челом...

Неподвижные «пустые» квинты засурдиненных скрипок доносят ледяное дыхание безлюдных просторов Дворцовой площади. Тревожнее становится глухой рокот литавр и барабанов. Шествие застывает в мертвом молчании.

Перед мысленным взором предстает знакомая картина: благолепные церковные песнопения, теперь, в хоре деревянных духовых, подчеркнуто холодные и бесстрастные, угрожающий топот литавр, далекие военные фанфары...

Напряженное томительное молчание обреченности внезапно сметается огненным шквалом. Оглушительно резкие,

как ружейные залпы, удары малого барабана разрывают тишину. Люто топочущая тема литавр оборачивается прерывистым, механически четким движением басов, нарастающим с неотвратимостью обвала.



Начинается фугато, сокрушительный напор которого напоминает эпизод «нашествия» из Седьмой и Токкату из Восьмой симфоний. Однако индивидуальный характер замысла определил особую форму его воплощения. Реальный «портрет» фашистских орд в марше Седьмой симфонии, как и символический образ приведенной в действие машины агрессии и уничтожения в Токкате Восьмой, возникает на грохочущем фоне битвы. Планомерность, методичность словно подчеркивают, что отображаемые силы созданы для войны, что смертельная борьба и взаимоуничтожение — их родная стихия.

В Одиннадцатой симфонии речь идет о другом. Она говорит об уничтожении беззащитных, о бессмысленном и позорном массовом убийстве тех, кто заведомо неспособен сопротивляться палачам, о безнаказанном разгуле сил уничтожения, которым ничто не противостоит. Стремясь подчеркнуть их безраздельное господство, композитор обратился к полифонической форме изложения, ранее использованной в Скерцо скрипичного концерта, где в ином, философски-этическом плане выражалась та же мысль.¹

При этом рассказ о кровавых событиях 9 января поражает исторической достоверностью деталей. Тема мечется от одной группы инструментов к другой, словно беспоря-

¹ О внутренней смысловой близости эпизода расстрела и Скерцо скрипичного концерта говорят также общие музыкально-выразительные средства и приемы: тональная зыбкость вначале (a — gis — g — fis), которая затем сменяется политональностью (после цифры 76: gis/ f —

дочное движение, смятение и растерянность охватывают все новые и новые толпы народа. Судорожная, разорванная звуковая ткань насыщается отрывистыми возбужденными восклицаниями, стонами, криками ужаса и отчаяния. А между тем у валторн и тромбонов возникают и мерно повторяются короткие хроматически восходящие фразки с яростно злобными *crescendo* от *piano* до *forte* на протяжении каждого такта, которые далее сливаются в протяжный вой глиссандирующих тромбонов (цифра 80). В один из моментов, предшествующих кульминации, у труб и валторн вспыхивает обрывок боевой революционной песни, но он тут же поглощается грохотом уничтожения.

151

Flauti
Archi

Tr. in Bb
Tromb. in Bb
Tuba

Vcllo
Cb

82

Бурное, лихорадочное смятение охватывает весь оркестр. Непроглядный хаос страшного побоища временами расступается, и на передний план выступает солирующая группа ударных: каменно-тяжелая поступь литавр, автоматическая дробь малого и пушечные удары большого барабана, хлещущие, подобно гигантскому бичу, громовые удары тамтама. Железный, неумолимый солдатский шаг вырастает в исполинский образ бездушной, уничтожающей все живое на своем пути, слепой стихии.

«Эта симфония — монументальная фреска, одновременно — музыкальный фильм и революционная песня, эпопея и порыв веры. Здесь слышишь треск пулеметов, грохот пушек, голоса тех, кто идет с пением, потом кричит под пулями и оплакивает своих мертвых. Это описание, однако, не остается внешним. В нем чувствуется биение сердца композитора, обнаруживается подчас даже тревога о судьбе

g/h — g/c — gis/f) с развитыми элементами цепного лада, а затем (с цифры 82) уступает место полной тональной неопределенности: лишь временами возникающее у литавр *a-moll*-ное *ostinato* вносит смутное ощущение возврата к исходной тональности.

человека в его движении к тому, что зовется прогрессом». ¹ И действительно, обобщающая художественная сила этого эпизода такова, что он перерастает рамки конкретного программного замысла, приобретая глубоко актуальный смысл. Он воспринимается как гневное разоблачение современных преемников самодержавия, кровавых диктаторов, душителей народной свободы, как страстный протест против того, что народам всего мира хорошо известно под названием фашизма.

Могучий голос протеста звучит на вершине нарастания. Перекрывая адский грохот уничтожения, весь оркестр торжественно и грозно провозглашает тему «Обнажите головы!».

Обнажите головы, обнажите головы!
В этот скорбный день
Над землею дрогнула
Долгой ночи тень.
Пала вера рабская
В батюшку-царя...

Звуковая картина кровавой расправы над беззащитными людьми, подобная чудовищному кошмару, обрывается так же внезапно, как возникла. В наступившем молчании еле слышен молитвенный хорал. Вибрирующие трели у всех струнных, играющих *pianissimo* с сурдинами, создают полнейшую иллюзию печального погребального пения далекого хора. Кажется, будто воздух Дворцовой площади застонал от горя при виде свершившегося злодеяния. ² Вновь издалека доносится как сигнал отбоя военная фанфара, щемяще скорбный напев «Слуша-ай...», угрюмый рокот литавр — вечерний сумрак окутывает цепенеющую в безмолвии площадь — арену одной из самых страшных в своей бессмысленной жестокости драм в человеческой истории.

Как прямой отклик на случившееся начинается III часть «Вечная память», мужественно-суровое траурное *Adagio*,

¹ Отзыв Николь Хирш в газете «France-Soir». Цит. по статье: Ростислав Гофман. Шостакович в Париже. — «Советская музыка», 1958, № 9, стр. 137.

² Этот эпизод — яркий образец крупного штриха, театрально броской манеры письма, характерной для Одиннадцатой симфонии. Начальный соль-минорный аккорд хорала возникает у струнных *pp* за три такта до окончания громового соло ударных, которому литавры придают окраску ля минора. С окончанием соло ударных продолжает звучать аккорд соль минора. Так осуществлен переход к главной тональности части.

основанное на мелодии пролетарского реквиема — песни «Вы жертвою пали». ¹ Широкая, величавая и скорбная мелодия проходит у альтов, сопровождаемая мерным ритмом басов — поступью массового траурного шествия. Затем она начинает исподволь развиваться. Включая в себя новые тематические обороты, отсутствующие в подлиннике, но внутренне родственные его интонационному и эмоциональному складу, мелодия делается все более взволнованной и страстной. «Не чувствуется какого-либо «насилия» над темой, — отмечает Л. Данилевич. — Обогащение ее интонационного строя очень естественно. Здесь много общего с народными приемами варьирования и мелодического расцвечивания фольклорных напевов». ²

В начале среднего раздела вступают медные. Суровая поступь траурного марша становится по-бетховенски твердой и собранной. Вместе с тем продолжается мелодическое развитие. Оставшийся от мелодии «Вы жертвою пали» характерный ритм естественно соединяется с широкими мелодическими оборотами вольнолюбивых, полных внутренней силы и энергии песен «Байкал» и «Смело, товарищи, в ногу».

152

„Байкал“
Эй, баргузны, по . ше . величай вал...

„Смело, товарищи, в ногу“
В царство сво . бо . ды . до ро . гу...

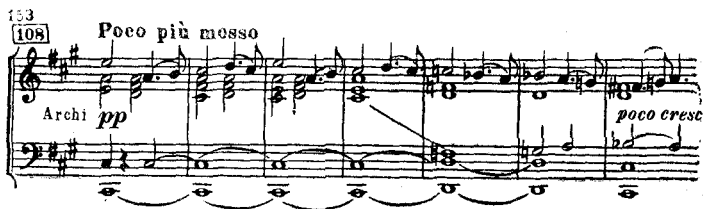
Corni *p*
Tr-be
Tr-ni
Vle. Vo.
pizz
pizz

¹ Песня «Вы жертвою пали» (Похоронный марш) после революции 1905 г. получила особенно широкое распространение. Ее текст представляет собой фольклорный вариант стихотворения А. Архангельского (1878).

² Л. Данилевич. Д. Шостакович, стр. 150.

Такое «срастание», нанизывание (контаминация) мелодий разных песен на основе их интонационно-ритмического сходства — одна из важнейших закономерностей русского народного песнетворчества. Ее использование в Adagio Одиннадцатой симфонии не только подчеркивает глубокие народные корни музыкальных образов. Оно помогает также передать постепенное преодоление скорби, рост уверенности в победе, созревание решимости и воли к борьбе.

Приближение перелома ощущается с самого начала Adagio. В противовес предшествующей части, где господствовали смягченные, безвольные ритмы крестьянской поэзии и песенности — дактиль и хорей, — здесь с первых же тактов прочно утверждается энергичный ритм ямба.¹ Этот ритм пронизывает всю часть. Он сохраняется и в трио, где в светлом Ля мажоре у скрипок развиваются мелодические обороты песни «Здравствуй, свободы вольное слово».²



В непрерывное мелодическое развитие включаются и начальные обороты среднего раздела (скрытая реприза этого раздела, написанного в трехчастной форме). Мелодия скрипок неудержимо стремится ввысь, к широкому, торжественно горделивому распеву энергичной, мужественной темы, которая на мгновение вспыхнула и погасла в эпизоде расстрела. Затем, на кульминации, как клятва, у всего оркестра звучит возглас «Обнажите головы!..»

Этот момент — решающий перелом в ходе развития. Печаль утрат, мужественная скорбь окончательно вытесняются чувствами гнева, возмущения, протеста. В героиче-

¹ На эту закономерность в ритмических трансформациях темы «Обнажите головы!» на протяжении II и последующих частей обратил внимание А. Должанский («Краткие замечания об Одиннадцатой симфонии». — «Советская музыка», 1958, № 3, стр. 34).

² Симптоматично появление в среднем разделе Adagio — впервые во всей симфонии! — обширной сферы устойчивых дизезных тональностей фа-диз минора и Ля мажора, подготавливающих си-минорное начало финала.

ском пафосе этих страниц воскресает суровая властность, жизнеутверждающая сила бетховенских траурных маршей. Отсутствовавшее в начале части возбужденное движение струнных в репризе воспринимается как сдержанный гул негодования, который прокатывается над колоннами людей, охваченных ненавистью к палачам и жаждой мести.

В таком отклике на события «кровавого воскресенья» заключена большая историческая правда. Н. К. Крупская вспоминает, как была воспринята весть о расправе над безоружными людьми группой большевиков-эмигрантов, в которой был и В. И. Ленин: «Собравшиеся почти не говорили между собой, слишком все были взволнованы. Запели «Вы жертвою пали»... Лица были сосредоточены. Всех охватило сознание, что революция уже началась... что теперь совсем уже близко то время, когда „падет произвол и восстанет народ, великий, могучий, свободный“». ¹

На этот факт ссылается А. Должанский. Подчеркивая историческую непреложность повествования Одиннадцатой симфонии, нерушимую жизненную логику ее драматической концепции, он писал: «Для тех, кто хочет уточнения, я предложил бы переименовать две последние части: если II часть называется «9-е Января», пусть III назовется «10 января», а четвертая — «11 января».

10 января 1905 года В. И. Ленин, находившийся в эмиграции, узнал о кровавых событиях, происшедших накануне в Петербурге. Потрясенная этим сообщением группа революционеров во главе с В. И. Лениным запела траурную песню «Вы жертвою пали». 11 января в газете «Вперед» появилась статья Ленина «Революция в России». «Начинается восстание,— говорилось в ней.—...Кипит уличный бой, воздвигаются баррикады, трещат залпы и грохочут пушки. Льются ручьи крови, разгорается гражданская война за свободу...» ²

Образ восстания и есть господствующий образ финала симфонии!

Начало финала, озаглавленного «Набат», врывается внезапно мощным порывом очищающей бури. Это впечатление усиливается крутой сменой тонального колорита:

¹ Н. К. Крупская. Воспоминания о Ленине. Госполитиздат, М., 1957, стр. 89.

² В. И. Ленин. Собрание сочинений, т. 8, стр. 53.

после соль минора, господствовавшего на протяжении трёх первых частей, появляется си минор. В стремительном движении вся медная группа с литаврами *fortissimo* отчеканивает первую фразу массовой революционной песни «Беснуйтесь, тираны».¹



В настороженной тишине ей отвечает глухой, отдаленный рокот струнных басов. Вновь повелительно-резко звучит начальная фраза. Рокочущий порывистый унисон всех струнных заполняет пространство, словно волнующаяся народная толпа приблизилась вплотную. Этот динамичный фон перекрывают, учащаясь, нарастая, короткие, мощные удары медных и литавр, напоминающие раскаты артиллерийской канонады.

Вихревые взлеты деревянных и скрипок, энергичные пунктирные ритмы, жесткие удары малого барабана сливаются, рисуя картину разгорающегося восстания, непреодолимого движения народных масс, охваченных радостным возбуждением боя. Ситуации меняются с кинематографической быстротой. Над картиной битвы то и дело вздымаются и реют, как стяг, энергичные, подъемные мелодии песен «Беснуйтесь, тираны», «Смело, товарищи, в ногу». В яростных аккордах первой кульминации, взывая к мщению, проходит тема «Обнажите головы!». Схватка становится еще более ожесточенной.

Короткий «наплыв», «смена кадра», и перед слушателем предстает новый эпизод восстания. У струнных в четком маршевом ритме возникает мелодия «Варшавянки».²

¹ Песня «Беснуйтесь, тираны» получила широкое распространение в революционных кругах Польши и России в конце XIX — начале XX в. Автор мелодии — западноукраинский композитор А. Вахнянин. Русский текст был написан в 1898 г. Г. Кржижановским.

² «Варшавянка» — один из классических образов русской боевой революционной песенности. Автор первоначального польского текста (1883) — В. Свенцицкий. Автор русского текста (1897) — Г. Кржижановский.



Этот ритм сохраняется на всем протяжении среднего раздела. В центре его, сплетаясь с мелодическими оборотами «Варшавянки» и «Смело, товарищи, в ногу», у труб проходит новая маршеобразная тема, заимствованная из музыкальной комедии Г. Свиридова «Огоньки» о жизни рабочей окраины предреволюционных лет. Упругая, энергичная, эта тема вносит в картину восстания оттенок праздничной приподнятости.



Новое динамическое нарастание приводит к репризе. В кипение яростной схватки врываются возбужденные военные сигналы труб из I части. На этом фоне у всех низких инструментов грозно, тяжело и непреклонно звучит в своем полном виде мелодия песни «Беснуйтесь, тираны».

Беснуйтесь, тираны, глумитесь над нами,
Грозите свирепо тюрьмой, кандалами;
Мы сильные духом, хоть телом попораны —
Позор, позор, позор вам, тираны!

Пусть слабые духом трепещут пред вами,
Торгуют позорно святыми правами,
Но нас не пугают телесные раны —
Позор, позор, позор вам, тираны!..

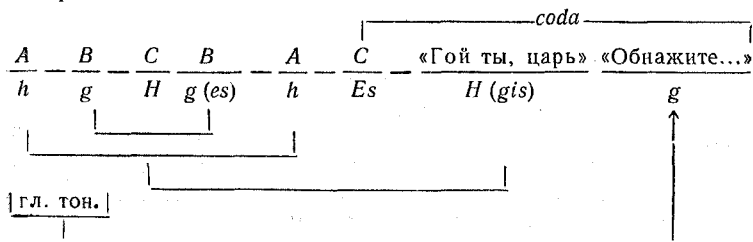
Вслед за этим широким, могучим утверждением силы, мужества, воли к борьбе в музыкальном развитии возникает ощущение перелома. Бурная динамика, героический порыв перехлестывают через край, сметая преграды, затопляя все вокруг. В схватку вливаются свежие силы. Масштаб изображаемого резко возрастает.

Этот перелом наступает на рубеже между основным разделом финала и грандиозной кодой, где образ восстания перерастает в обобщенный вывод всей симфонической концепции. Некоторое время рельефные мелодические обороты боевых революционных песен еще прорезают яркими вспышками бурно стремящийся поток, но постепенно они отступают на второй план. Лишь ритм песни «Беснуйтесь, тираны» сохраняется в грозном соло литавр. Поддерживаемая мощными аккордами всего оркестра в напряженном унисоне струнных, деревянных и валторн звучит «крестьянская» мелодия II части «Гой ты, царь наш, батюшка» — теперь уже не как отчаянная и безвольная мольба, а как возмущенный голос народного гнева, призыв к мести.

Достигнув наибольшего напряжения, этот громовой голос внезапно смолкает, и тогда становятся слышны застывшие аккорды «Дворцовой площади», на фоне которых солирующий английский рожок поет мелодию «Обнажите головы!..» Щемяще-скорбный, но сдержанный и строгий монолог, так живо напоминающий репризу I части Восьмой симфонии, — типичное для симфоний Шостаковича лирическое отступление, искреннее, глубоко прочувствованное «слово» от автора, голос человеческой совести, оплакивающий бесчисленные жертвы произвола и насилия.

В ответ ему несутся глухие, мощные удары набата.¹ Крутящимися вихрями мелькает, нарастая, начальная тема II части. Все мощнее и тревожнее становится набат. Вихревое движение разрастается, точно бушующее пламя. А тем временем валторны сурово и торжественно провозглашают: «Обнажите головы!..» Тема переходит к деревянным духовым, затем к струнным, постепенно завладевает всем оркестром. В ее грозном звучании на фоне разрастающегося

¹ Обобщающее значение коды подчеркивается и ее гигантскими размерами, и тональным планом. Форму финала схематически можно изобразить так:



призывного набата — предчувствие грядущей победы и освобождения.

Одиннадцатая симфония занимает особое место в творчестве Шостаковича. Среди его крупных произведений это, пожалуй, единственное, в котором со всеобъемлющей полнотой отразились наиболее характерные для его творчества тематические тенденции, черты метода и стиля.

До того различия тем и избранных ракурсов их воплощения, практического назначения музыки и требований жанра порождали ощутимые стилистические различия. В каждом отдельном случае творческая индивидуальность композитора проявлялась лишь частично, далеко не исчерпывающим образом. На этом основании делались попытки расколоть творчество Шостаковича на две неравноценные части — «демократическую» и «недемократическую», представить его внутренние контрасты как непримиримые, коренные, глубоко принципиальные.

Органический синтез, достигнутый в Одиннадцатой симфонии, наглядно доказал несостоятельность этих ошибочных, хотя и весьма распространенных суждений. Он был бы невозможен при отсутствии внутренних предпосылок. Лежащие «на поверхности» стилистические различия произведений Шостаковича не обязательно свидетельствовали о внутренней противоречивости его творчества, точно так же как единообразие стиля не всегда говорит об отсутствии идейных противоречий.

Одиннадцатая симфония сделала очевидным то, что вдумчивому и непредвзятому слушателю было ясно и раньше: цельность мировоззрения Шостаковича, идейное единство творческого метода — при многогранности и разнообразии его частных проявлений. Именно в плоскости содержания, идейно-художественного замысла прежде всего, а затем уже стиля как такового обнаруживается обобщающее, итоговое значение «1905 года».

В этом аспекте следует рассматривать и обращение к подлинным образцам революционного фольклора, и характер их использования в симфонии. Не символика и не самодовлеющая красота мелоса привлекли внимание композитора к революционным песням, а запечатленное в них жизненное содержание, реальные представления, живые эмоции. В основу широкого симфонического развития легли не столько интонации революционных песен, сколько их образы, открывшиеся композитору в результате дли-

тельного «вживания» в художественную сущность этой богатейшей и мало освоенной области музыкального фольклора.

Помноженные на могучие художественные средства симфонии, образы этих песен обогатились, углубились, выросли в широкие, конкретные картины прошлого. Такому развитию, не затрагивающему чистоты подлинного напева, подвергается в I части песня «Слуша-ай...» Образы, запечатленные в ее тексте и мелодии, в оркестровом изложении оживают, приобретают художественную реальность. Музыка позволяет увидеть картину тюрьмы, мрачно чернеющей на фоне ночного неба, услышать печальное пение узников и переключку часовых в настороженной тишине.¹ Точно так же развитие образов борьбы, запечатленных в музыкально-поэтическом содержании песен «Беснуйтесь, тираны», «Варшавянка», «Смело, товарищи, в ногу», рисует в финале широкую, динамичную картину грозного народного восстания. Подобные примеры нетрудно умножить. Словами Одоевского о Глинке можно сказать, что Шостакович в Одиннадцатой симфонии «возвысил народный напев до трагедии».

Было бы, однако, неправильно делать отсюда вывод, что творческий метод Одиннадцатой симфонии должен быть признан наилучшим и единственно верным; аналогичной ошибкой было бы утверждение, что симфонические вариации на народные темы, получившие в «Камаринской» Глинки эпохальное значение, являются наиболее совершенной формой народности. Утверждать так — значило бы смешивать, отождествлять творческий метод и индивидуальный прием, общие идейно-художественные принципы и частное, единичное решение.

Канонизация художественных приемов Одиннадцатой симфонии была бы тем более неоправданной, что, по сравнению с «Камаринской», ее индивидуальное решение отличается особой остротой, вытекающей из конкретного, присущего только этому произведению тематического замысла.

¹ Мелодии «Слуша-ай...» и «Арестант» в I части «являют собой высокохудожественные образы народной неволи. Именно живые образы, а не вставные эпизоды и цитаты, — они «действуют» в симфонии, непрерывно меняясь в сложном взаимоотношении друг с другом и с враждебными темами-образами» (Л. Лебединский. Революционный фольклор в Одиннадцатой симфонии Д. Шостаковича. — «Советская музыка», 1958, № 1, стр. 43).

Если глинкинские вариации обладают единой интонационной основой (имея в виду не только их тематизм, мелодику, но всю совокупность выразительных средств, «музыкального языка»), то симфония Шостаковича интонационно двупланова, стилистически многогранна. Один интонационно-стилистический слой в ней образуют подлинны напевы революционных песен и собственные темы, заимствованные из хоровой поэмы «9-е Января». Для них характерны диатоника, типические ритмо-интонационные обороты и приемы изложения русского крестьянского и революционного музыкального фольклора.

Другой слой отмечен большей сложностью ладового строения, непосредственно связанного со стилем инструментальных сочинений Шостаковича. К нему принадлежит тема молитвенного хора, написанного в дважды пониженном дорийском ладу,¹ тема фугато II части, выдержанная в закономерностях фригийского лада с пониженной IV ступенью, тяготеющего к цепному ладу, и т. д.

Иногда — и довольно часто — оба интонационных слоя сосуществуют одновременно, первый — в мелодике эпизода, второй — в фоновых фактурных образованиях. И как раз в таких случаях, которые, казалось бы, свидетельствуют о непреодоленных стилистических противоречиях, интонационная двуплановость получает убедительное идейно-художественное обоснование.

Стилистический контраст между мелодической мыслью и сопровождением выступает как образный контраст, интонационная двуплановость становится образной двуплановостью. В этом сказывается живописная, театральная природа замысла симфонии. Главный объект изображения предстает в ней крупным планом на фоне выразительно очерченной жизненной обстановки, выпукло выступая из этого фона, как в искусстве плаката. Изображение в целом приобретает глубину, объемность, становится наглядным, осязаемым.

Ярчайший пример такого рода — начало III части, где ясная и строгая диатоника мелодии «Вы жертвою пали» сочетается с внетональными ладово усложненными ходами басов.

¹ Дорийский лад с пониженными IV и VIII ступенями. Определение принадлежит А. Должанскому (см. его «Краткие замечания об Одиннадцатой симфонии». — «Советская музыка», 1958, № 3, стр. 32).



Напев пролетарского реквиема звучит в одноголосии альтов так же, как он звучал в жизни, но тяжелую, скорбную поступь траурного шествия композитор воссоздает собственными выразительными средствами. Аналогичным образом в потрясающую, написанную могучей кистью картину кровавого побоища на Дворцовой площади голосами самой жизни врываются обрывки мелодии «Смело, товарищи, в ногу».

Подобного рода интонационно-стилистические «противоречия» широко представлены в партитуре «1905 года». Им в первую очередь музыка обязана своей способностью вызывать поразительно отчетливые, выпуклые ассоциации и зрительные представления.

Успех столь смелого эксперимента стал возможен лишь благодаря богатому, многогранному творческому опыту, всестороннему изучению возможностей различных жанров и художественных средств — от самых «простых» до самых «сложных», — практическому исследованию путей и методов их сближения. Базой, идейно-творческим фундаментом Одиннадцатой симфонии в этом смысле явилось все предшествующее творчество Шостаковича, его разнообразнейшие завоевания.

Обращение к образцам революционной и советской массовой песенности в кинофильмах 30-х годов и послевоенного времени, в сюите «Родной Ленинград» и «Поэме о Родине», ее интонационное обобщение в Десяти хоровых поэмах — это лишь самые очевидные нити, протягивающиеся к Одиннадцатой симфонии, стилистически подготавливающие ее.

Еще более длительную и богатую предысторию в творчестве Шостаковича имеют широко развитые в этом сочинении монументальные образы народной массы. Здесь самыми близкими его предшественниками выступают оратория «Песнь о лесах» и кантата «Над Родиной нашей солнце сияет». Проследивая истоки этого круга образов, нельзя не напомнить о неосуществленных замыслах симфонии памяти В. И. Ленина и симфонического цикла «От Маркса до наших дней», зародившегося в первой половине 30-х годов. В самом же начале этого пути стоят Третья («Первомайская») и Вторая («Посвящение Октябрю») симфонии, написанные в конце 20-х годов.

В этой непрерывной цепи произведений и замыслов, охватывающей тридцатилетний период творческих исканий (1927—1957), интересны и ценны не только намерения. Во Второй и, в особенности, в Третьей симфонии композитор начал нащупывать некоторые существенные приемы художественной выразительности, на основе которых с течением времени сформировался броский, театрально-декоративный «крупный штрих» Одиннадцатой симфонии.¹

Нет ничего ошибочнее мнения о том, что до конца 40-х годов образы народной массы, массового действия были связаны у Шостаковича только с неудачными или незавершенными произведениями или, в лучшем случае, с прикладной областью киномузыки. Эти образы широко воплощены почти во всех его симфониях, где они принадлежат к числу крупнейших достижений композитора, хотя, в отличие от Одиннадцатой, и не исчерпывают содержания концепций, выступая в них лишь как одно из слагаемых. Образы народной массы раскрываются в симфониях Шостаковича многогранно, в неисчерпаемом богатстве тонких оттенков, индивидуальных различий, продиктованных их замыслами. Народ предстает у него то деятельно-энергичным (начало Седьмой), то празднично оживленным (Скерцо Пятой, финалы Шестой, Девятой, скрипичного концерта), то скорбящим (реприза Седьмой, Largo Девятой), то борющимся (финал Седьмой, Скерцо Десятой).

¹ На эту связь указывал Ю. К е л д ы ш, заметивший, что от Второй и Третьей симфоний «тянется линия к целой группе более поздних сочинений Шостаковича, в которых отразилось его стремление к воплощению монументальных массовых образов, с чем связана и некоторая лапидарность, плакатная броскость самой манеры письма» (Октябрьская революция и музыка.— «Советская музыка», 1957, № 11, стр. 11).

Располагая таким обширным опытом, композитору было нетрудно дополнить «портретную галерею» изображений народа в различных эмоциональных состояниях и жизненных ситуациях, создав в Одиннадцатой симфонии образы народа угнетенного, отчаявшегося и восставшего.

Ощущение человеческого коллектива, народной массы у Шостаковича присутствует на заднем плане и в тех случаях, когда народ не является главным действующим лицом. Первым же его попыткам воплотить образы массового действия сопутствовало обращение к музыкальным средствам, связанным с бытовыми жанрами. Эта тенденция, наметившаяся в Третьей симфонии, получила в зрелом творчестве широкое развитие. Среди разнообразнейших форм современного «звучащего быта», среди богатейших слуховых впечатлений советского человека нет, пожалуй, такой области, стилистики и эмоционального тонуса которой не коснулся бы Шостакович в симфониях. В них есть музыкальные образы торжественных шествий (финал Пятой), популярных танцев (финал Шестой), молодежно-спортивных маршевых песен (финал Десятой), траурных маршей (I часть Седьмой), протяжной русской песни (I часть и начало финала Десятой), военных маршей (разработки первых частей Пятой, Седьмой и Восьмой) и т. д. и т. п.

Столь многочисленные тесные контакты с жанровыми формами музыкального быта явились главной предпосылкой широких художественных обобщений, характерных для симфонизма Шостаковича. Жанровая определенность как одно из оснований его творческого стиля наиболее отчетливо проявилась в Одиннадцатой симфонии, хотя в данном случае следует говорить не столько об обобщении через жанр, сколько о его изобразительном использовании, ибо жанровые признаки здесь, как правило, привносятся в музыку подлинными фольклорными мелодиями, неотъемлемую принадлежность которых они составляют.

Шостакович никогда не воплощает образ народа «вообще», но всегда запечатлевает в нем ту или иную господствующую эмоцию, связанную с определенной жизненной ситуацией, соответствующую конкретному моменту в драматургическом развитии замысла. (С этой точки зрения победное шествие в финале Пятой симфонии представляется наименее индивидуализированным, чрезмерно «общим» изображением народа из всех, созданных Шостаковичем в симфониях.) Ему свойственно острое чутье драма-

турга к «предлагаемым обстоятельствам», способность схватывать накладываемую ими на художественный образ неизгладимую печать. Образы его музыки никогда не пребывают в покое. Они постоянно изменяются вместе с изменяющейся жизненной обстановкой действия, раскрываясь в различных эмоциональных «ракурсах», выступая то одной, то другой своей гранью.

Эта ценнейшая индивидуальная особенность творческой манеры не всегда встречает понимание специалистов. По поводу Одиннадцатой симфонии Ю. Келдыш писал: «Шостакович иногда допускает в мелодиях революционных песен... такие изменения, которые нарушают их подлинный стиль и характер. Так, когда во второй части, после трагической кульминации (эпизод расстрела), вновь возвращается тема песни «Слуша-ай...», она приобретает чуждые всему ее облику искривленно экспрессионистические очертания».¹

«Искривленно экспрессионистические очертания» мелодия песни «Слуша-ай...» приобрела всего лишь благодаря переводу ее из мажора во фригийский лад, сумрачная, скорбная окраска которого, не нарушив первоначальной ясности напева, наложила на него печать трагизма, столь уместную, более того, необходимую в данной ситуации.



Именно благодаря подобным «искажениям» подлинные мелодии революционных песен выступают в симфонии не как мертвые в своей неприкосновенности, тщательно выверенные «цитаты», а как живые развивающиеся образы. Непрестанно изменяясь, чутко реагируя на ход драматического повествования, они органически вырастают в художественную ткань.

Изменчивость образов — это частное проявление более общего свойства симфонического стиля Шостаковича.

¹ Ю. Келдыш. На пути освоения героической темы. — «Советская музыка», 1958, № 3, стр. 41. Аналогичный упрек автор обращает к развитию мелодии «Вы жертвою пали» в III части симфонии.

Характернейшей его чертой является динамическое отображение жизни в ее бурном, стремительном, безостановочном течении. Диалектической логике жизненных процессов строго подчинена последовательность эпизодов, направленность драматургического развития внутри частей, а порой и на протяжении всего симфонического цикла.

Это, однако, не означает, что творческий метод Шостаковича эмпиричен. В тех случаях, когда этого требует идейно-образный замысел, как, например, в Шестой симфонии, скрипичном концерте, I части Одиннадцатой, он охотно пользуется замкнутыми архитектурными построениями. Тем не менее и здесь отвлечение музыкальных образов от породившей их действительности происходит в весьма ограниченных пределах, лишь в той мере, в какой это необходимо для идейно-художественного обобщения.

Сказанное относится не только к отдельным образам, частям, но и к общим концепциям симфоний Шостаковича. Большие пласты жизненных явлений отображаются в них глубоко и обобщенно. Мысль, идея, внушаемая концепцией, своей значительностью нередко перерастает рамки породившего ее конкретного события, приобретая характер всевременной общечеловеческой «вечной истины».

Вместе с тем в своем конкретном образном воплощении явления окружающей действительности никогда не предстают у Шостаковича как нечто обособленное, устоявшееся, неизблемое. Напротив, музыка постоянно создает впечатление, что за пределами отображенного остается еще бесконечно многое, что ее жизненные прообразы неизмеримо богаче, сложнее, изменчивее, что в ней запечатлен лишь исторически краткий, ограниченный во времени момент безостановочно развивающейся жизни.

Вот почему симфонии Шостаковича не знают благополучных, примиряющих финалов, которые полностью исчерпывали бы конфликтность предшествующих частей и растворяли бы противоречия в безоблачном окончательном выводе. Композитор всегда подчеркивает этапный, преходящий, «временный» характер финального вывода, сохраняя в нем конфликтную остроту, — отражая те непреодоленные, а может быть, и непреодолимые противоречия, которые движут жизнью, продолжающейся за пределами рассказанного в симфонии. Потому-то идейный смысл симфонических концепций Шостаковича определяется не только эмоциональной окраской финалов, отображающих

частную победу в бесконечной жизненной борьбе, но в первую очередь общей направленностью развития, всегда проникнутого высоким оптимизмом, верой в человека и его лучшее будущее.

Именно таким динамизмом исторических событий проникнута концепция Одиннадцатой симфонии, финал которой подводит слушателя лишь к началу трудной, но победоносной борьбы — картине вооруженного восстания 1905 года.

В этом сочинении отразилась еще одна важнейшая черта симфонизма Шостаковича — точность, четкость постановки темы произведения, ее ясно выраженная обусловленность определенным историческим моментом современной мировой действительности. Будничность так же чужда его музыке, как и вольный полет поэтической фантазии, не связанной с реальными фактами жизни. Свое вдохновение он черпает в крупных исторических событиях, в злободневных проблемах общечеловеческого масштаба, в которых ярче выступают общие закономерности, заостряются противоречия, с наибольшей полнотой раскрываются духовный мир человека, его идеалы и могучие силы. В этом отношении Шостакович предстает как носитель романтической тенденции в реалистическом искусстве.

К кульминационным, переломным моментам истории композитор обратился не только в Одиннадцатой симфонии, посвященной началу первой русской революции, но и в Седьмой и Восьмой симфониях, в разных аспектах разрешавших тему войны. Не меньшей исторической конкретностью обладают замыслы Пятой симфонии, отразившей становление коллективной личности в канун напряженной схватки, и Десятой, рисующей картину мира, над которым нависла страшная угроза; эти замыслы непосредственно связаны с общественно важной проблематикой тех периодов, когда они зародились и были осуществлены. Дыхание современности, неповторимые приметы времени можно ощутить даже в тех произведениях, замыслы которых лежат в плоскости символических философских обобщений, — в Шестой симфонии и в скрипичном концерте.

Большие исторические события, жизненно важные проблемы нашего времени служат для Шостаковича источником напряженных идейно-драматургических конфликтов, объединяющей первоосновой его симфоний. Обращение к ним объясняет не только их художественно-стилистическое

своеобразие, но и подлинную природу свойственных им трагедийных элементов.

Трагедийное начало проявляется у Шостаковича по-разному: в сгущенном драматизме отдельных эпизодов (Пятая, Шестая, Девятая симфонии, скрипичный концерт), в драматургии отдельных частей (I часть Седьмой симфонии) и всего симфонического цикла (Восьмая и Одиннадцатая симфонии). Но в каких бы формах и масштабах они ни выступали, черты трагедийности коренятся не в пессимистичности мировоззрения и не в субъективистской замкнутости художника; они возникают как отражение, порождение безмерной остроты объективных общественно-исторических конфликтов нашего века.

В повествовании о трагических событиях января 1905 года, положивших начало эпохе пролетарской революции, объективная историческая природа трагедийности Шостаковича наиболее очевидна. Однако Одиннадцатая симфония не составляет исключения. И в других произведениях трагедийные коллизии воспринимаются как отражение критических переломных моментов в истории народа или человечества, грозных моментов обновления, когда разрушение становится началом созидания, а в катастрофах зарождается новая жизнь, еще более прекрасная, чем прежде.

Такая трагедийность не только не омрачает пафоса жизнеутверждения, но, напротив, придает ему особую нравственную силу и мужественную красоту. Она формирует высший вид оптимизма — оптимизм, закаленный в битвах и испытаниях, основанный не на радужных иллюзиях, а на трезвом осознании всех сложностей и противоречий жизни, оптимизм не созерцания, а действия, помогающий в ожесточении смертельной схватки сохранить твердость духа, ясную историческую перспективу и несокрушимую веру в будущее.

Эти важные общие особенности, определяющие идейную глубину, жизненность, неотразимость воздействия симфонизма Шостаковича, ставят его произведения в один ряд с высочайшими достижениями современного реалистического искусства. Один из немногих крупнейших мастеров современности, Шостакович выступает как достойный наследник и продолжатель великих традиций мировой симфонической культуры. Своим творчеством, он стойко противодействует губительным влияниям модернистской, формалистической эстетики, подобно тому, как в начале века пер-

вым декадентским посягательствам на основы мирового реалистического искусства противодействовали Римский-Корсаков — в опере, Глазунов и Танеев — в симфоническом творчестве.

В наше время на Западе, в условиях стремительного роста модернистских тенденций, распада философски объективного, целостного мировоззрения, симфония пришла к глубокой деградации, в лучшем случае сохранившись в академически застывших формах неоклассицизма. И немалая заслуга Шостаковича состоит в том, что в это же время продолжает существовать и успешно развиваться реалистическая симфония — живое, полнокровное искусство больших идей, высоко ценимое демократическим слушателем, активно участвующее в переустройстве мира.

Май, 1961 г.



БИБЛИОГРАФИЯ

- Александров А., Не-
чаев В. Впечатления слушате-
лей.— «Музыка», 26 ноября
1937 г.
- Анисимов А. Новая сим-
фония Д. Шостаковича.— «Ле-
нинградская правда», 12 ноября
1957 г.
- Апостолов П. К вопросу
о воплощении отрицательного
сбраза в музыке.— «Советская
музыка», 1954, № 3.
- Апостолов П. Вопросы
поэтики советской симфонии.—
«Советская музыка», 1955, № 1.
- Арнольд Л. Щербачев,
Желобинский, Шостакович.—
«Искусство и жизнь», 1939,
№ 11—12.
- Асафьев Б. [Игорь Глебов].
Русская симфоническая музыка
за 10 лет.— «Музыка и револю-
ция», 1927, № 11.
- Асафьев Б. [Игорь Глебов].
Книга о Стравинском. «Три-
тон», Л., 1929.
- Асафьев Б. Волнующие во-
просы (Вместо выступления на
творческой дискуссии).— «Совет-
ская музыка», 1936, № 5.
- Асафьев Б. В. Восьмая
симфония Шостаковича (аннота-
ция). Тип. ЛВО, 1943.
- Асафьев Б. [Игорь Глебов].
Через прошлое к будущему.—
«Советская музыка», 1943, сб. 1.
- Асафьев Б. [Игорь Глебов].
Пути развития советской музы-
ки.— Сб. «Очерки советского му-
зыкального творчества», т. 1.
Музгиз, М.—Л., 1947.
- Асафьев Б. [Игорь Глебов].
Симфония.— Сб. «Очерки совет-
ского музыкального творчества»,
т. 1. Музгиз, М.—Л., 1947.
- Асафьев Б. За новую му-
зыкальную эстетику, за социали-
стический реализм.— «Советская
музыка», 1948, № 2.
- Беляев В. 10 лет русской
симфонической музыки.— «Со-
временная музыка», 1927, № 24.
- Богданов - Березов-
ский В. Декада советской му-
зыки.— «Искусство и жизнь»,
1938, № 1.
- Богданов - Березов-
ский В. Седьмая симфония
Шостаковича.— «Ленинградская
правда», 11 августа 1942 г.
- Богданов - Березов-
ский В. Первый концерт в
филармонии. — «Ленинградская
правда», 11 ноября 1945 г.
- Бродянская Н. Музыка
Шостаковича к кинофильмам.

Диссертация (рукопись). Институт истории искусств АН СССР.

Будяковский А. Творческий поворот. — «Музыка», 26 ноября 1937 г.

В. Симфоническое посвящение Октябрю Дм. Шостаковича. — «Современная музыка», 1927, № 24.

Великий Октябрь. — «Музыка и революция», 1927, № 11.

Власов В. Симфония борьбы и грядущей победы. — «Советская Киргизия», 29 июля 1942 г.

Гинзбург С. Новые симфонические произведения. — «Ленинградская правда», 23 ноября 1939 г.

Гликман И. Начало творчества. — «Звезда», 1956, № 9.

Глиэр Р. Симфония, зовущая на разгром врага. — «Пропагандист», 1942, № 7—8.

Голованов Н. Замечательное произведение. — «Вечерняя Москва», 30 марта 1942 г.

Гольденвейзер А. Пятая симфония Шостаковича (Вчера в Большом зале Московской консерватории). — «Известия», 30 января 1938 г.

Городинский В. Творчество. — «Огонек», 1954, № 26.

Гофман Р. Шостакович в Париже. — «Советская музыка», 1958, № 9.

Грес С. Дмитрий Шостакович. — «Рабочий и театр», 1933, № 2.

Гринберг М. Дмитрий Шостакович. — «Музыка и революция», 1927, № 11.

Гринберг М. Симфония гнева и борьбы. — «Труд», 10 марта 1942 г.

Грошева Е. Близко душе народной. — «Советская Россия», 20 ноября 1957 г.

Давыдов Р. О Девятой симфонии Д. Шостаковича. — «Труд», 16 сентября 1945 г.

Данилевич Л. Путь композитора (О Дмитрие Шоста-

ковиче и его 5-й симфонии). — «Советское искусство», 14 февраля 1938 г.

Данилевич Л. После декады. — «Советская музыка», 1939, № 12.

Данилевич Л. Восьмая симфония Д. Шостаковича. — «Советская музыка», 1946, № 12.

Данилевич Л. Об оркестровом мастерстве. — «Советская музыка», 1954, № 5.

Данилевич Л. Советский симфонизм — искусство больших идей. — «Советская музыка», 1957, № 11.

Данилевич Л. Симфония «1905 год». — «Советская музыка», 1957, № 12.

Данилевич Л. Д. Шостакович. «Советский композитор», М., 1958.

Девятая симфония Д. Шостаковича. — «Советское искусство», 7 сентября 1945 г.

Декада советской музыки. — «Советское искусство», 14 декабря 1939 г.

Дискуссия о Десятой симфонии Д. Шостаковича. — «Советская музыка», 1954, № 6.

Дискуссия о советском симфонизме. — «Советская музыка», 1935, № 5.

Дискуссия о советском симфонизме. — «Советская музыка», 1955, № 5.

Добняш Вацлав. Музыка Д. Шостаковича в Чехословакии. — «Иностранная литература», 1956, № 11.

Должанский А. О ладовой основе сочинений Шостаковича. — «Советская музыка», 1947, № 4.

Должанский А. О композиции первой части Седьмой симфонии Д. Шостаковича. — «Советская музыка», 1956, № 4.

Должанский А. Краткие замечания об Одиннадцатой симфонии. — «Советская музыка», 1958, № 3.

Друскин М. О фортепьянном творчестве Д. Шостаковича.— «Советская музыка», 1935, № 11.

Друскин М. Первая симфония Дм. Шостаковича. Изд. Ленфилармонии, 1938.

Друскин М. Восьмая симфония Шостаковича (На концерте в филармонии).— «Вечерний Ленинград», 10 апреля 1946 г.

Друскин М. Русская революционная песня. Музгиз, М., 1954.

Евлахов О. Звучит Одиннадцатая симфония.— «Вечерний Ленинград», 19 ноября 1957 г.

Житомирский Д. Девятая симфония Д. Шостаковича.— «Музыка. Хроника советской музыки», ВОКС, М., 1945, № 9.

Житомирский Д. Первые исполнения 9-й симфонии Шостаковича.— «Советское искусство», 30 ноября 1945 г.

Заславский Д. Наша Седьмая.— «Комсомольская правда», 15 сентября 1942 г.

Значительное явление советской музыки.— «Советская музыка», 1954, № 6.

И. Н. Дискуссия о симфонии Шостаковича.— «Советское искусство», 14 февраля 1938 г.

Иоффе И. Музыка советского кино. Государственный музыкальный научно-исследовательский институт, Л., 1938.

История русской советской музыки в трех томах. Музгиз. М., 1956, 1959, 1960.

Кабалевский Д. О рапповских влияниях в творчестве.— «Музыка», 26 мая 1937 г.

Кабалевский Д. Пятая симфония Д. Шостаковича.— «Советское искусство», 29 декабря 1937 г.

Кабалевский Д. Замыслы и мастерство.— «Советское искусство», 18 января 1940 г.

Кабалевский Д. Дискуссионные заметки о симфониз-

ме.— «Советская музыка», 1955, № 5.

Кара Караев. Несколько мыслей о трагическом в музыке.— «Советская музыка», 1957, № 4.

Келдыш Ю. Симфонические концерты декады.— «Советское искусство», 8 декабря 1940 г.

Келдыш Ю. Октябрьская революция и музыка.— «Советская музыка», 1957, № 11.

Келдыш Ю. На пути освоения героической темы.— «Советская музыка», 1958, № 3.

Келдыш Ю. РСФСР, Русская советская музыка. Серия «Музыкальная культура союзных республик», вып. 3. Музгиз, М., 1958.

Коваль М. После декады.— «Советское искусство», 5 января 1940 г.

Коваль М. Творческий путь Д. Шостаковича.— «Советская музыка», 1948, № 2—4.

Кремлев Ю. О Десятой симфонии Д. Шостаковича.— «Советская музыка», 1957, № 4.

Кремлев Ю. По поводу статьи А. Николаева.— «Советская музыка», 1957, № 10.

Крюков Н. Композиторы на перепутье.— «Советское искусство», 9 мая 1932 г.

Кухарский В. Предсъездовские заметки.— «Советская музыка», 1956, № 5.

Лебединский Л. Произведения Д. Шостаковича.— «Советская музыка», 1956, № 1.

Лебединский Л. Революционный фольклор в Одиннадцатой симфонии Д. Шостаковича.— «Советская музыка», 1958, № 1.

Лебединский Л. Седьмая и Одиннадцатая симфонии Д. Шостаковича. «Советский композитор», М., 1960.

Леонидов М. Дирижер К. Зандерлинг.— «Советская музыка», 1950, № 1.

Леонов Л. Первые впечатления.— «Литература и искусство», 7 ноября 1943 г.

Мазель Л. Симфонии Д. Д. Шостаковича (Путеводитель). «Советский композитор», М., 1960.

Марков П. Новейшие театральные течения (1898—1923), М., 1924.

Мартынов И. Д. Д. Шостакович. Музгиз, М., 1946.

Медведев А. Симфония «1905 год». — «Музыкальная жизнь», 1957, № 1.

Мурадели В. Новое в советской музыке. — «Советское искусство», 9 января 1940 г.

Мурадели В. Седьмая симфония. — «Московский большевик», 29 марта 1942 г.

Нестьев И. Пятая симфония Д. Шостаковича. — «Комсомольская правда», 3 февраля 1938 г.

Нестьев И. Заметки о творчестве Д. Шостаковича (Несколько мыслей, вызванных Девятой симфонией). — «Культура и жизнь», 30 сентября 1946 г.

Нестьев И. Несколько мыслей о творческих течениях. — «Советская музыка», 1956, № 5.

Нестьев И. Путь исканий (Об эволюции творчества Д. Шостаковича). — «Советская музыка», 1956, № 11.

Нестьев И. Симфония русской революции. — «Вечерняя Москва», 11 ноября 1957 г.

Николаев А. По поводу одной статьи. — «Советская музыка», 1957, № 6.

Новая симфония Д. Шостаковича. — «Советская культура», 19 сентября 1957 г.

Ойстрах Д. Заметки музыканта. — «Советская музыка», 1954, № 9.

Острецов А. О творчестве Шостаковича. — «Музыкальная самодеятельность», 1934, № 10.

Острецов А. Советское симфоническое творчество. —

«Советская музыка», 1935, № 4.

Острецов А. 5-я симфония Шостаковича. — «Советское искусство», 2 февраля 1938 г.

Острецов А. Новые симфонии. — «Советская музыка», 1939, № 12.

Печать о концерте «Песни мира». Хроника. — «Интернациональная литература», 1938, № 8.

Полякова Л. Симфония «1905 год». — «Комсомольская правда», 15 ноября 1957 г.

Попов Г. Победа советского симфонизма. — «Искусство и жизнь», 1938, № 2.

Попов Ин. Одиннадцатая симфония Д. Шостаковича. — «Советская культура», 31 октября 1957 г.

Протопопов В. Об одном важном принципе музыкальной формы в произведениях Д. Шостаковича. — «Сообщения института истории искусств АН СССР», 1956, вып. 9.

Протопопов В. Вторжение вариаций в сонатную форму. — «Советская музыка», 1959, № 11.

Рабинович Д. Е. А. Мравинский. — «Советское искусство», 4 октября 1938 г.

Рабинович Д. Творчество и критика. — «Советская музыка», 1941, № 2.

Rabinovich D. Dmitry Shostakovich — composer. Foreign Language Publishing House, Moscow, 1959.

Рыжкин И. Задачи советского симфонизма (Доклад на дискуссии о советском симфонизме). — «Советская музыка», 1935, № 6.

Сабинина М. Скрипичный концерт Д. Шостаковича. — «Советская музыка», 1955, № 12.

Сабинина М. Скрипичный концерт Д. Шостаковича. «Советский композитор», М., 1958.

Саркисян О. Первое про-

слушивание новой симфонии Шостаковича.— «Музыка. Хроника советской музыки», ВОКС, М., 1945, № 10.

Сокольский М. Зрелость и мастерство.— «Советская культура», 27 февраля 1954 г.

Сокольский М. Наш Шостакович.— «Театр», 1956, № 12.

Сокольский М. Богатырская симфония революции.— «Литературная газета», 17 декабря 1957 г.

Сокольский М. Симфония революции. — «Комсомольская правда», 27 апреля 1958 г.

Соллертинский И. От Берлиоза до Шостаковича. Шекспир в музыке.— «Советское искусство», 8 декабря 1933 г.

Соллертинский И. Шостакович.— «Советское искусство», 5 ноября 1935 г.

Соллертинский И. Избранные статьи о музыке. «Искусство», М.—Л., 1946.

Соллертинский И. Музыкально-исторические этюды. Музгиз, Л., 1956.

Стрельников Н. Новинки в филармонии.— «Жизнь искусства», 1926, № 20.

Тимофеев Н. Впечатления музыканта (О Девятой симфонии).— «Советская музыка», 1946, № 1.

Толстой А. Пятая симфония Шостаковича.— «Известия», 28 декабря 1937 г.

Толстой А. На репетиции Седьмой симфонии Шостаковича.— «Правда», 13 февраля 1942 г.

Федин К. Горький среди нас. Гослитиздат, 1944.

Хачатурян А. Десятая симфония Д. Шостаковича.— «Советская музыка», 1954, № 3.

Хачатурян А. Поиски совершенного.— «Советская культура», 24 апреля 1958 г.

Хренников Т. Тридцать лет советской музыки и задачи советских композиторов.— «Со-

ветская музыка», 1948, № 2.

Хроника. Смотри композиторов Москвы.— «Советская музыка», 1957, № 1.

Хубов Г. 5-я симфония Д. Шостаковича.— «Советская музыка», 1938, № 3.

Хубов Г. К итогам декады советской музыки.— «Правда», 9 декабря 1939 г.

Хубов Г. Новое исполнение Седьмой симфонии Шостаковича.— «Правда», 15 сентября 1942 г.

Хэ Лу-дин. Жизненная сила.— «Советская культура», 21 июня 1958 г.

Цыганов Д. Лучшее произведение Шостаковича.— «Вечерняя Москва», 30 марта 1942 г.

Чемоданов С. Творчество Д. Шостаковича.— «Новый мир», 1935, кн. 3.

Черемухин М. Музыка звукового фильма. М., 1939.

Черкасов Н. «1905 год», Одинадцатая симфония Д. Шостаковича.— «Правда», 15 ноября 1957 г.

Шагинян М. «Одинадцатая» Шостаковича (Письмо из Ленинграда). — «Известия», 12 ноября 1957 г.

Шапорин Ю. Героическая симфония.— «Коммунист» (Ереван), 12 июля 1942 г.

Шапорин Ю. Новое в творчестве Шостаковича.— «Советское искусство», 28 ноября 1944 г.

Шлифштейн С. Девятая симфония Шостаковича.— «Советское искусство», 26 октября 1945 г.

Шнеерсон Г. Музыкальная Америка.— «Советская музыка», 1943, сб. 1.

Шостакович Д. Декларация обязанностей композитора.— «Рабочий и театр», 1931, № 31.

Шостакович Д. От Маркса до наших дней.— «Советское искусство», 15 февраля 1932 г.

Шостакович Д. Счастье познания.— «Советское искусство», 5 ноября 1934 г.

Шостакович Д. О своем творчестве (Выступление на творческом вечере 25 марта 1935 года в московском Клубе мастеров искусств).— «Советское искусство», 29 марта 1935 г.

Шостакович Д. [Выступление в дискуссии о советском симфонизме].— «Советская музыка», 1935, № 5.

Шостакович Д. Мои ближайшие работы.— «Рабочий и театр», 1937, № 11.

Шостакович Д. Мой творческий ответ.— «Вечерняя Москва», 25 января 1938 г.

Шостакович Д. Симфония памяти В. И. Ленина.— «Советское искусство», 20 ноября 1938 г.

Шостакович Д. Памяти вождя.— «Ленинградская правда», 20 января 1940 г.

Шостакович Д. Творческие планы, поиски, мечты.— «Вечерняя Москва», 11 декабря 1940 г.

Шостакович Д. Седьмая симфония.— «Правда», 29 марта 1942 г.

Шостакович Д. Кино как школа композитора.— Сб. «30

лет советского кино», М., 1950.

Шостакович Д. О подлинной и мнимой программности.— «Советская музыка», 1951, № 5.

Шостакович Д. Отец русской музыки.— «Советская музыка», 1954, № 6.

Шостакович Д. Создание симфонии требует напряжения всех творческих сил.— «Советская культура», 8 марта 1955 г.

Шостакович Д. Беседа с молодыми композиторами.— «Советская музыка», 1955, № 10.

Шостакович Д. О некоторых насущных вопросах музыкального творчества.— «Правда», 17 июня 1956 г.

Шостакович Д. Думы о пройденном пути.— «Советская музыка», 1956, № 9.


Шостакович Д. Ближе к народу.— «Известия», 8 января 1958 г.

Шульгин Л. У истоков советской песни.— «Советская музыка», 1957, № 9.

Ярославский Е. м. Симфония всепобеждающего мужества.— «Правда», 30 марта 1942 г.

Ярустовский Б. Десятая симфония Д. Шостаковича.— «Советская музыка», 1954, № 4.





СОДЕРЖАНИЕ

От автора	3
---------------------	---

Творческое формирование

Первая симфония	6
Кризис	33

Зрелость

Пятая симфония	62
Шестая симфония	102

Годы Великой Отечественной войны

Седьмая симфония	139
Восьмая симфония	182

В поисках новых путей

Девятая симфония	219
----------------------------	-----

На новом этапе

Десятая симфония	246
Одиннадцатая симфония «1905 год»	282

Библиография	318
------------------------	-----



Генрих Александрович Орлов
СИМФОНИИ ШОСТАКОВИЧА

Редактор
И. В. ГОЛУБОВСКИЙ

Художник
Х. Г. Сайбаталов

Техн. редактор
Е. В. Ольховская

Корректор
Н. К. Яковлева

*

Подп. к печ. 23/X 1961 г. М-32863
Форм. бум. 84×108/32. Бум. л. 5.13
Печ. л. 10.25 (условных 16.81) Уч.-изд.
л. 17.91 Тираж 4500 Цена 1 р. 10 к.
Заказ 3409

Типография № 4 УПП Ленсовнархоза.
Ленинград, Социалистическая, 14.

**Ленинградское отделение
ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЫКАЛЬНОГО
ИЗДАТЕЛЬСТВА**

в 1962 году выпускает

ИССЛЕДОВАНИЯ И МОНОГРАФИИ

М. А. Балакирев.— Сб. воспоминаний, писем, материалов.

Вопросы теории и эстетики музыки, вып. 1; сб. исследований, статей.

Богданов - Березовский В. Поэтика балета
(проблемы эстетики советского балета).

Дмитриев А. Полифония как фактор фонообразования.

Раабен Л. Л. С. Ауэр, очерк жизни и творчества.

Мейлих Е. И. Штраус, биографический очерк.

Соколов Ф. В. В. Андреев и его оркестр.

**БИБЛИОТЕКА МУЗЫКАЛЬНОГО
САМООБРАЗОВАНИЯ**

Орлов Г. Симфонии Д. Д. Шостаковича

Вайнкоп Ю. Беседа об опере

**Вандерфлаас Л. Симфоническая музыка в Ленин-
граде**

В ПОМОЩЬ ПЕДАГОГУ-МУЗЫКАНТУ

Тюлин Ю. Строение музыкальной речи

**Михелис В. Вопросы обучения и воспитания юного
пианиста.**

**Копелева Г. (ред.-составитель). Дошкольное му-
зыкальное воспитание детей.**

Варфоломеев А. Пение в курсе сольфеджио

ПОПУЛЯРНЫЕ МОНОГРАФИИ О КОМПОЗИТОРАХ

(для юношества)

Келдыш Т. Дж. Пуччини
Кенигсберг А. Р. Вагнер
Обрам В. Г. Берлиоз
Ручьевская Е. П. И. Чайковский
Хопрова Т. А. Г. Рубинштейн

СОКРОВИЩА СОВЕТСКОГО БАЛЕТНОГО ТЕАТРА

Слонимский Ю. Лебединое озеро
Попова Л. Бахчисарайский фонтан
Томсон Г. Тропюю грома

ПЕРЕВОДНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Сб. «Равель в зеркале своих писем», составитель и автор комментариев Р. Шалю (Франция)

Приобретайте литературу о музыке,
выпускаемую Ленинградским
отделением Музгиза,
в нотных магазинах «С О Ю З К Н И Г А»

ПРИСЫЛАЙТЕ ВАШИ ЗАЯВКИ
В ОТДЕЛЫ «НОТЫ — ПОЧТОЙ»