



## Мариан КОВАЛЬ

### Творческий путь Д. Шостаковича

#### *1. Музыкальное «современничество»*

В годы с 1925 и позднее советская музыка переживала период, связанный с чрезвычайно активным проявлением творческого направления, получившего в истории музыки наименование «современнического». Истоки этого направления весьма многочисленны. Среди многих явлений — «Тристан и Изольда» Вагнера, «Пеллеас и Мелизанда» Дебюсси оказались теми импрессионистическими ветвистыми древами, из семени которых выросли многочисленные «цветы зла» модернистической музыки.

Эти произведения, обладавшие магнетизирующими свойствами, испелили благотворное влияние Шопена на творчество Скрябина и заманили его в дурманящую топь крайнего индивидуализма, казавшуюся ему океаном мироздания.

«Шопеновский огонек», по меткому выражению Луначарского, низвергнувшийся «в какой-то бушующий стихийный пожар», в котором несомненно были сознательные и бессознательные предчувствия огромных социальных столкновений, легко перешел в экзотическую мистику и гиперболическую эротическую фантазмагорию.

Стиль Скрябина многие годы влиял на творчество целого ряда московских композиторов, но ничего весомого и здорового не принес. Некоторые рахитичные плоды «московского скрябинизма» останутся в истории музыки едва упомянутыми.

Если первой линией русского «современничества» можно назвать музыку Скрябина, то вторая его линия — музыка Стравинского и Прокофьева.

Она явилась антитезой музыке Скрябина. Стиль ее, родившийся в России, получивший толчки от некоторых модернистических тенденций «Кашея Бессмертного» и «Золотого петушка» Римского-Корсакова, развивался, искаженный гримасами и гротеском

экспрессионизма. Этот стиль был с восторгом принят буржуазной Европой и Америкой, где музыкальное творчество уже было истощено, расслаблено; его идейное убожество катастрофически вело к полному маразму и вырождению.

Соединение «восточного варваризма» и рафинированной утонченности в музыке Стравинского и Прокофьева щекотало нервы западного буржуазного слушателя, так же как и появившаяся вскоре эксцентриада джаз-банда, где «негритянский варваризм» соединялся с утонченнейшим изыском капиталистического города. В этом смысле псевдонародная, исступленно-колдовская стилизаторская музыка «Свадебки» Стравинского и невропатические изыски негритянских джазов Дюка Эллингтона и Луи Армстронга стали рядом в западноевропейских и американских музыкальных аттракционах.

Очень интересна в этом отношении судьба дягилевской балетной труппы.

Дягилевский балет появился в Париже перед первой империалистической войной. В какой-то мере это было дипломатическим демаршем царской России в Европе. Таким же образом труппа французских актеров посылалась в Америку для обработки общественного мнения в пользу Франции.

Дягилевский балет вобрал в себя всё наиболее модное, модернистическое из хореографии, музыки, живописи и театра.

Но вскоре началась война. Труппа осталась за границей. Отогнавшись совершенно от России, неся в себе уже с момента зарождения все компоненты распада и разложения, дягилевский балет легко и быстро деградировал. То подлинно русское, что в нем было, стало вытесняться французским и итальянским. Наконец, в поисках возможности существования труппа переехала в Монте-Карло и там давала легкие постановки в угоду богатым прожигателям жизни, международным спекулянтам и авантюристам. Началась агония. Как выразился один критик, «...балеты из “русских” превратились в “дягилевские”, из балетов с содержанием в балеты без всякого содержания, от эмоций они перешли к затеям и выдумкам, от ритмики — к акробатике, от театра — к мюзик-холлу».

Вспомним поразительное сходство судьбы дягилевской труппы с судьбою Стравинского, чье творчество с такой же легкостью и быстротой деградировало, когда композитор оборвал нити, связывавшие его с Родиной... Стравинский — русский тоже превратился в «только Стравинского», Стравинский — огромный художник дошел до Стравинского — музыкального фокусника и дельца.

По той же дорожке шел и Прокофьев, но, к счастью для композитора, он вернулся на Родину, где обрел новую живительную силу в творчестве, которая до сих пор трагически борется с дягилевской отравой, впитанной им с юности.

Третья линия «современничества» — так называемая «новая немецкая линейная школа». Этой линии суждено было сыграть роковую роль в развитии творчества целого ряда видных советских композиторов. Самыми выдающимися представителями атонализма и линейаризма являются композиторы Шёнберг, Берг, Кшеник и Хиндемит.

Объявив кризис романтической музыки, эта группа композиторов вместе с романтикой уничтожила и самое существо музыки как эмоционального искусства, заменив мелос — умозрительной графикой; устойчивую, определенную ладотональность — атональностью; естественную гармонию — какофоническими соединениями; эмоциональность — «объективизмом»; жизненность — «нео-классицизмом»; здоровье — истерией экспрессионизма; идейную, этическую и моральную высоту — растленностью и маразмом.

Многие представители буржуазного музыкознания все свои способности направили на доказательство закономерности подобного разрушения музыкального искусства, объявив это «новаторством и прогрессом». Отдельные здравомыслящие головы на Западе критиковали это «новаторство», однако их трезвые голоса терялись в восторженном хоре поклонников этой урбанистической моды. Один известный западный музыкальный критик с горечью восклицал: «Возникла уже целая схоластическая литература, которая каждую ошибку, каждый прыжок в сторону, каждое отрицание старых ценностей в искусстве выводит в качестве естественной эволюции и логического следствия из упадка романтической музыки. Сколько зла наделали одни только ставшие общим местом утверждения об «истасканности», об «истощении» тональной системы. Утверждения, которые, можно сказать, так же остроумно звучат, как если бы кто-нибудь стал утверждать, будто наш язык порядочно-таки “затаскан” и что надо-де изобрести новый язык для выражения наших мыслей»<sup>1</sup>.

Итак, направление «новой немецкой школы» было сознательным разрушением музыки, созданием «анти-музыки», не имеющей ни настоящего, ни будущего.

Эта международная диверсия против основ искусства, «приближающего человека к счастью» (по выражению Луначарского), однако

демагогически прикрывалась различными «социологическими обоснованиями» и одурманивала головы многим талантливым людям.

Таковы черты музыкального «современничества», с которым теснейшим образом связан творческий путь Д. Шостаковича.

## 2. Активизация «современничества» в Ленинграде

К большому несчастью для нашей музыки, в Ленинграде — городе славных культурных традиций, городе, в прошлом создавшем самую передовую группу русских музыкантов — «Могучую кучку», формалистическое направление в музыке в середине 20-х годов стало особенно воинствующим и действенным. Многие музыканты, уверовав в «новаторство» модернизма, видели свою миссию в попирании традиций русской культуры, в прямой дискредитации ее ради пропаганды казавшихся им «передовыми» невропатических сочетаний, какофонических нагромождений звуков. В своей пропаганде они доходили до совершеннейшего низкопоклонства перед буржуазным Западом. Одним из главных проповедников этого «новаторства», имевшим большое влияние на ленинградскую композиторскую молодежь, был В. В. Щербачев<sup>2</sup>. Он открыто декларировал свое презрение к русской и славянской музыкальной культуре и свое преклонение перед старой и новой немецкими школами. В статье «О современной музыке»<sup>\*</sup> Щербачев призывал «изживать местную провинциальную схоластику» (то есть русскую культуру! — М. К.) и утверждал, что «наша талантливейшая ленинградская композиторская молодежь отдает себе весьма ясный отчет в происходящих событиях, старательно изучает со стороны мелодической подвижности линии Баха, любит Генделя и Бетховена и воспринимает молодых германцев, как родных товарищей по ремеслу». Щербачев с удовлетворением сообщал, что некоторые московские композиторы «работают в этом же плане». Так, например, «талантливейший Шебалин тоже очень горячо и вполне отчетливо чувствует свою связь с молодой германской современностью и находится на том же пути».

<...>

Подобную же пропаганду германского экспрессионизма мы видим и в выступлениях В. Дешевова<sup>3</sup> («Германская школа Шёнберга с большой будущностью») и других ленинградских композиторов.

От композиторов не отставали и ленинградские музыковеды, особенно активизировавшиеся в то время, когда немецкая экспрес-

<sup>\*</sup> «Жизнь искусства», № 6, 1928.

сионистическая музыка хлынула широким потоком на концертные эстрады и в оперные театры СССР.

<...>

Не менее активно в Ленинграде в то время пропагандировалась другая линия модернизма — творчество Стравинского и Прокофьева.

Партитура «Петрушки» Стравинского, с ее кукольно-декадентскими страстями и стилизаторскими «варваризмами», стала музыкальным евангелием многих молодых композиторов. Этот «петрушечный» излом мы находим в многочисленных произведениях тех и последующих лет, а у Шостаковича совершенно явственно уже в 1-й симфонии. Композиторские кружки в ленинградских музыкальных учебных заведениях (в консерватории и в «Техникуме музыкального просвещения») занимались исключительно изучением «современной» музыки и подражали ей.

Вот характерная заметка из журнала «Жизнь искусства» (№ 11, 1925), под названием «Кружок ленинградских композиторов»:

«Здесь скопились лучшие силы нашего композиторского молодняка (среди них богато одаренный Д. Шостакович). На этих собраниях часто играют новые произведения иностранцев и наших даровитых зарубежников. Такой живой культ музыки нельзя не отметить приветствием».

Приезды в СССР в 1927 году и окончательное возвращение на родину «зарубежника» С. Прокофьева в 1934 году явилось новым стимулом для активизации «современнического» направления в музыке. Прокофьев, кроме того здорового, что есть в его музыке, привез с собою и весь груз предреволюционного русского декадентства и эмигрантских заблуждений.

Советская страна радушно приняла талантливейшего композитора. Прокофьев получил безграничные возможности для своей творческой деятельности. И, действительно, последнее десятилетие оказалось ярким и плодотворным в его творчестве. Прокофьев создал много ценного и интересного, черпая новые впечатления для своей музыки из советской действительности. Однако одуряющая атмосфера славословия, неумение музыковедов разобраться в существе и корнях музыкального творчества, трусость критики, боящейся решительно раскрывать перед большими художниками их заблуждения, помешали Прокофьеву осознать полностью достоинства и недостатки своей музыки и раскрыть в полном цветении свой великолепный русский талант. Влияние декадентских сторон музыки Прокофьева на композиторскую молодежь превосходило даже влияние музыки Стравинского.

В описываемые нами годы складывалось и другое направление в советской музыке, идущее от мелоса, массовости и открытой эмоциональности, от утверждения общественной роли музыкального искусства. Правильному развитию этого направления помешали левацкие загибы и заушательские выпады сформировавшейся тогда Российской Ассоциации пролетарских музыкантов (РАПМ).

Дилетантизм руководителей РАПМ в области музыкальной теории, методы грубого администрирования и вульгарнейший социологизм способствовали развитию формалистического творчества, сплачивали группу «модернистов» и обедняли творческие возможности противоположной группы. Однако, несмотря на все перегибы и ненормальности, здоровые, реалистические искания советских композиторов продолжались и приводили к убедительным творческим результатам. Попутно надо отметить, что в Москве в те годы влияние реалистического направления было больше, чем в Ленинграде. И, наоборот, формализм и модернизм в Ленинграде были более действенными и целеустремленными, хотя официальный центр Ассоциации современной музыки находился в Москве.

<...>

Такова та почва, на которой взросло творческое дарование Д. Шостаковича.

Он учился у композитора М. О. Штейнберга, глубоко воспринявшего великие заветы своего учителя Н. А. Римского-Корсакова. И все же Шостакович пренебрег русской школой, пройдя мимо заветов своего педагога. С большим основанием педагогом и идейным воспитателем молодого Шостаковича можно назвать Щербачева. Шостакович на многие годы воспринял принципы «новой немецкой школы», явившейся основой его стиля. Даже у Стравинского и Прокофьева он взял наиболее декадентские черты. В своем огромном, ярком и оригинальном даровании он переплавил многие влияния, по преимуществу западные (Вивальди, Бах, Гайдн, Моцарт, Малер, Хиндемит, Берг).

Больше всего вызывает удивление, что даже работа над новой инструментовкой «Бориса Годунова», близкое творческое общение с музыкой гениального Мусоргского не повернуло Шостаковича к великим и живым традициям русских классиков. Насколько же глубоко впитал композитор тлетворное влияние западного модернизма!

Однако было бы неверным рассматривать творчество Шостаковича совершенно изолированно от советской действительности и всей истории советской музыки.

Здоровые реалистические искания советских композиторов не могли не отразиться на его музыке. Задача музыковедения — раскрыть творчество Шостаковича во всех его противоречиях.

### 3. Творческая юность Шостаковича

Один из музыкальных критиков, ревностных апологетов музыки Шостаковича, писал: «Шостакович никогда не ходил в “молодых”, “многообещающих”, “подающих серьезные надежды”. Он занял свое место сразу...»\*.

Это, конечно, неверно. Шостакович ходил и в молодых, и многообещающих, и подающих серьезные надежды. Но верно и то, что с первых шагов своей творческой жизни он выделялся и увлекал своим ярчайшим и несомненным дарованием. И еще тогда, когда Шостакович был более известен как пианист, было ясно, какой подлинный и значительный музыкант появился в музыкальном мире. Его пианизм — своеобразный и вдохновенный — был отмечен в прессе:

«Концерт юного пианиста был целиком посвящен творчеству Листа. Лист — странник и лирик, Лист — фантаст, Лист — мистик, Лист — виртуоз, — все эти лики Листа были ярко отражены пианистом. Пианизм Шостаковича не внешне виртуозный, а глубоко художественный. Техника на заднем плане. На переднем — мысль автора. Тем не менее, технически всё было совершенно... Чеканка ритмических деталей, стремительность темпа и фантастика сюжета были им переданы захватывающе, поэтично и убедительно прозвучали вдохновенные страницы “Годов странствований”»\*\*.

О необыкновенном таланте Шостаковича в середине 20-х годов заговорили очень громко. Многие помнят тот острейший интерес, с которым воспринималось каждое выступление юного пианиста-композитора, подвижного, нервно-чуткого и дерзающего.

«Три фантастических танца» (ор. 1<sup>4</sup>), с которыми он выступал на концертах, пользовались успехом. В этих наивно-непосредственных миниатюрах уже чувствовался одаренный композитор. Но к каким образам влекла его юношеская фантазия?

Сквозь дымку скрябинских и иных влияний выплывает любимец декадентских салонов — Пьеро, то грустный и печальный, то предстающий в изломанных линиях томления и неги, то вдруг

\* Журнал «Искусство и жизнь», № 6, 1941.

\*\* «Жизнь искусства», № 8, 1925.

дерзающий излиться в каких-то трагических аккордах, то беззаботно галопирующий.

Таковы «Фантастические танцы», танцы неврастенического Пьеро, написанные шестнадцатилетним юношей. Можно подумать, что этот юноша еще не хочет расстаться с декадентскими игрушками, к которым он привык с детства. Однако события годов его детства могли бы направить его и на другой путь творчества. Он жил, хорошо учась и самозабвенно работая. Круг его интересов был широкий — литература, искусство, спорт. Он увлекался волейболом и футболом. А самое главное — он сразу ощутил потребность стать настоящим профессионалом в музыке, показав в этом свое упорство, волю к преодолению трудностей и целеустремленность.

События современности не проходили мимо его внимания. Он откликался на революционную тематику даже в самых ранних, детских своих сочинениях. И все же, к моменту окончания Ленинградской консерватории, Шостакович уже весь был во власти модернистических изысков, общая волна модернизма захватила его. В его творческом окружении не нашлось ни одной сильной личности, которая бы перетянула его на путь реализма, на славный путь русской классики. Мембрана его души стала реагировать преимущественно на явления характера упадочнического и модернистического. Приведу характерный пример.

В 20-е годы в среде композиторов наблюдалось увлечение японской эстетской поэзией. Это увлечение, конечно, явилось тоже одним из проявлений упадочничества в искусстве, уходом от жизни в изысканную экзотику. Один за другим появляются «японские» вокальные циклы Стравинского, Каратыгина, Василенко, Шеншина, Дешеева, Шиллингера, Грудина, Ширинского, Рамм. Появляется и цикл Шостаковича, с полным комплектом «японского» изыска. Достаточно только познакомиться с названиями отдельных романсов: «Перед самоубийством», «Нескромный взгляд», «В первый и последний раз», — чтобы понять, что привлекло здесь внимание композитора.

В мае 1926 года в Большом зале Ленинградской филармонии впервые была исполнена 1-я симфония Шостаковича. Это исполнение стало большим художественным событием, запоминающимся надолго. Слушателей поразили высокий профессионализм молодого композитора и веяние истинного симфонического таланта. Критики отмечали свежесть музыкальной мысли, ее молодой, стремительный бег и серьезность замысла. Однако, при общем положительном отношении к симфонии, в рецензиях были и критические нотки.

Игорь Глебов писал о симфонии, что она «принадлежит к тем первым сочинениям, которым симпатизируешь за то, что они больше обещают, чем дают». Н. Стрельников в статье «Новинки в филармонии» писал: «...Непререкаемые ее [симфонии] плюсы: почти всюду ощущаемый живой материал, непринужденность и гибкость его обработки... Тем досаднее увлечение автора приемами внешнего порядка... Там, где эксцентрика определяет творческое поведение автора, он чрезвычайно интересен (скерцо), где он ставит перед собой задачи внутреннего плана, — он беспомощен (Andante), там, где господствует «конструкция» (первая и последняя части) впечатление смешанное — наряду с ростками нового искусства, много нарочитого, выдуманного, неоправданного»\*.

Впоследствии, по мере развития апологетического отношения к музыке Шостаковича, критики перестали замечать слабые места 1-й симфонии, принимая ее всю, безоговорочно. Так, например, В. Богданов-Березовский объявляет ее «классической»\*\*, а Л. Данилевич договаривается до еще большего абсурда, сказав, что в 1-й симфонии Шостакович «сумел преодолеть современнические соблазны и создать произведение, кристаллически прозрачное и ясное»\*\*\*.

Если глубоко и исторически-объективно вдуматься в существо этого сочинения, нетрудно ощутить как положительные, так и отрицательные его стороны. Нельзя только отрывать его от почвы и атмосферы, в которых оно произрастало. Можно согласиться с Н. Малковым, первым критиком этой симфонии, отметившим в ней «молодой и стремительный бег». Действительно, поступательная энергия, динамическое развитие, стремление к последовательному проведению быстрых темпов — положительная черта в творчестве Шостаковича, ярко определившаяся уже в 1-й симфонии. В этом отношении элементы бурной динамики нашего века были уловлены композитором и получили интересное и действенное музыкальное воплощение <...>. Есть в этой симфонии и красивые, энергичные темы борьбы, рельефные в своей революционно-героической приподнятости <...>. Есть сильные и яркие динамические кульминации (в 1-й и 4-й частях), в которых поступательное движение органически связано с эмоциональными подъемами, есть проявление подлинной трагедийности (в 3-й части) и оптимистического, жизнеутверждающего начала (конец 4-й части — Presto).

---

\* «Жизнь искусства», № 20, 1926.

\*\* Журнал «Искусство и жизнь», № 6, 1941.

\*\*\* «Советское искусство» от 14/II 1938 г.

Борьба этих положительных сторон симфонии с отрицательными — весьма ощутима. Видны проявления пороков симфонизма Шостаковича, вскоре получивших свое дальнейшее развитие. Здесь мы уже находим характерную для медленных частей симфоний Шостаковича абстрактную графичность темы, отказ от широкого мелоса и монолитных русских классических звуковых потоков, марionеточный излом, мельчание и дробление тем.

Влияние «Петрушки» Стравинского (наряду с некоторым влиянием Прокофьева и отчасти Скрябина) ощущается весьма явственно. <...> Однако сила положительных сторон симфонии настолько значительна, что от произведения остается общее впечатление здорового, дерзновенно-молодого, стремящегося найти средства выражения революционно-романтического пафоса.

Декадентские стороны этого произведения, в конечном итоге, находятся на втором плане, хотя в присутствии все время, напоминая о стремлении автора отойти от основных традиций великой русской симфонической школы.

Вскоре 1-я симфония проникает на концертные эстрады Западной Европы и Америки. Характерно, что некоторые критики и там подмечают это стремление Шостаковича: журнал «Die Musik» пишет в 1928 году: «Эта симфония 22-летнего композитора является несомненным доказательством изумительного таланта, бьющего ключом, ярко выступающего в каждой детали; но это в меньшей мере исконно русский или революционный, чем тонкий талант, изощренный и умащенный бальзамом западноевропейской цивилизации».

Этот отзыв был перепечатан в нашей прессе и был известен Шостаковичу, но он не обратил на него серьезного внимания. Сладкий яд «мировой славы» уже проникал в сознание композитора, одурманивая его, отрывая от духовных запросов народа и втягивая его творчество всё больше и больше в модернистическое русло. Вместо того, чтобы развивать здоровые начала 1-й симфонии, освобождаясь от болезненного декадентства, формализма и урбанизма, Шостакович начинает культивировать именно эти стороны. Он пишет одно за другим сугубо формалистические сочинения — Октет<sup>5</sup> (ор. 11), сонату для фортепиано (ор. 12) и «Афоризмы» (ор. 13). Он порывает со всеми элементами истинной музыки — с мелодикой, тональностью, ясной гармонией, утрачивает эмоциональную динамику и устремляется в область урбанистического, машинизированного ритма, гротеска, какофонии и графической абстракции.

Произведения эти с полным основанием можно назвать отвратительными, в них отчетливо проявилось варварское разрушение красоты искусства. <...>

Так Шостакович подошел к кульминационному произведению юношеского периода своего творчества, к опере «Нос», в которой декадентство, формализм и урбанизм нашли наиболее полное и крайнее выражение.

Почему «Нос»? — Так озаглавливает Шостакович свою заметку об опере в издании полного либретто «Носа»\*.

На этот вопрос он отвечает весьма невразумительно: «Советские писатели создали ряд крупных и значительных произведений, которые мне, как непрофессионалу-литератору, было трудно переделать в оперное либретто. Авторы этих произведений не пошли мне в этом отношении навстречу... Пришлось обратиться к классикам». Дальнейшие объяснения Шостаковича основываются на том, что «в наше время опера на классический сюжет будет наиболее актуальна — при сатирическом характере сюжета». И, наконец, в конце заметки Шостакович заявляет, что «музыка в этом спектакле не играет самодовлеющей роли. Здесь упор на подачу текста».

Таким образом, даже по авторской декларации мы видим, что Шостакович не был вдохновлен какой-либо глубокой, общественно-значимой идеей при создании этого произведения.

Знакомство же с музыкой приводит к единственной мысли о том, что опера «Нос» создавалась с целью отдать дань формалистической моде, перецеголять Альбана Берга, Эрнста Кшенека и всю Европу дикой какофоничностью звучания, степенью опустошенности, разложения и разрушения музыки.

<...> С первого же такта оперы [Шостакович] повергает слушателя в пучину атонализма, бесстыдного нагромождения диссонансов, грубейших натуралистических звукоподражаний, коверкая и кромсая мелодическую линию, превращая ее в набор режущих ухо интервалов.

Страшные насилия производит Шостакович над человеческим голосом. <...> Подобные же эксперименты проделывает Шостакович и с хором. Рассматривая оркестрантов, хористов и вокалистов как некую механическую силу для воспроизведения изобретаемых им шумов, Шостакович совершенно забыл, что музыканты — это живые люди, с нервами, с эмоциональным восприятием искусства и жизни.

---

\* «Нос» (полный текст оперы), издание Теакинопечати, 1930.

Еще меньше Шостакович думал о слушателях, обрекая их в течение трех часов смотреть «гротескную» фантазмагорию масок и слушать калейдоскоп скрежетов, воплей, визгов, гулов, грохотов и прочих антимузыкальных проявлений «новаторской» фантазии композитора. Он даже не останавливается перед тем, чтобы опрокинуть на слушателя продолжительный и оглушительный треск всей группы ударных инструментов как «солирующей» группы.

Всё это кощунство над человеческой личностью услужливые критики мягко назвали «гротеском».

Критики уже тогда дезориентировали Шостаковича, находя в опере «Нос» «огромные художественные достоинства». Активный теоретик АСМ В. Беляев<sup>6</sup> договорился до того, что отметил в какофонии «Носа» — «героическое (!) стремление к выходу за границы музыки...». Сравнивая оперу с «Женитьбой» Мусоргского и «Каменным гостем» Даргомыжского, он заявил, что «это сравнение идет не в ущерб, а, наоборот, даже в пользу оперы Шостаковича...».

Справедливость требует отметить, что тогда же раздавались и голоса, предостерегавшие Шостаковича от пагубного стремления к формализму. Были статьи, резко осуждавшие оперу «Нос», определявшие ее содержание как гримасу, «уродливую и нездоровую, раздражающую челюсти тупым физиологическим смехом».

Говорилось о том, что у Шостаковича диссонансы и нелепости такие, «до которых можно додуматься, только поставив себе с п е ц и а л ь н у ю цель погримасничать, покривляться».

Говорили и об однообразной, «нарочитой атональности музыки “Носа”, приведшей к тому, что ее гармонический язык не развивается ниоткуда и никуда, любое место (по вертикали) может быть здесь началом и концом и серединой».

Однако эта критика прошла мимо Шостаковича. Он воспринимал только восторги, недостатка в которых не было. Сильнейшее влияние на Шостаковича оказывает его новый интересный друг И. И. Соллертинский, многогранно образованный искусствовед, но страстный трубадур западноевропейского декаданса и формализма. Он решительно заявляет, что «Шостаковичу не по пути с так называемой “русской школой” XIX века, с ее культивированием обрядности и вообще русской старины». Узрев в «Носе» влияние творчества Альбана Берга, Соллертинский воспел «Нос», объявив его произведением «ярко своеобразным, умным, глубоким по идейно-музыкальной концепции, богатым в отношении интонационных находок...».

«Услужливый медведь» здесь действительно оказался «опаснее врага». Ведь совсем иначе мог бы развиваться творческий путь

Шостаковича, если бы он не поверил мефистофельским восторгам Соллертинского и не стал прятать и уничтожать в себе то великое русское, что в нем безусловно было и есть, и может еще замечательно развиваться!

#### ***4. В поисках советской темы***

Итак, неокрепшее мировоззрение Шостаковича легко подпало под чуждые советскому искусству влияния. Не отдавая себе отчета в существе явления, он реагировал только на «левое» в музыке и в театре, «достижения» которых казались ему истинным прогрессом. Кроме того, в этом периоде его творчества у него было много юношеского озорства. Многие страницы «Носа» и других сочинений того времени можно объяснить только этим, неистовым и эгоцентрическим, юношеским озорством.

И как печально, что даже юношеское озорство Шостаковича было слишком серьезно воспринято некоторыми нашими недалекими критиками-апологетами и вместе с глубокими пороками его творчества объявлено «достижением театра». «Левые» явления в театре принесли в 20-х годах формалистические понятия биомеханики и публицистической эксцентриады. Из крупнейших «модных» профессиональных театров того времени биомеханика и публицистическая эксцентриада перешли в полупрофессиональные театры рабочей молодежи (ТРАМ), из которых особенно прославился ленинградский ТРАМ. В этом театре в течение нескольких лет Шостакович был заведующим музыкальной частью. В ТРАМ'е, а затем в работе над музыкой к кинофильмам Шостакович развил чувство театральности. Задачи воплощения в музыке конкретных жизненных образов заставляли его отходить от немецких формалистических идеалов и больше приближали к советской действительности.

Большое значение имело и близкое соприкосновение с рабочей молодежью, приобщающейся к искусству. Принципы биомеханики и публицистической эксцентриады молодежь ТРАМ'а восприняла по-своему, как возможность выхода и воплощения молодой энергии жизнеутверждения в оптимизма. Это отразилось и в некоторых произведениях Шостаковича, в их динамике, «молодом стремительном беге». Однако многое в содержании ТРАМовской деятельности было неполноценным и поверхностным, идущим от уродливых сторон «мейерхольдовщины».

<...>

В работе Шостаковича в ТРАМ'е было много положительного, жизнеутверждающе-молодого. Резюме музыкальной критики об этой работе Шостаковича, характеризующее ее как «новый шаг к созданию советского музыкального спектакля», имело основания. Но, кроме положительных качеств, в этой музыке были явственные влияния и отрицательных свойств ТРАМ'а, его поверхностно-публицистические, эксцентрические и натуралистические тенденции.

К работам в ТРАМ'е примыкают две симфонии Шостаковича на революционную тематику — 2-я симфония («Симфоническое посвящение Октябрю») и 3-я симфония («Первомайская»), в которых выражены поиски советской темы. Они оказались сугубо формалистичными. Композитор, отстранив от себя даже поверхностные театральные образы ТРАМ'а, в этих произведениях совершенно уходит в область абстрактных оркестровых упражнений. Со страниц партитур симфоний сухой ветер сугубой формалистической схоластики поднимает сумбур нотных значков различной длительности.

Появление хоров в этих симфониях не прибавляет ничего. Они так же сухи и абстрактны, лишены мелодии и смысла. Революционный текст на фоне раздражающего звукового сумбура гамм и пассажей кажется кошунством. Характерна аннотация «Симфонического посвящения Октябрю», помещенная в журнале «Современная музыка» (№ 24, 1927):

«Третий эпизод, написанный в движении второго эпизода, представляет собою сложнейшее фугато, начатое скрипкой соло, затем кларнетом и фаготом и развивающееся постепенно до тринадцатиглольного контрапунктического сложения. Особенностью этого фугато является то, что оно написано не на одну или две темы, а совсем без темы, или же, вернее, на самостоятельную тему у каждого голоса. Это фугато достигает своего кульминационного пункта в фортиссимо всего оркестра, где девять партий деревянных духовых инструментов играют пассажи, составленные из нисходящих и восходящих хроматических гамм (секвенционно), причем каждая из этих партий опаздывает по сравнению с предыдущей на одну шестнадцатую. В это же время аналогичную, но несколько иную фигуру двигают четыре партии струнных, опаздывая одна относительно другой на одну восьмую. На этом фоне, усложненном глиссандо тромбонов и хроматическими пассажами четырех валторн, берущих четыре смежные секунды (во всех случаях секунды — малые), сначала делают возгласы трубы, а потом звучит у четырех валторн тема».

Трудно что-нибудь прибавить к этому формалистическому бреду, синодику какофонической кулинарии, — ибо ничего другого нет в этой симфонии Шостаковича.

В 3-й («Первомайской») симфонии есть хоть отголоски преображенной ТРАМовцами биомеханики. Ее оглушительный моторный финал с крикливым хором мог бы быть интересным, если бы в нем были хоть признаки подобия мелодий. Но их нет, они решительно изгоняются увлеченным урбанистической модой композитором.

И все же даже эти, явно неудачные творения Шостаковича, вопреки здравому смыслу получают положительную оценку у потерявших всякие эстетические критерии формалистических критиков: «...“Симфоническое посвящение Октябрю” знаменательно в тройном плане: как показатель роста замечательного дарования Шостаковича, как подтверждение того, что может дать Ленинград в области музыкального творчества (речь идет о молодняке) и как яркое достижение советской музыки ко дню десятилетия ее существования»\*. Это бесстыдное высказывание Ю. Вайнкопа перекликается с определением, данным в печати И. Соллертинским «Майской симфонии» Шостаковича, как «первоклассного произведения». Подобные высказывания, конечно, направляли Шостаковича на дальнейшие «подвиги» в его формалистических исканиях.

### 5. Опера «Леди Макбет Мценского уезда»

Над оперой «Нос», 2-й и 3-й симфониями еще не разразилась гроза общественного негодования. Еще живо было очарование талантливой свежести 1-й симфонии, и от Шостаковича ждали сочинений, развивающих лучшие стороны этого произведения. Сам автор, видимо, почувствовал, что его левацкое буйство в «Носе», фортепианной сонате и 2-й симфонии привело к полному тупику, из которого надо было искать выход.

К чему же стремился Шостакович, посвятив более двух лет своей жизни оперному воплощению повести Лескова?

В 1927 году на экранах кинотеатров появляется фильм «Катерина Измайлова» режиссера Г. Сабинского. Эта киноинсценировка повести Лескова была заключена в рамки индивидуалистических коллизий. Бытовая обстановка жизни героини трактовалась в плане ироническом и гротесковом. Фильм был поставлен весьма натуралистически. Особенно неприятное впечатление производило

\* «Жизнь искусства», № 45, 1927.

четырёхкратное повторение сцен убийства. В сущности, повесть Лескова в этом фильме была инсценирована в духе бульварного киноромана. И именно этот фильм привлек внимание Шостаковича. Ему захотелось облагородить образ Катерины, превратить ее из преступницы в жертву.

Ни один из прекрасных, чистых и высоких образов русских женщин, запечатленных в произведениях Некрасова, Пушкина, Тургенева, Толстого и Островского, не привлек внимания композитора. Из всей русской литературы он выбрал самый темный, самый низменный образ женщины-зверя, не останавливающейся ни перед чем для достижения своих похотливых целей. Слабость идейных позиций Шостаковича особенно выразилась в его объяснительной статье — «О моей опере»\*. Шостакович пишет: «Я стараюсь трактовать Екатерину Львовну, как лицо положительное и заслуживающее сочувствия зрителя... Екатерина Львовна — женщина умная, талантливая и интересная... Благодаря тяжелым и кошмарным условиям, в которые ее поставила жизнь, — ее жизнь делается печальной, неинтересной, грустной...»

Далее Шостакович, описывая цепь преступлений героини, замечает: «Долго рассказывать, как я оправдываю все эти поступки, не стоит, так как это гораздо больше оправдано музыкальным материалом...» Шостакович договаривается до того, что объявляет Екатерину Измайлову «лучом света в темном царстве...». Весьма самонадеянно композитор заявляет, что музыкальный язык оперы он старался сделать «максимально простым и выразительным».

И действительно, по сравнению со страшной какофонией «Носа», в музыке «Леди Макбет» проскальзывают человеческие нотки, есть и попытки построить подобие мелодий на тональной гармонической основе. Но сейчас же, как только Шостакович находит устойчивый музыкальный образ, — он пугается его определенности, трансформирует в уродливую гротесковую гримасу и снова обращается ко всем тяжким грехам формализма. Натуралистические непристойности, ярко объявившиеся в опере «Нос», нашли свое развитие и в опере «Леди Макбет». Обращение с исполнителями и со слушателями в этом произведении было по существу столь же бесцеремонным и садистическим, как и в «Носе».

Вспомним начало второй картины: мужики посадили работницу Аксинью в бочку и не дают ей выйти... На протяжении ста шестидесяти тактов (не считая реприз) Аксинье поручено композитором

---

\* «Катерина Измайлова», — либретто. Музгиз, 1934.

вопить фортиссимо на нотах верхнего регистра. При этом она должна перекрыть какофонию оркестра и выкрики хора. Вопли Аксиньи и выкрики хора составлены из набора отъявленных ругательств, полных цинизма и порнографии.

Шостакович изредка дразнит слушателя подобием человеческих звучаний. Едва поманив слух чем-то устойчивым, — он сейчас же сдвигает гармонию и зачаток мелодии в очередной излом, уродство и искажение. Впрочем, в 9-й картине (IV действие), в песне старого каторжника с хором, Шостакович находит и устойчивую тональность (f-moll), и выразительную мелодию, доказывая свою способность к сочинению настоящих мелодий. После патологии, эротических извращений, невропатических воплей, гримас, интонационной калейдоскопичности предыдущих восьми картин, — 9-я кажется музыкально-эмоциональным оазисом, даже неким открытием. Однако достаточно ее сравнить хотя бы с однотипной второй картиной IV действия «Хованщины» (выход стрельцов на площади перед храмом Василия Блаженного), чтобы убедиться, насколько здесь творческие ресурсы Шостаковича беднее музыки Мусоргского и как далек он от подлинной стихии песенности и хора.

Ко времени постановок оперы «Леди Макбет» в Ленинграде и Москве слава Шостаковича уже была велика и неистовство восторженной «критики» достигло до апогея. Искусствовед И. Соллертинский, а вслед за ним дирижер С. Самосуд объявили эту оперу равноценной «Пиковой даме». Именно так и было сказано: «Можно утверждать с полной ответственностью, что в истории русского музыкального театра после “Пиковой дамы” не появлялось произведения такого масштаба и глубины, как “Леди Макбет”»\*.

Отдельные робкие попытки критики этого плода нездоровой творческой фантазии совершенно потонули в море панегирических излияний.

В статьях и заметках того времени мы можем найти такие тирады о музыке «Леди Макбет»:

«В своей опере “Леди Макбет” Шостакович сумел достичь значительных высот социальных обобщений...» (Друскин).

«Кульминационной точкой творчества Шостаковича до настоящего времени является опера “Леди Макбет”, — произведение подлинной трагической страстности, написанное с потрясающим интонационным

---

\* Журнал «Рабочий и театр», 1934. Статья И. Соллертинского — «Леди Макбет Мценского уезда».

реализмом... С прекрасной лирической задушевностью дан образ главной героини — Катерины Измайловой, фигура которой отныне принадлежит к лучшим женским образам русской оперы...» (Соллертинский).

«Шостакович создал музыку огромной впечатляющей силы и глубокой выразительности... Невозможно перечислить в небольшой рецензии всё яркое, новое и значительное в этом выдающемся произведении молодого автора...» (М. Гринберг).

«Новая опера Шостаковича является произведением большой идейной глубины и замечательного мастерства. Картины далекого прошлого... проходят перед слушателем, не только заинтересовывая и убеждая, но увлекая и глубоко волнуя его...» (Богданов-Березовский).

«В этих страницах, пропитанных гневом и ненавистью, несущей проклятие старому миру, и одновременно насыщенных глубоким сочувствием чуткого революционного художника к одной из подневольных русских женщин, дерзнувших преступить завет непротivления, — композитор подымается до высоты подлинной социальной трагедии...» (Е. Канн).

Количество цитат можно значительно умножить. Критики разных рангов и дарований поддались общему «музыковедческому» психозу и не скупилась на эпитеты: «выражение огромного творческого подъема», «залог еще бoльших побед оперного театра», «шекспировский размах» и т. п.

В избытке панегирических чувств ленинградский музыковед Энтелис стал возносить до небес даже исполнение этой оперы Самосудом: «Самосуд сумел добиться беспрецедентного в истории наших музыкальных театров звучания оркестра».

Такова та атмосфера славословия, которая заслонила перед Шостаковичем все вопросы критики и самокритики, окружив его лестью и ложью, надолго отдалив тем самым вступление его на единственно верный путь в нашем искусстве — п у т ь с о ц и а л и с т и ч е с к о г о р е а л и з м а .

Но вскоре неминуемая гроза общественного негодования разразилась. Это была редакционная статья «Правды» — «Сумбур вместо музыки» (1936 г.). Небольшая по размерам, эта статья содержала в себе материал огромной взрывной силы. Так же как и Постановление ЦК ВКП(б) об опере «Великая дружба», она выражала мнение и требование народа.

<...>

Сейчас можно точно сказать, что предостережение партии о величайшей опасности формалистического направления в советской музыке не было воспринято должным образом. После провала «Леди Макбет» Шостакович почти целиком ушел в область симфониче-

ской и камерной музыки, полагая, очевидно, что в этой форме ему легче будет зашифровать свои туманные философские концепции. Шостакович по-прежнему ревностно прислушивается к чужим голосам Запада и мало думает о своем народе. Растерявшиеся музыковеды на короткое время умолкают. За двенадцать лет, прошедших после статьи «Сумбур вместо музыки», они не нашли в себе силы проанализировать детально оперу «Леди Макбет». Не вышло ни одной музыковедческой работы, выявляющей ошибки Шостаковича. Один лишь В. Богданов-Березовский в книге «Советская опера» попытался переосмыслить свое отношение к операм Шостаковича и дать им анализ в соответствии со статьей в «Правде». Однако вскоре он снова примкнул к восторженным апологетам Шостаковича. Это случилось после появления 5-й симфонии Шостаковича, которая была некритически перехвалена.

Начался второй период возвышения и падения творчества Шостаковича, период еще более ущербный для советской музыки, приведший к господству целого формалистического направления, увлекший композиторскую молодежь на пути создания фальшивой модернистической музыки, превративший многих музыковедов в жалких лакеев и оголтелых адвокатов формализма.

### **6. Трезвые голоса**

Голоса, предостерегающие композиторов от разлагающего влияния музыкального «современничества», иногда раздавались, но все более и более разрастающаяся практика модернизма оказывалась сильнее их.

Знаменательно выступление в 1926 году ленинградского критика Н. Малкова. Статьи Малкова тех лет и сейчас читаются с интересом: автор, хотя и мечется между двух направлений в советской музыке, впадая часто в неразрешимые противоречия, в ряде статей высказывает, однако, весьма трезвые мысли.

В статье «Дискуссия об АХРР'е»<sup>\*7</sup> Н. Малков пишет: «... Что делают художники музыкального творчества? Объединяются ли они в своей работе под лозунгами, выдвигаемыми революционной действительностью, ставят ли они себе задачи, выходящие из круга индивидуальных переживаний и исканий новых формальных средств? Их взоры устремлены на Запад, они стараются идти в ногу с последними завоеваниями зарубежной музыкальной мысли. Здесь, у себя дома, они

---

\* Журнал «Жизнь искусства», № 29, 1926.

по-прежнему живут кабинетной жизнью вдали от масс, чуждаясь масс, не пытаясь даже войти с ними в соприкосновение. Они сочиняют симфонии сложнейшего и необычайного строения, пишут изощренную камерную музыку, создают романсы на идеологически устаревшие тексты. Родила ли их творческая фантазия хоть одну мысль, которую приняла бы масса и признала с в о е ю ? Нагромождая неслыханные и атональные звучности, они бессильны создать яркую песню двухколенного склада. Мелодический язык, понятный массам, утрачен...

В то время как наша литература и драматургия твердо стали на революционный путь, наше музыкальное творчество всё еще не может выбраться из пут гротеска, нервных спазм, устремленности к выражению личных мимолетных эмоций, нередко полных безысходной мрачности. Советская опера для большинства — все еще “чудище обло”.

Реализм сейчас не в почете, ибо музыка еще не прошла у нас через полосу футуризма, и тяготение к школе Глинка — Мусоргский — Корсаков считается дурным тоном и признаком музыкальной и художественной отсталости...»

Однако наряду с этой великолепной оценкой модернистического пустозвонства в советской музыке, у Н. Малкова можно найти не менее яркие примеры низкопоклонства перед этими же явлениями.

Занималась разоблачением формалистической музыки и Российская ассоциация пролетарских музыкантов. Некоторые статьи в ее органе — журнале «Пролетарский музыкант» — были сильны и убедительны. Но в целом левацкое направление РАПМовского движения и дилетантский, жалкий уровень его «музыковедения», как уже говорилось выше, только способствовали укреплению позиций «современничества».

Противоречивой была деятельность в этот период крупнейшего музыкального ученого, учителя советских музыковедов — Б. В. Асафьева (Игоря Глебова).

С одной стороны, Асафьев был активным пропагандистом группы композиторов, примыкавших к Ассоциации современной музыки, и модернистических явлений Запада. Увлеченный и захваченный миражем современного «новаторства», Асафьев в своих оценках модернизма исходил из следующего, сформулированного им положения:

«Если прошлое мешает развитию современной музыки, — с ним надо расстаться. Всё равно: назад не вернуться»\*.

\* «Жизнь искусства», № 21, 1927.

Объявив этот тезис, Асафьев воспел Стравинского и отдал дань западной формалистической школе, заявив, что оперы Берга и Кшенека «прочитают слуховую память и открывают пути нашей новой музыке». Но сам Асафьев уйти от «прошлого» не смог. Это «прошлое» оказалось живым и великим, и крайне нужным для правильного развития советской музыки. Как большой и чуткий художник, Асафьев сам ощущал зыбкость своих формалистических позиций. Достаточно прочесть его талантливейшую характеристику музыки Хиндемита, чтобы ощутить это особенно явственно:

«Преобладает беспокойство, трепет, неустойчивость состояний, а если внедряется созерцание, оно носит печать мрачного, тягостного раздумья во всех тех случаях, когда его не рассеивает изящная стилизация. Над всеми впечатлениями, однако, господствует гротеск, питаемый грубой иронией».

У германских музыкантов эти знакомые нам по Гоголю и Достоевскому гримасы города стянуты в дисциплинирующие их, хотя и капризные ритмы, отчего ужас усугубляется, ибо ритмические формулы становятся цепями, оковывающими жуткие кошмарные гармонии — уже не гармонии (ибо кому тут придет в голову думать о номенклатуре аккордов!), а вопли и стоны, мучительные крики и жалобы. Хиндемит может... с мальчишеским задором написать таперский фокстрот и со спокойным взглядом часовых дел мастера разобрать сложный механизм экспрессионистических выдумок, опуститься в мрачное, глубокое подполье и пробыть долго в одиноком созерцании, а потом опять окунуться в смятение современных улиц, уйти в сферу жестокого сарказма и после этого чувствовать себя вновь легко и привольно и в ночном баре, и в атмосфере томного мещанского бала. Но за всей этой суетой Хиндемит слышит грозный рокот стихийных сил: фон его музыки мрачный и безысходный; горизонт закрыт сплошными густыми тучами...»\*.

Этот изумительный психологический анализ маразма модернистической буржуазной музыки, данный Асафьевым, вдохновенным поборником музыки и эстетических заветов Глинки, Чайковского и Мусоргского, находится в закономерной связи со словами,

---

\* «Новая музыка», вып. 2. Изд. Ленинградской Госфилармонии и Института истории искусств. 1926.

обращенными Асафьевым к советским композиторам в статьях «Кризис личного творчества» и «Композиторы, поспешите!»\*.

В этих статьях Асафьев писал, что «реакцией на данное течение (модернизм) могло бы служить только появление композитора, который рос бы в своем творчестве вместе с массой и вел бы ее за собой, музыка которого была бы всем и каждому понятна...

Безразличие отношений большинства людей к тому, что закрепляет художник, — признак вымирания творческой силы».

Пламенным призывом заканчивает Асафьев свое обращение к композиторам: «Композиторы, спешите создавать музыку ради окружающей вас жизни (как её радости), а не ради бесплодной мечты!». Этот призыв прозвучал громко и имел значительный резонанс, но не в среде модернистов, которые заглушали трезвые голоса своей громогласной конвульсивной какофонией.

Чудовищный робот модернистической музыки захватывал своими щупальцами нестойкие души композиторов и музыковедов, признавших в этой конвульсивной какофонии «жизненный пульс современности».

К этому еще прибавилось невероятное самомнение и зазнайство. Чего же больше, если статья в «Правде» об опере «Леди Макбет» не получила нужного отклика не только у музыковедов, но и у самого Шостаковича, воспринявшего ее недостаточно глубоко и не сделавшего из большевистской критики необходимых для себя выводов.

### *7. Переходный период*

1930–1936 годы — период создания и постановки в театрах оперы «Леди Макбет», чрезвычайно интенсивный в творческом пути Шостаковича. Балеты «Золотой век», «Болт» и «Светлый ручей», 24 прелюдии для фортепиано, концерт для фортепиано, трубы и струнного оркестра, соната для виолончели с фортепиано, сюита для джаза, много музыки к драматическим спектаклям и к кинофильмам. Завершается этот период сочинением четырех романсов на слова Пушкина и созданием 4-й симфонии.

Во всех этих произведениях можно увидеть пороки, присущие опере «Леди Макбет». В балетах — те же урбанистические гримасы, то же игнорирование народного мелоса и традиций русской музыки.

---

\* Сборники «Современная музыка», № 4 и 6, 1924. В целом эти статьи отражают ошибочные мысли того периода, но в них есть и ряд положительных, прогрессивных заключений.

Здесь Шостакович пытается «взять публику» приемами «шикарной» инструментовки музыкального материала, идущего от эстрадного и «блатного» жанра. «Эстетика» нэпманской улицы перекочевала в балеты Шостаковича. Однако это не помогло: эстетический вкус советской публики оказался выше эстетического вкуса Шостаковича, и балеты один за другим провалились. Балет «Светлый ручей», призванный по замыслу автора изобразить жизнь кубанского колхоза, получил сокрушающую критику в статье «Балетная фальшь».

<...>

Концерт для фортепиано, трубы и струнного оркестра можно было бы охарактеризовать как парадоксальный, если бы в основу его была положена какая-нибудь внушительная идея. Но здесь парадокс исчерпывается калейдоскопом заимствованных тем, данных в искаженном виде. Рядом с красивыми, поэтическими страницами стоят чудовищные формалистические выверты, бетховенская тема уживается с пошлой немецкой песенкой, переложенной на фокстрот; или вдруг возникает музыка из «Танца Анитры» Грига, сменяемая одесским блатным мотивчиком. <...>

И все это сдабривается моторными и галопирующими ритмами, в калейдоскопе которых автор стремится промчать легковесность своего музыкального материала.

Как все это похоже на картину, обрисованную Асафьевым в его характеристике музыки Хиндемита!

В полном соответствии с особенностями фортепианного концерта находятся и 24 прелюдии для фортепиано. Это соответствие не только в сходстве тематического материала концерта и прелюдии № 2, но и в стиливых признаках музыкального языка.

Для обоих произведений характерны хроматические сдвиги мелодии, с последующими затем нарочитыми скачками, блуждания по тональностям с нарочитым возвращением в основную тонику (прием, заимствованный у Прокофьева).

В 24 прелюдиях подобный метод проходит почти через все прелюдии и становится крайне назойливым.

Слушателю предлагается принять участие в процессе разрушения мелодии и гармонии. Ему говорят: вот красивая и ясная тема <...>. Мы поворачиваем эту тему так, что от нее ничего не остается, мелодия и гармония превращаются в сплошную гримасу <...>. Теперь извольте радоваться и аплодировать этому «искусству»!

Но слушатель не стал радоваться. Он решительно отверг эту музыку как какофоническую и не отвечающую его духовным запросам. Тогда обиженные за своего кумира музыковеды объявили, что

слушатель не «дорос» до понимания такой музыки, что поймет он ее через столетия, но не стоит этим смущаться, пусть композитор ориентируется на них, музыковедов «с понятием».

И Шостакович это принял как должное.

В сонате для виолончели уживаются весьма вдохновенные и творчески прекрасные страницы музыки, особенно в первой части, со всевозможными нарочитыми формалистическими кунштштюками, абстрактной графичностью, автоматичностью и излюбленными композитором нарочитыми «сдвигами». В скверной и очень вредной книжке И. Мартынова «Д. Д. Шостакович»\*, к которой нам еще придется возвращаться, фортепианный концерт, 24 прелюдии и виолончельная соната названы произведениями «переходного типа», якобы свидетельствующими о «тенденциях к преодолению формализма».

Это, конечно, сущая неправда. «Новых идейно-эмоциональных мотивов», найденных Мартыновым в этих произведениях, нет, и те некоторые просветы, которые есть в них, только подчеркивают общий формалистический их замысел и те пороки, которые коренятся в формалистической их сущности.

Может быть, и цикл из четырех романсов на слова А. С. Пушкина следует, по Мартынову, причислить тоже к «переходным» произведениям? К очень музыкальным, напевным стихам Пушкина Шостакович подошел со всем арсеналом своих средств, усугубленных отсутствием ощущения человеческого пения. Шостакович — несомненно, композитор с недоразвившимся мелодическим даром, и перед задачами выявления вокальной линии и ее развития он оказался совершенно беспомощным. Не трудно догадаться, какими настроениями композитора вызвано появление первого романса — «Возрождение». Это та же тема «непонятости» художника и обращения его к потомкам:

Но краски чуждые с годами  
Спадают ветхой чешуей;  
Созданье гения пред нами  
Выходит с прежней красотой.

Какой же музыкой характеризует Шостакович это «создание гения»? — Да всё той же, сухой, графической, лишенной и признака красоты мелодии и гармонии, всё теми же нарочитыми хроматическими сдвигами, от которых он не избавляет даже вокалиста. <...>

---

\* Музгиз. М., 1946.

Гнетущее впечатление оставляет четвертый романс цикла — «Стансы». Как известно, это элегическое стихотворение Пушкина заканчивается оптимистическими философскими строками:

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

Но не эти строчки положены в основу музыки романса, ее настроение более соответствует стихам:

Я говорю, промчатся годы,  
И сколько здесь не видно нас,  
Мы все сойдем под вечны своды  
И чей-нибудь уж близок час.

Ясный пушкинский стих требует особенно ясной мелодии. При напевной, выразительной мелодике еще более возрастают сила и воздействие лирической и драматической поэзии Пушкина.

Музыкальное претворение «Стансов» Шостаковичем убивает пушкинскую поэзию.

В сознании слушателя остаются тяжеловесные гармонии, мутный, темный ход басов и мрачное «интонирование» голоса, лишенное каких-либо элементов свободно льющегося пения. Исполненные на таком музыкальном материале стихи Пушкина могут вызвать только чувство досады и недоумения.

Мартынов пишет об этих «переходных» произведениях Шостаковича не как об идейном поражении автора, а как о произведениях, отражающих «общий процесс роста советского музыкального творчества». Более того, Мартынов заявляет, что, сочинив эти опусы, «композитор пришел к зрелости, преодолев и откинув прочь заветы «современничества».

Что же можно назвать первым произведением творческой зрелости Шостаковича, к чему он пришел, «пробиваясь сквозь толщу своих и чужих ошибок», если верить этой терминологии Мартынова?

Шостакович пришел к созданию 4-й симфонии. В своей книжке Мартынов весьма скромно упоминает: «В 1935–36 годах Шостакович работал над партитурой четвертой симфонии. Симфония была закончена и предложена к исполнению в концерте Ленинградской филармонии. Однако композитор снял симфонию после одной

из репетиций, и она публично не исполнялась. С тех пор прошло много времени, но Шостакович держит рукопись и своем портфеле, не стремясь ознакомить с ней широкую публику. Не будем вдаваться в причины этого нежелания, скажем лишь, что все, знакомые с партитурой, отмечают высокие достоинства музыки симфонии и выражают желание услышать ее в оркестровом звучании»\*.

Определеннее высказался Соллертинский: «Переломным моментом явилось создание гигантской, еще не опубликованной 4-й симфонии, — произведения огромного трагического размаха, хотя и не лишённого противоречий»\*\*.

Ныне мы можем пополнить эти скудные сведения.

На радость Мартынову, усилиями «друзей» Шостаковича в 1946 году Музфондом издано четырехручное переложение этой симфонии. Однако до сих пор ни один музыковед не решился открыто высказать и обосновать свое мнение об этом «таинственном» сочинении.

### 8. «Таинственное» сочинение

Мы углубляемся в 4-ю симфонию Шостаковича и с удивлением замечаем, что попадаем в мир звуков оперы «Нос». Как будто Шостаковичу стало стыдно за те некоторые мелодические и гармонические просветы, которые были в его предыдущих сочинениях, и он с новой, неутолимой жадой разрушения музыки вернулся к антимилодизму, дисгармонии и атонализму.

Торжество неистовствующей малой секунды утверждается с первых же тактов. К этому еще прибавляется «творческая заявка» на «неоклассицизм» <...>.

«Неоклассицизм», в своем существе, явление паразитарное. Это не обращение к прошлому ради развития прогрессивных традиций классической музыки, ради искания примеров сочетания высокой содержательности с художественным совершенством музыкальной формы. Это обращение к прошлому ради ухода от современности. Композитор берет форму классиков, а часто цитирует и самый музыкальный материал, при этом нарочито искажая его. Это куда легче, чем творить самому, исходя из порывов своего сердца и из движения своего разума! Школа «неоклассиков» гармонична только в одном — она искажает в одинаковой мере и прошлое, и со-

\* И. Мартынов, Д. Д. Шостакович, стр. 43.

\*\* И. Соллертинский, Дм. Шостакович. «Советская Сибирь» от 24 февраля 1942 г.

временность. Для модернистической зауми, потерявшей ощущение музыки, «неоклассицизм» стал спасательным кругом, — слушателям предоставлялась возможность все-таки как-то «отдохнуть» от урбанистического скрежета.

Для Шостаковича «неоклассицизм» оказался полезной ширмой для прикрытия его мелодической бедности, и он с удовольствием воспринял его от немецких экспрессионистов и их импрессарио — Щербачева.

<...>

Из музыки 4-й симфонии можно сделать целый словарь сумбурных, невропатических сочетаний, дисгармоничных, припадочных нагромождений звуков. Такие примеры есть на каждой странице этого произведения. Фантазия стремится понять, какой же образ воплощает композитор в этой своей музыке? И вдруг в памяти всплывает опус 1 — «Три фантастических танца» Шостаковича. Да ведь это тот же Пьеро! Только совсем другим стал этот клоун. Его элегическая грусть сменилась безумием. Он корчится в урбанистической пляске, вопит истошным голосом, передергивается в эпилептическом припадке или бежит на месте, в своем бреде полагая, что обгоняет самого себя. Он пытается смеяться, но смех его страшен или жалок, как смех безумца. Вдруг он застывает в протрации, безразличная линейность, а не одухотворенные мелодии, определяет его состояние. Потом снова начинается бег, одно механическое движение сменяется другим, на это движение наслаиваются умопомрачительные аккорды. Темп убыстряется — ужас, катастрофа... И, наконец, траурное оцепенение, мерцающие, уходящие вдаль блестящие челюсти <...>

Пьеро погиб. Симфония окончена. Соллертинский обманул читателей.

### **9. Пятая симфония**

После статей в «Правде» 4-я симфония не могла быть исполнена. Это было бы вызовом общественному мнению. Перед Шостаковичем встала серьезная проблема, — как творить и мыслить дальше?

Суровая критика «Правды» оперы «Леди Макбет» и полное крушение «гигантской» 4-й симфонии принесли Шостаковичу глубокие переживания. Эти переживания отразились на его новом произведении — 5-й симфонии, которую он сам впоследствии назвал «творческим ответом советского художника на справедливую критику».

О 5-й симфонии написано огромное количество статей и заметок. Большинство выдающихся и значительных дирижеров исполняет эту симфонию, находя живой и горячий отклик у слушателя. Симфония волнует, вызывает ответные чувства и идеи. Талант Шостаковича, его изумительное знание и ощущение оркестра были видны даже в сугубо формалистических произведениях. Когда же Шостакович несколько отошел от формалистических позиций к отображению живых человеческих чувств, — талант его засверкал еще более.

Можно по-разному трактовать содержание отдельных частей симфонии.

Внушительен вступительный четырехтакт — эпитафия, — мужественное обращение к самому себе, призыв к беспощадным ответам на поставленные вопросы. В последовавшей за этим музыкальной повести высказаны разнообразные чувства. Стенания и жалобы, выражающие обиду, сменяются умиротворением и просветлением.

Это умиротворение и просветление сметает страшная наступательная сила, властно влекущая за собой. Бороться с ней невозможно. Нужно отступить. И первая часть симфонии заканчивается выражением подавленности и безысходности.

Вторая часть симфонии, скерцо, рождена стремлением автора вырваться из настроений первой части к свету, к бурному ощущению радости жизни. Так эта часть и была воспринята большинством непосредственных слушателей. Но некоторые критики определяли это скерцо как «фантастический юмор гофмановского духа» (Данилевич). Как известно, трагическое и смешное часто находятся рядом. Уйти от тоски и отрешенности в мир гротеска и смеха, понатешиться над своей тоской и над всем тем, что ее вызвало, было естественно для Шостаковича, всегда имевшего склонность к гротеску и сарказму.

Однако именно скерцо 5-й симфонии меньше всего звучит издевкой и гротеском. В музыке этого скерцо — живой поток истинного веселья, здорового юмора, занимательной танцевальности.

В 3-й части (*Largo*) и в финале симфонии есть ряд формалистических рецидивов — абстрактная графичность, исходящая из нарочитого «неоклассицизма», механистичности движений, и невропатические ритмы. Но сила эмоций композитора и его страстное искание разрешения противоречий, стремление слиться с общим потоком жизни оказываются в этом произведении сильнее его формалистических заблуждений. Эмоциональные трагические черты 3-й части и прорвавшаяся музыка ликования в финале де-

лают и эти части симфонии жизненными. Общая характеристика 5-й симфонии могла бы быть таковой. Философская лирика симфонии исходит из искреннего чувства и правдивых мыслей. Эта искренность и правдивость смогла ослабить формалистические пути, владеющие композитором. Но при всей искренности композитору не удалось полностью выйти из своего индивидуалистического мирка. И. Мартынов приписывает 5-й симфонии «бесконечное богатство и разнообразие мыслей» и «целый мир эмоций». С этим нельзя согласиться. «Богатство» мыслей Шостаковича было весьма и весьма ограничено. Оно действительно ограничивалось выражением только «своих чувств».

Поэтому выводы критики о том, что 5-я симфония — «свидетельство полной победы композитора над формалистическим прошлым», были особенно вредоносными. Первые исполнения симфонии в 1938 году вызвали в композиторской среде дискуссию. Следы этой дискуссии мы находим в газете «Советское искусство»\*.

Г. Хубов полемизировал с критиками, которые, неумеренно восторгаясь новыми произведениями Шостаковича, как-то пытались оправдать всё его прошлое. «Такое отношение к композитору, — говорит Хубов, — переживающему процесс глубокой перестройки, может только помешать ему». Заметка сообщает о высказанном Н. Чемберджи<sup>8</sup> ряде замечаний по поводу музыкального языка симфонии: «Чемберджи подверг сомнению те приемы новаторства, которыми пользуется Шостакович (композитор пишет целые куски в стиле Баха, Генделя, Вагнера, а затем подвергает их “модернизации”). Этот путь, несомненно, спорный. В симфонии есть некоторые элементы натурализма (например, черты физиологического ужаса в разработке 1-й части), следы формализма...».

Дискуссия о 5-й симфонии была острая, формалисты, увидев в своих руках «козырь», совершенно неистовствовали, заглушая критику барабанным боем торжества. Композитор Г. Попов<sup>9</sup> договорился до утверждения «народности» 5-й симфонии. Он решительно заявил, что «Шостакович в своей 5-й симфонии совершенно очевидно избрал в качестве одной из основных предпосылок ее построения п е с е н н о с т ь ...»\*\*.

Прошло много времени. Критические голоса совершенно смолкли. Остался только «Монблан славословия».

---

\* От 14 февраля 1938 г.

\*\* Журнал «Искусство и жизнь», 1938 г., № 2.

Не сделав должного критического анализа симфонии, музыковеды записывают ее на скрижали советского искусства, как произведение «глубоко современное как по содержанию, так и по средствам выражения». Восхваление и этой симфонии, и всех последующих произведений Шостаковича возрастает в невероятной прогрессии. Перед Шостаковичем падают ниц даже некоторые бывшие враги модернизма (Лебединский, Житомирский и др.). Этот психоз не мог не подействовать прежде всего на самого Шостаковича.

Не успев еще пережить, перечувствовать трагедию своих ошибок, едва поставив проблему «становления личности», он сразу же попал в «классики советской музыки» и в «гении мировой музыкальной культуры». Было от чего закружиться голове! Именно эти неумные подхалимствующие панегирики музыковедов и композиторов и отвратили Шостаковича от глубокого продумывания и осознания статей «Правды».

В большей части своей последующей творческой продукции, кроме, пожалуй, фортепианного квинтета, Шостакович доказал, что он просто пренебрег ими, продолжая стараться, чтобы ничего не напоминало в его музыке славных традиций русской классической музыки, чтобы ничего не было общего с простой, общедоступной музыкальной речью.

Он по-прежнему с презрением относился к музыкальному языку своего народа, к русской народной песне, предпочитая космополитизм. В этом ему очень помогали «критики», радовавшиеся его отходу от русского искусства. Л. Лебединский говорил на Пленуме Оргкомитета ССК в 1946 году:

«У нас есть сейчас тенденции умалить достижения советских симфонистов. Я это между прочим вижу в выступлении тов. Бернандта. Он установил, что у Шостаковича, главным образом, западные корни, и отлучил его от русской музыки. Я считаю это глубоко неверным... Если бы Шостакович следовал букве русской музыки, тогда Бернандт не отлучил бы его от русской школы; но тогда Шостакович не был бы Шостаковичем, а был бы эпигоном».

О том же говорил на этом Пленуме и Хачатурян:

«В композиторских кругах иногда говорят о западнических влияниях, носителем которых якобы является Шостакович. Это ошибочная точка зрения на творчество нашего крупнейшего, выросшего на национальных русских традициях советского композитора...»

А. Хачатуряну не менее громогласно вторил Д. Кабалевский:

«Шостакович — явление чрезвычайно сложное и сводить его к чему-то простому нельзя. Это всегда будет искажением действительности. Нет никакого сомнения, что в творчестве Шостаковича влияния западной музыки имеют место, но, ограничиваясь констатацией этого факта, мы абсолютно исказим подлинное творческое лицо Шостаковича... Шостакович очень во многом, совершенно очевидно, обнаруживает себя как композитор глубоко русский и по духу и по языку. Это главное, что определяет его творческий путь...»\*.

Пока формалисты пускали дымовые завесы, Шостакович все дальше и дальше уходил от идеи советского музыкального творчества и от центральной проблемы ожидаемой от него творческой перестройки.

Эта центральная проблема заключалась в следовании принципам социалистического реализма, на основе усвоения прогрессивных традиций русской и западной классической музыки и неистощимых богатств народного музыкального творчества.

5-я симфония явилась только отходом от абсолютно формалистической музыки к музыке человеческих чувств и идей. Критики писали, что «в ней раскрылись новые манящие горизонты». Как же недалеко видели эти критики!

### *10. Назад, к формализму*

Последовавшие за 5-й симфонией 6-я, 7-я, 8-я и 9-я симфонии Шостаковича весьма различны. Ряд критиков пытались установить их цикличность, комбинируя их, составляли «триптихи» и «трилогии», искали в них «философскую преемственность».

Так, например, в шестой симфонии находили философское осмысливание идей пятой симфонии.

Один проницательный музыковед-формалист писал: «Дальнейшим шагом явилась созданная в 1938 году шестая симфония. Какие-то нити, известная преемственность замысла связывают ее с пятой симфонией. Но то, что в медленной части пятой воспринималось как выражение непосредственно развертывающейся трагической душевной коллизии, в первой части шестой симфонии стало предметом высшего философского осмысливания... Пережитое в шестой симфонии Шостаковича это не грозный призрачный, раздавливающий

---

\* См. «Советскую музыку», № 10, 1946.

сегодняшнюю жизнь. Напротив, именно с позиций настоящего рассматривает “герой” симфонии прошедшее, и оттого-то на место былой муки приходит мужественное созерцание».

Другой критик, стоящий ближе к литературе, чем к музыке, пытается замаскировать подлинную сущность 6-й симфонии следующим рассуждением: «В шестой симфонии есть та же мысль об уединенности человека. Это — уединенность размышлений, отдаленно напоминающая “Сцену в полях” из “Фантастической симфонии” Берлиоза. Ей противостоит открытая реальная жизнь, окружающая каждого из нас. Это не попытка найти забвение в неприятной народной веселье: в данном случае господствует естественное сознание соседства сложной жизни любого из нас с многообразной жизнью, деятельной и энергичной, обступающей нас».

Совершенно безудержные восторги по отношению к 6-й симфонии проявил в своей книжке о Шостаковиче И. Мартынов. Он заявил, что 6-я симфония воплотила «новый эстетический идеал», «упоение красотой мира, открывшегося перед тем, кто прошел тернистым путем»...

Мартынов находит, что финал 6-й симфонии «свидетельствует о победе над рефлексией, о достигнутой ясности мировоззрения. С этой точки зрения финал Шестой симфонии значительно глубже финала пятой — ибо в нем уже найдено новое качество, снижающее противоречия предыдущего»...

Но мы не поверим досужим домыслам влюбленных гимназисток-музыковедов, разгоним туман и посмотрим партитуру 6-й симфонии.

Шостакович заставляет слушателя следовать за своими музыкальными мыслями; но, оставаясь на позициях крайнего индивидуализма, он совершенно не думает о том, что из этой музыки может затронуть чувства и мысли слушателей и вызвать ответные эмоции.

Если бы Шостакович поставил перед собой такой вопрос, — вряд ли могла бы появиться 6-я симфония в том виде, в каком она существует. В медленных частях произведений Шостаковича всегда было заметно стремление к абстрактно-графическому, зрительно-формалистическому творчеству. Но нигде это так резко не сказалось, как в первой части 6-й симфонии. На огромном протяжении времени Шостакович водит слушателя по дебрям своей антимилодической графики в чередовании медленных темпов: *Largo*, *Moderato*, *Sostenuto* и снова *Largo*. Его композиторская мысль никуда не зовет и никуда не ведет. <...>

Это действительно можно охарактеризовать как «дорогу никуда». Блуждание мелодии, подгоняемой только хроматическими сдвигами и нарочитыми скачками, может длиться и час, и целый

вечер, и бесконечно. Порой слушателю кажется, что вот-вот музыка приобретает какой-то смысл, что-то утверждает, к чему-то зовет. Слух стремится схватить какой-то обрывок определенной мелодии, определенного ритма, но сейчас же композитор меняет русло своей музыкальной мысли и снова переводит ее в плоскость бессмысленных блужданий. Какая холодность, какая бесплодность! И именно это Мартынов назвал «высотами философской лирики».

Если в первой части симфонии — *Largo* — Шостакович изложил все свои худшие «традиции» в музыке с медленными движениями, то во второй части он блестяще раскрывает свои худшие «традиции» в области скерцозной (*Allegro*).

«Блестяще сделанная школа оркестровой беглости» — так хочется охарактеризовать эту часть.

И действительно, здесь можно найти множество скерцозных приемов, эффектов ритмического бега. Этими эффектами Шостакович владеет с особенным, ему только присущим, талантом и мастерством. И там, где он вкладывает в этот эффект ритмического бега яркую эмоциональную основу (например, в скерцо 5-й симфонии), — получается поразительный результат. Там же, где эмоциональность подменяется внешним блеском и формалистической хитростью, — остается впечатление отлично сделанных шумовых пустоцветов.

В финале 6-й симфонии Шостакович возвращается к излюбленной симфонической клоунаде. Кончается симфония откровенным галопом — канканом, переложенным с джаз-оркестра на симфонический. Единственной идеей его может быть стремление композитора захватить внимание слушателя эффектами легкого жанра, преломленными сквозь гигантское увеличение средств симфонического оркестра.

Каким смехотворным кажется после прослушания этой музыки заявление Мартынова о том, что «музыка финала воспринимается как радостная игра творческого сознания, освобожденного от гнета предрассудков и заблуждений. “Мир прекрасен”, — говорит композитор. И в этом признании — ответ на гамлетовские вопросы, поставленные в пятой симфонии... Шестая симфония принадлежит к числу тех крупных произведений искусства, которые не только содержательны или оригинальны, но и прекрасны. Новое мировоззрение воплощается в формах гармонически-совершенных и классически-стройных, что знаменует полную ясность сознания, победу над духом дисгармонии»\*.

Как раз наоборот! 6-я симфония явилась утверждением духа дисгармонии и поворотом Шостаковича назад, к откровенному

---

\* См.: И. Мартынов, Д. Д. Шостакович, стр. 65.

формализму. К музыке 6-й симфонии весьма подходят слова поэтессы Веры Инбер<sup>10</sup>, сказанные ею в «Литературной газете»:

«Я очень люблю музыку, но я не могу себе представить такое душевное состояние, при котором мне захотелось бы слушать произведения Шостаковича»\*.

У критиков, нашедших слова безмерного восхваления 5-й симфонии, не нашлось слов хотя бы для минимального осуждения 6-й симфонии. Впрочем, ради установления исторической истины, приходится вспомнить, что в дни появления 6-й симфонии эти робкие слова были сказаны в печати тем же Мартыновым, который вскоре переменял свое суждение на диаметрально противоположное\*\*.

Конечно, критикам не возбраняется менять свои точки зрения. Это вполне естественно, когда критик сперва заблуждается, а потом находит истину. Но какую истину нашел Мартынов, уйдя от своих верных и справедливых первоначальных определений? Не ясно ли, что ореол славы Шостаковича и фимиам буржуазных эстетов затмили для Мартынова истину!

### 11. Седьмая симфония

Мало можно найти произведений в мировой музыкальной литературе, о которых было бы столько печатных и устных высказываний, как о 7-й симфонии Шостаковича, написанной и исполненной в дни Великой Отечественной войны.

\* «Литературная газета» от 3 марта 1948 года.

\*\* См. «Вечернюю Москву» от 9 декабря 1939 г. Мартынов писал в этой заметке: «...Симфония оказалась лишенной внутреннего единства — серьезность первой части ничем не связана с гротеском второй и третьей. От симфонии не остается сколько-нибудь цельного впечатления: она кажется составленной из отдельных, друг с другом ничем не связанных пьес. Но дело не только в этом. И по значительности содержания, и по яркости художественных образов шестая симфония значительно уступает пятой. Конечно, нельзя требовать, чтобы композитор в каждом своем произведении обязательно раскрывал новые, невиданные горизонты. Но глубина содержания, подлинное единство развития, взволнованность музыки пятой симфонии заставляли ожидать от Шостаковича если не нового симфонического шедевра, то во всяком случае чего-то очень значительного. К сожалению, о шестой симфонии этого сказать нельзя. Несмотря на ряд выразительных эпизодов первой части, несмотря на великолепное мастерство композитора, в целом она оставляет слушателя неудовлетворенным. Отсутствие единого творческого замысла и в сущности бедность идейно-эмоционального содержания (второй и третьей частей в особенности) новой симфонии — причина этой неудовлетворенности».

Из симфонических произведений, пожалуй, только о 9-й симфонии Бетховена и 6-й симфонии Чайковского высказано было так много проникновенных и спорных мнений.

Это понятно. Даже только самый факт замысла и создания этой симфонии в условиях осажденного героического Ленинграда величественен. Перед лицом смертельной опасности для страны Шостакович-патриот верил в победу советского народа и нашел в себе силы создать крупное произведение, в котором сделал попытку отразить в музыке борьбу с темными силами фашизма и победу над ними, пришедшую через море слез и страданий, через высокие горы преград и препятствий.

Впечатление от первых исполнений симфонии в 1942 году было огромным. Даже люди, органически не принимающие музыкальный мир Шостаковича, и те восприняли это произведение как явление советского искусства исключительного художественного и политического значения. Эмоциональное восприятие искусства в то время было обострено до крайности, особенно искусства, связанного с тематикой войны. Все мы гордились мужественным поведением Шостаковича в военные годы и с нетерпением ждали воплощения впечатлений и ощущения великой битвы в его музыке. Это событие состоялось. Вот свидетельство очевидца работы Шостаковича над 7-й симфонией:

«В один из сентябрьских вечеров несколько ленинградских композиторов, друзей Шостаковича, были приглашены к нему, чтобы прослушать две части новой симфонии. Ехали на Петроградскую сторону все вместе, глубоко заинтересованные, обменивались предположениями о характере произведения, создание которого протекало в необычных условиях. Симфония начата была в июле, когда Шостакович вместе со всей профессурой и студенчеством консерватории почти ежедневно ездил за город на работу по сооружению оборонительных укреплений, сочинялась, быстро “вырастала” и зрела в августе, когда автор жил “на казарменном положении” в здании консерватории в качестве бойца противопожарной команды. Говорили о необычайности и ответственности самой темы симфонии, посвященной Великой Отечественной Войне.

Громадные листы партитуры, раскрытые на письменном столе, указывали на грандиозность оркестрового состава: к большому симфоническому оркестру в момент кульминации присоединена была так называемая “банда” — дополнительный медный духовой оркестр, сразу учетверяющий самую мощную и полную звучность симфонического состава.

Шостакович играл нервно, с подъемом. Казалось, что из рояля он стремился извлечь все оттенки оркестровой звучности.

Внезапно с улицы донеслись резкие звуки сирены, и по окончании исполнения первой части автор занялся “эвакуацией” жены и детей

в бомбоубежище, но предложил не прерывать музицирования. Под глухие разрывы зениток была проиграна вторая часть, были показаны наброски третьей, затем было повторено по общему настоянию все ранее проигранное. Возвращаясь, мы видели из трамвая зарево — след разрушительной “работы” воздушных фашистских варваров. Переполненные впечатлениями от симфонии, пафосом благородного, созидательного, мы особенно остро ощутили взаимоисключающую противоположность двух систем, столкнувшихся в смертельной схватке. Системы фашизма, несущей с собою смерти, разрушение, подавление личности, народности, человеческого достоинства, и системы советской, олицетворяющей человеческий прогресс, торжество культуры, мысли, богато и разносторонне развитой личности»\*.

Исполнена 7-я симфония была сначала в Куйбышеве, где люди напряженно трудились, испытывали трудности военного времени и эвакуации, горе, потери близких. Потом симфония была исполнена в Москве, где ее исполнение сопровождалось воздушными тревогами, и, наконец, в заблокированном героическом Ленинграде. Каждый слушатель искал в симфонии выражения своих чувств и своих ощущений войны и, найдя это в музыке, испытывал большое эстетическое удовлетворение; а то, чего нельзя было услышать в симфонии, — он дополнял своей фантазией, своими представлениями о действительности и искусстве.

Слушатель того времени слышал в 7-й симфонии больше того, что в ней было, слушатель сегодняшнего дня слышит в ней только то, что она в себе содержит.

Поэтому и к этой знаменитой симфонии, ставшей важным художественно-политическим явлением, сыгравшей значительную роль в признании советской музыки за рубежом, но не получившей в свое время настоящей критики, сейчас мы можем и должны подойти критически. Начало симфонии ассоциируется с картинами величественного и строгого Ленинграда. Слушая эту музыку, как будто вместе с Шостаковичем прогуливаешься белыми ночами по гранитным набережным Невы, любишься величественной архитектурной классикой Растрелли и Захарова. Потом созерцаешь сквозь дымку утреннего тумана очертания памятника Петру, Адмиралтейской «иглы», перекинувшихся арок мостов...

Человеку, долго жившему в Ленинграде, знакомо это трепетное чувство благоговейного восхищения красотами великого города

---

\* В. Богданов-Березовский, Седьмая симфония Шостаковича. «Ленинградская правда» от 11 августа 1942 г.

в незабываемые белые ночи, чувство, вызывающее особый «ленинградский патриотизм». Как прекрасен мой славный город! — это чувство превосходно передано в музыке Шостаковича. Тем досаднее, что даже здесь композитор старается загрязнить «модернизмом» чистоту верно найденных гармоний. <...>

Но вот возникает тема войны. Она была замечательно «рассказана» Д. Заславским<sup>11</sup> в статье «Торжество человека»\*:

«...И вот глухие, тревожные звуки врываются в мир труда, творчества и любви. Где-то очень, очень далеко, но зловеще трещит барабанная дробь. Рождается мотивчик, удручающий своей бездумной механичностью. Это пошленькое чередование звуков, примитивный марш каких-то дикарей... Он напоминает сначала популярное “Болеро” Равеля, — этот гротеск, поразивший своей музыкальной бездумностью, танец первобытных людей.

Пошленький мотивчик дикарей разрастается. Он нарастает с неудержимой силой. Он разливается по всему оркестру, с отрывистых вскриков струнных переходит на ошалелый писк кларнетов. Его подхватывают медные инструменты. Не теряя своего механического однообразия, он словно расширяется в объеме. Барабан уже не трещит, — он гремит... Это мчатся по ровным дорогам бронетанковые чудовища, на которых сидят полулюди, полубезьяны. Музыка приобретает жуткий характер. Если в начале это сатирический памфлет на фашистское одичание, то теперь это глубочайшая драма всей мировой культуры, на которую обрушился чудовищный шквал меди, барабанного грохота, завываний, ухания оркестра. Это не музыка только. Это больше, чем музыка. Это лицо фашистского врага, показанного с огромной силой».

Все это действительно есть в музыке, и мы слышим это и сейчас. Здесь пристрастие Шостаковича к гротеску сказалось как нельзя кстати. И совсем не иллюстративным получился этот «фашистский, обезьяний марш»!

Эта музыка — психологически точный портрет врага и вызывает чувство величайшей ненависти и презрения к этому врагу.

Дальше в своей статье Д. Заславский пишет: «Шостакович показывает огромную силу механизированной пошлости. Но на эту силу есть своя сила. В разгар фашистского обезьяньего марша, когда трубы уже ликуют свою победу, новые сверкающие звуки в светлой тональности сталкиваются с фашистским мотивом. Это поистине великая битва в оркестре».

В этом слушатель сегодняшнего дня не сможет согласиться с Заславским. Это хотел тогда слышать Заславский, но он поэтически

\* «Комсомольская правда» от 31 марта 1942 г.

нафантазировал. Силы, противопоставленной фашистскому обезьяньему маршу, в музыке Шостаковича нет. Есть лишь некоторые абстрактно-гуманистические мысли, высказанные музыкой, значительно менее воодушевленной и гораздо более рассудочной. А сталкивается с фашистским маршем отчаяние сопротивления, которое приводит к трагической кульминации.

Сила, которая могла бы быть противопоставлена фашистской теме, должна была в этой симфонии слагаться из мелодий русских и других народностей СССР, выражающих силу и мощь советского народа (здесь хочется напомнить об исключительном воздействии песни А. В. Александрова «Священная война»). Но этого не мог сделать Шостакович, решительно отворачивающийся от русской песенности и от традиций русского музыкального эпоса. Последующие части симфонии получились значительно слабее первой. Во всех них есть куски хорошей выразительной музыки, часто поднимающейся до большой патетики и образности. Но без главного, необходимого для музыкального выражения несокрушимой мощи советского народа, — без его героической народной песенности, наполненной духом оптимизма, симфония оказывается бессильной воплотить высокую идею, ее воодушевляющую.

Если бы автор, осознав свои ошибки, еще раз вернулся к этой симфонии и пересмотрел ее с точки зрения требований народа к нашему симфоническому искусству! Несомненно, мы были бы еще раз потрясены этим произведением, но на этот раз потрясение было бы вызвано убедительностью его музыки, даже в отдалении от происходивших великих событий.

Пока же приходится признать, что Чайковский не в самом сильном своем произведении — увертюре «1812 год» — по основам своего творческого метода стоит на более верных позициях, чем Шостакович в 7-й симфонии. А если эту симфонию сравнить с «Героической» симфонией Бетховена, то порочные основы творческого метода Шостаковича становятся особенно явственными.

## *12. Восьмая симфония*

Все более и более разраставшийся у нас поток славословия вокруг «победного шествия» симфоний Шостаковича вдруг неожиданно остановился перед внушительной преградой.

Впервые исполненная в Москве в ноябре 1943 года восьмая симфония Шостаковича была решительно не принята советским народом. За границей ажиотаж вокруг восьмой

симфонии был даже бóльшим, чем в дни появления седьмой симфонии. Предприимчивые радиокompании, буржуазная пресса воспользовались «сенсационным» творчеством Шостаковича для своего бизнеса. Изобретательные «торговцы славой» в погоне за широковещательной рекламой придумали для восьмой симфонии название «Сталинградской» и расточали самое неистовое красноречие, часто лишённое элементарной логики. «Это грандиозное, по размерам, произведение кажется коротким», такими парадоксами поражает читателей один из западных газетных болтунов-«модернистов».

«Модернистическое по стилю — оно кажется классическим или, вернее, универсальным. Очень тщательно разработанное по архитектонике — оно развивается естественно. Национальное, но без “местного колорита”, приуроченное к определенным историческим событиям — оно остается созданием чистой музыки. При всем своем драматизме оно сохраняет безмятежность. Мощное и мужественное — оно полно гибкости и очарования. Оптимистическое по духу — оно приоткрывает завесу, скрывающую грозные и волнующие тайны человеческого существования...»

Советский человек услышал эту симфонию иначе. И, относясь к симфоническим произведениям, ставящим большие социальные темы, столь же требовательно, как и к философским трактатам, он отверг эту симфонию, как стоящую на крайне низком и дейном уровне.

В этом произведении есть страницы, захватывающие талантливо выраженным трагизмом. Эти страницы ввели в заблуждение многих музыкантов, даже таких «чутко вслушивающихся», как Б. В. Асафьев. Мы содрогались, читая публикуемые страшные материалы Комиссии по расследованию фашистских злодеяний. Перед нашими глазами воскресали неимоверно горестные картины страданий и мук народа. Но этот же народ предстоял перед нами в своей великой, всепобеждающей героической силе.

Шостакович услышал только страдания и изобразил их натуралистически.

Л. Данилевич назвал первую часть восьмой симфонии «поэмой страдания». Точнее, было бы назвать ее «поэмой страдания и ужасов».

Партитура первой части испещрена многочисленными приемами музыкального выражения этих страданий и ужасов. Можно выписать большое количество оркестровых стенаний, инструментальных криков, выражающих боль и страх, симфонических воплей, застывших в своей безнадежности и беспросветности.

Все это строится на разрушении мелодии и гармонии. От мелодии остаются одни только интонационные обрывки, от гармонии — случайное соединение редких и жестких аккордов. Правда, сделано все это так талантливо, что перед слушателями действительно встают зрительные образы страшных человеческих страданий и кошмарных, нечеловеческих жестокостей. Впечатление от музыки переходит уже в какое-то физиологическое воздействие ее — хочется скорее к свету, на воздух, хочется сильной, гневной и победной песни. Вместо этого во второй части симфонии Шостакович опять возвращается к излюбленному им методу гротеска, «кривых зеркал» (по выражению Асафьева), назойливым несурaziцам, экстравагантным гримасам, построенным на форме марша. Неистовые дегустаторы модернистической музыки объявляли вторую часть симфонии «маршем врага». Но нормальный слушатель никакого «марша врага» здесь, конечно, не слышит. Его просто заставляют смеяться, прокалывая с двух сторон железными вилами, а сверху кидая в него кирпичи галопирующих аккордов.

<...>

Третья часть симфонии, в движении «перпетуум мобиле», написана с большой художественной силой.

Механическое движение третьей части построено на наслаивании оркестровой звучности.

В это нарастающее автоматическое движение, совершенно лишенное каких-либо эмоций, врываются возгласы отчаяния и ужаса и резкие, злобные удары аккордов.

По своей впечатляемости от показа в музыке образа механизированного фашистского зверя эта часть симфонии не уступает первой части 7-й симфонии, построенной по подобному же принципу наслаивания усиливающейся оркестровой звучности на механическое движение. Чаконна<sup>12</sup> сменяется пассакалией — *Largo*. Музыка этой — четвертой — части симфонии — сумеречная и холодная. Как будто композитор захотел уйти от надвигающейся страшной силы разрушения в мир грез. Но грезы эти не радостны. И это не «возвышенное размышление», как кажется Л. Данилевичу, а созерцание астрального мерцания с пустой и холодной душой. Оттого-то и исходит от музыки четвертой части какая-то безнадежная тоскливость. Изумительной модуляцией из *gis-moll* в *C-dur* при переходе в последнюю, пятую, часть симфонии Шостакович на мгновение вносит свет в свою музыку. Слушатель нетерпеливо ждет финала этой странной музыкальной повести, при напряженном слушании которой он столько раз разочаровывался. Сейчас автор все объяснит,

сделает свои определенные выводы. Но слушателю предстоит еще одно, теперь уже окончательное разочарование. Начинает звучать сухая формалистическая тема финала, характера какого-то манерного упражнения. Пустая игра звуков! <...>

Ради чего же были жертвы, страдания и стенания? Неужели для того, чтобы композитор, отвернувшись от жизни и чаяний народа, утверждал себя в своем крайнем индивидуализме, занимаясь формальным музыкальным трюкачеством?

Чуткий советский слушатель не мог не услышать фальшивого содержания 8-й симфонии и не принял ее. Как и в 7-й симфонии, Шостакович мог бы повернуть значительный замысел своей 8-й симфонии по правильному руслу. Показав страдания людей и чудовищное, разрушительное существо фашизма, композитор должен был бы противопоставить всему этому образ всепобеждающего советского человека, несущего на своих скрижалях пламенные идеи коммунизма.

Может быть, ни одному искусству не дано так глубоко выразить эти новые, великие эмоции, как музыке. Но для этого надо жить, чувствовать и петь вместе с народом. Фальшь в музыке — непростительна. Но еще более непростительна критика, оправдывающая эту фальшь.

Л. Данилевич слышит в финале 8-й симфонии «утро, цветение вечно юной природы, ласковый свет весеннего солнца, говор ручья» и хочет убедить в этом слушателя. Но у нашего слушателя — слух здоровый, и фальшь он называет фальшью.

Увлеченный трагическими страницами 8-й симфонии, Асафьев писал:

«Несомненно, впрочем, и тут время возьмет свое, и массовое музыкальное сознание перестанет не доверять интонационным лабиринтам инструментальных произведений Шостаковича и извилинам его психики»\*.

Сейчас можно сказать, что время действительно «взяло свое». Но не массовому музыкальному сознанию придется приспособляться к формалистическому уродству, а композиторам, поборов свои модернистические вывихи и заблуждения, надо будет чутко прислушаться к массовому музыкальному сознанию и творить для народа.

---

\* Академик Б. Асафьев, Восьмая симфония Шостаковича. Программа Московской государственной филармонии. Октябрь, 1945 г.

### 13. Поражение композитора

Девятая, «Победная» симфония Шостаковича явилась полным творческим поражением композитора.

Вспоминается первое исполнение этой симфонии по радио. Шел победный 1945 год. В Союзе композиторов у радиолы собралась группа композиторов и музыковедов. С нетерпением и волнением они ждали начала передачи симфонии. В этом нетерпении был искренний интерес к музыкальному творчеству своего товарища, надежда услышать живой, могучий и вдохновенный отклик на великую победу. Весь народ нашей страны ликовал и аплодировал победам славной Советской Армии, гениальному руководству Сталина и всей большевистской партии, приведшей нас к победе.

Творчество Шостаковича было в этот период в центре внимания советской музыкальной общественности. Как же было не ждать именно от Шостаковича вдохновенной симфонии о победе?

Даже за границей ждали девятую симфонию Шостаковича, как симфонию победившего советского народа.

Что же передавалось в эфир, что же получили от Шостаковича слушатели всего земного шара, жадно ловившие радиоволну с 9-й симфонией?

Зазвучала тема гайдновской симфонии, очень быстро исковерканная мастерской рукой Шостаковича.

Формализм вновь предстал в своем «неоклассическом» обличье. Вслед за этим Шостакович с явной симпатией продемонстрировал образ грубоватого беспечного янки, бесшабашно насвистывающего веселый мотивчик. <...>

Старик Гайдн и заправский американский сержант, неудачно загримированные под Чарли Чаплина, со всевозможными ужимками и кривляниями прогалопировали первую часть симфонии. Далее, как это часто бывало в творчестве Шостаковича, композитор во второй части симфонии, парадокса ради, позвал слушателя в область сумеречных, астральных грез, неожиданно ненадолго прерываемых музыкой из «Леди Макбет».

В третьей части слушателю было предложено «пережить» модернизированную «нео»-сонатину мастеров XVII и XVIII веков.

Удивив слушателя внезапной глубокомысленностью фагота в Largo четвертой части, Шостакович столь же внезапно «модифицировал» эту тему фагота в излюбленный им бездумный гротеск. Неистовая модернизированная полька-галоп (своеобразный веселящий газ в музыке!) в пятой части симфонии закружила и без того уже сбитое с толку музыкальное

сознание. Пронеслась эта «симфония-скерцо», отзвучали последние слова диктора... Слушатели разошлись, как-то очень неловко себя чувствуя, как бы стыдясь за содеянное и обнародованное Шостаковичем музыкальное озорство, — содеянное, увы, уже не юношей, а сорокалетним мужем, и в какой момент! Не хотелось даже высказываться. Остались только несколько умиленных апологетов, пришедших на прослушивание с филистерскими лицами, заранее выражающими только восхищение, восторг и нетерпимость к какой-либо критике. Кульминация апологетических восхвалений Шостаковича произошла именно на 9-й симфонии.

Если о музыке этой симфонии хочется сказать, что она могла быть написана только композитором, уже совершенно в своем творчестве порвавшим связь с народом, позволяющим себе писать, что угодно, и ни за что не отвечающим, то музыковедам, поднявшим на щит это произведение, вопреки здравому смыслу, следует инкриминировать полнейшее низкопоклонство перед маразмом модернизма и отсутствие гражданской чести.

Первым «псалмопевцем» 9-й симфонии оказался Д. Житомирский. Стоит процитировать те «музыковедческие приемы», которыми жонглирует Житомирский в своей статье об этой симфонии. Они характерны для стиля деятельности апологетов:

«Симфония начинается веселым, по-гайдновски простодушным Allegro, в нем живет изрядная доля лукавства и тонкой иронии. Шостакович не формально, а по существу возрождает тот дух непринужденной и кипучей веселости, который жил и классических Allegro вплоть до увертюры Россини. Своеобразный “классицизм” этой музыки ультрасовременен...»\*.

Вторая часть симфонии, по определению Житомирского, «пленяет прозрачностью; это тонкий, почти бесплотный “узор на стекле”, излучающий особую, целомудренную красоту...».

О третьей части сказано: «Остро-прелестна и выразительна тема средней части скерцо с ее подчеркнута театральным, где-то на грани серьезного романтического волнения и иронии, пафосом...»

Четвертая часть — это «момент глубокой сосредоточенности. Он ценен не только сам по себе, но и как некий лирически-философский комментарий ко всему произведению, подчеркивающий драгоценный человеческий источник всего этого непринужденно-легкого потока музыки...».

И, наконец, о финале: «Развитие финала кипуче-темпераментно и изобилует блестящими комедийными штрихами. Маленькая кода доводит этот веселый театральный “бег” до предельного темпа...»

---

\* Бюллетень «Музыка», № 9, 1945 г. Изд. ВОКС.

В заключение Житомирский определяет музыку 9-й симфонии, как «наиболее кристаллическое воплощение “моцартианства” Шостаковича».

Панегирик заканчивается словами, достойными всей этой кокетливо-реверансной статьи: «Этим и определяется значительность нового произведения, масштаб которого, как факт духовной культуры, несоизмерим с его скромными внешними рамками».

В таком же духе тлетворной, декадентской эстетики писали о 9-й симфонии и некоторые другие музыковеды. Были писания и еще хуже. Так, например, С. Шлифштейн заявил в «Советском искусстве»: «Писать проще, прозрачнее, чем написана Девятая симфония, кажется, уже действительно невозможно»\*.

<...>

Шлифштейн заканчивает свою статью панегириком, стараясь в этом «перешибить» Житомирского: «В девятой симфонии Шостакович, оставаясь на почве своей эстетики, достиг той доведенной им до совершенства “правильности в распределении поэтических предметов”, которая делает ее одним из самых гармоничных созданий его музыки».

Н. Тимофеев в статье «Впечатления музыканта» в своих прогнозах пошел еще дальше, заявив о том, что симфонию эту поймут только в будущем:

«Я думаю, что после того, как пройдет несколько лет, мы во многом по-другому услышим эту музыку, и многое, что нам в ней кажется сейчас выпадающим из стиля, — может быть, слишком легкомысленным, или, наоборот, слишком уж подчеркнутым, осознается тогда нами как вполне закономерно вытекающее из основного замысла и следовательно художественно необходимое. И тогда мы станем особенно любить это произведение, несмотря на его некоторые недостатки, может быть, именно за наличие в нем тех самых качеств, которые сейчас представляются нам иногда и парадоксальными»\*\*.

Именно о таких музыкальных критиках говорил товарищ Жданов на совещании деятелей советской музыки:

«Если среди известной части советских композиторов имеет хождение теория, что “нас-де поймут через 50–100 лет”, что “если нас не могут понять современники, то поймут потомки”, — то это просто страшная вещь. Если вы к этому уже привыкли, то такого рода привычка есть очень опасное дело.

\* «Советское искусство», 26 октября 1945 г.

\*\* «Советская музыка», № 1, 1946.

Такие рассуждения означают отрыв от народа. Если я — писатель, художник, литератор, партийный работник — не рассчитываю, что меня поймут современники, то для кого же я живу и работаю? Ведь это же ведет к душевной пустоте, к тупику. Говорят, что такого рода “утешения” особенно сейчас нашептывают композиторам некоторые музыкальные критики из подхалимов. Но разве могут композиторы хладнокровно слушать такие советы и не привлекать таких советчиков по меньшей мере к суду чести?»

Явно порочное существо идейно ничтожной 9-й симфонии Шостаковича, бегство от больших общественных задач не получило ни у Оргкомитета Союза советских композиторов, ни у музыковедов и критиков решительного и страстного отпора.

Казалось, нет предела апологетическим акафистам новым opus'ам Шостаковича.

Появившийся вслед за 9-й симфонией третий квартет Шостаковича, в котором автор снова возвращается к откровенной формалистической зауми «Носа» (каким магнитом для Шостаковича стала эта опера!), где невозможно услышать хотя бы признака музыки, — этот квартет тоже радует наших критиков:

«По богатству и разносторонности своего содержания третий квартет превосходит все созданное композитором в области камерной музыки. Это целый мир романтических чувств, где красота светлой “наивной” мечты живет рядом с суровым гражданским пафосом, со скорбью и героикой»\*.

Замечательное Постановление ЦК ВКП(б) от 10 февраля 1948 года прекратило поток этой музыковедческой лжи вместе с потоком модернистической и фальшивой музыки.

В поименованном списке композиторов формалистического, антинародного направления Дмитрий Шостакович значится первым. Это не случайно. Многие годы он действительно был центральной фигурой этого направления.

#### *14. Заключение*

Трудно было писать все эти страницы грустной повести о творческих заблуждениях Шостаковича. Ведь более двадцати лет эта музыка сопровождала творческую жизнь музыкантов разных поколений. Так

---

\* Д. Житомирский. Дмитрий Шостакович. Изд. ССК. Москва, 1947 г.

живы и трепетны порывы увлечения ею, досадного разочарования, негодования и восторга...

И вот сейчас приходится произносить резкие слова осуждения, а в сердце — искреннее волнение о судьбе творчества Шостаковича — человека, музыканта и товарища. Ведь Шостакович, действительно, невероятно одаренный композитор!

В 1-й и 5-й симфониях он написал музыку, которая, очевидно, переживет многое. Поистине поэтические, вдохновенные страницы есть в его фортепианном квинтете. В 7-й и 8-й симфониях есть части огромной впечатляемости, грандиозные по своему драматизму. В его мелких вещах, особенно из музыки к драматическим спектаклям и кинофильмам, есть много примеров яркой демократической музыки.

Шостаковичу свойственно рельефное воплощение в музыке сценических образов.

Полифоническое мастерство его несомненно — достаточно вспомнить отличную фугу из фортепианного квинтета!

Шостакович очень способен к воплощению быстрых движений в музыке, к динамическим ритмам, к самым различным танцевальным формам. В оркестре Шостакович соперничает с величайшими мастерами мировой музыкальной культуры.

Одни музыкант метко заметил, что «Шостакович играет “на оркестре” так же, как на рояле, а на рояле он играет превосходно».

И все же приходится сказать, что многие годы творчества Шостаковича прошли преимущественно на холостом ходу и что он не дал своей родине того, чего ждала она от его большого дарования. Если бы наша критика была на должной идейной высоте, если бы она оторвала Шостаковича от призрачных иллюзий «мировой славы», повернула бы его внимание к духовным запросам и к жизни советского народа, обнажила бы перед ним в суровой нелицеприятной правде декадентские, формалистические язвы его творчества, Шостакович не оказался бы сейчас в тупике формализма.

Н. Тимофеев, в цитируемой выше статье «Впечатления музыканта», писал:

«Долго и настойчиво, на протяжении ряда лет, композитор боролся за мелодию, чуждаясь многих дешевых эффектов и воздерживаясь от многих и многих “страхованных” мелодических приемов, и сейчас — я в этом совершенно убежден — можно сказать, что борьба эта увенчалась исключительным успехом...»

В какой грустный юмор превратились сейчас эти слова! Все обстоит как раз наоборот: Шостакович долго и настойчиво боролся

против мелодии и потерпел поражение. Шостакович пренебрегал славными традициями русской музыки, безответственно относился к идейному содержанию своего творчества и тем самым усугубил свое поражение.

Композитору предстоит сделать крутой поворот в своем творческом пути. Он должен многое продумать и пережить. Еще в феврале этого года Шостакович, выступая на обсуждении Постановления ЦК ВКП(б) московскими композиторами и музыковедами, сказал:

«...Я сейчас ясно вижу, что переоценивал глубину своей творческой перестройки, что некоторые, присущие моему музыкальному мышлению отрицательные черты не дали мне возможности развить наметившийся перелом в целом ряде моих сочинений последних лет. Я опять уклонился в сторону формализма и начал говорить языком, непонятным народу».

В своей речи на Съезде композиторов Шостакович говорил о путях своей творческой перестройки:

«...Как бы мне ни было тяжело услышать осуждение моей музыки, а тем более осуждение ее со стороны Центрального Комитета, я знаю, что партия права, что партия желает мне хорошего и что я должен искать и найти конкретные творческие пути, которые привели бы меня к советскому реалистическому народному искусству. Я понимаю, что это путь для меня нелегкий, что начать писать по-новому мне не так-то уж просто, и может быть это произойдет не так быстро, как этого хотелось бы мне и, вероятно, многим моим товарищам. Но не искать эти новые пути мне невозможно, потому что я советский художник, я воспитан в советской стране. Я должен искать и хочу найти пути к сердцу народа».

Пожелаем же нашему товарищу — Шостаковичу поскорее открыть новую главу в его творческом пути, создать музыку, которая стала бы гордостью всего советского народа.

А всем нам, композиторам, нужно навсегда запомнить одну непреложную истину: не искать себе «друзей» среди подхалимов и не бояться смелой большевистской критики.

