



**Юлий КРЕМЛЕВ**

## **О Десятой симфонии Д. Шостаковича**

*Редколлегия журнала «Советская музыка», обсудив статью Ю. Кремлева, решительно не согласилась с основными ее положениями. Отрицая идейные и художественные достоинства Десятой симфонии Д. Шостаковича, автор статьи приходит в противоречие с тем широким общественным признанием, которое уже завоевала эта Симфония в СССР и за рубежом. Однако в целях развития свободной творческой дискуссии редколлегия считает необходимым опубликовать данную статью, предполагая в одном из следующих номеров вернуться к ее обсуждению.*

Споры о значении и ценности Десятой симфонии Д. Шостаковича начались с момента ее первого исполнения. Они продолжают и будут продолжаться, поскольку Десятая симфония относится к числу основных, определяющих симфоний Д. Шостаковича (наряду с его Первой, Пятой, Седьмой и Восьмой симфониями).

Думается, что оживленные столкновения мнений о Десятой симфонии (кульминацией которых явилась дискуссия, проведенная весной 1954 г. в Москве<sup>1</sup>) пока не привели к установлению хотя бы основных черт ее объективного содержания. Думается, что путь к подобному установлению еще не очень близок — как вследствие полемических пристрастий спорящих, так и вследствие сравнительной отсталости критических методов анализа содержания музыки. Но путь этот должен быть пройден, и он будет пройден — ведь речь идет даже не о Десятой симфонии как таковой, а о частном, очень характерном случае из большого и принципиально значительного круга явлений нашей музыки.

Десятая симфония Д. Шостаковича имеет своих апологетов и своих ненавистников. Имеются, как всегда, и равнодушные, если

понимать под таковыми людей, не стремящихся составить и отстаивать достаточно определенное мнение.

Правда, круг слушателей, активно воспринявших Десятую симфонию Д. Шостаковича (как и ряд других его симфонических сочинений), нельзя пока назвать очень широким. Он в основном сводится к любителям симфонических концертов, группирующимся вокруг филармоний, — поскольку в радиопрограммах Симфония не стала репертуарной. Тем не менее, учитывая большой резонанс Десятой симфонии среди слушательского симфонического актива не только СССР, но и зарубежных стран, нельзя не признать значительность ее как музыкального явления.

Бывают в искусстве произведения, популярность которых создается по преимуществу публикой, массовым слушателем, нередко вопреки суждениям профессионалов. Но бывают и произведения, слава которых формируется по преимуществу профессионалами, зачастую вразрез со складывающимся мнением рядовых слушателей.

Абсолютно противопоставлять профессионалов и слушательскую массу, разумеется, неправомерно. Мнения тех и других во многом неизбежно совпадают. Если бы это было не так — не удалось бы найти ни одного произведения, которое одновременно нравилось бы знатокам и публике. А между тем все подлинно классические произведения принадлежат как раз к числу тех, которые удовлетворяют обе стороны.

Однако относительное противопоставление профессионалов и слушательской массы не только правомерно, но необходимо. Профессионалы, как правило, лучше разбираются в технических достоинствах того или иного произведения, а слушательская масса — в его эмоционально-образном содержании. Конечно, профессионал в принципе может и должен обладать непредвзятым, живым восприятием слушателя, но на деле, к сожалению, это имеет место довольно редко. Отсюда и соответственные ошибки. Профессионалы легче всего упускают из виду недостатки или достоинства содержания, а рядовые слушатели — недостатки или достоинства формы. Профессионалы вернее всего способны оценить качество «работы», уровень «художественного ремесла», а рядовые слушатели — конечный художественный результат. Профессионал (если он мало-мальски доброжелателен) не может не сочувствовать проделанному труду (ведь он-то знает ему цену!). А слушатель в ряде случаев поневоле и вполне наивно оказывается «жестоким», решительно отвергая то, что его не увлекает, не берет за душу, — совершенно не будучи склонным уважать «ремесло».

Известность симфоний Д. Шостаковича (в том числе и Десятой) в очень значительной мере была создана сочувствующими им про-

фессионалами. Нельзя поэтому при всякой критической оценке этих симфоний не учитывать того, что особенно нравится в них профессионалам. Но, с другой стороны, с целью достижения мало-мальски объективных выводов, необходимо, по контрасту, обращать главное и решающее внимание все-таки на общечеловеческое содержание музыки, на то, что в ней доступнее всего массовому слушателю.

Начиная характеристику Десятой симфонии с чисто профессиональных сторон, всякий критик должен указать на высоту присутствующего ей профессионального мастерства.

Если под мастерством композитора понимать умение обращаться с наличным звуковым материалом, искусство конструирования, то Десятая симфония — произведение выдающегося мастерства (как, впрочем, и многие другие произведения Д. Шостаковича).

Мастерство подобного рода в музыке Д. Шостаковича многосторонне. Можно, например, указать на мастерство полифонии, особенно наглядно продемонстрированное известным циклом 24 прелюдий и фуг для фортепиано, с присущей ему очень солидной полифонической техникой. Можно указать, далее, на мастерство гармонии. Правда, самодовлеющее гармоническое мышление мало присуще Д. Шостаковичу, поскольку излюбленная им линейность постоянно сдерживает чисто гармонические тенденции. Однако гармонический стиль Д. Шостаковича отличается своеобразием, продуманностью и организованностью. Можно говорить о свойственном Д. Шостаковичу мастерстве ритма, о большом его умении интересно чередовать и сопоставлять ритмические фигуры и движения.

Что касается оркестрового мастерства Д. Шостаковича, то эта сторона его музыки привлекала, пожалуй, наибольшее внимание. В самом деле, как бы ни относиться к оркестровому складу музыки Д. Шостаковича с точки зрения эстетических требований, никак нельзя отрицать его глубоких познаний в области оркестра, точности и ясности его оркестровых намерений. Кстати сказать, нам представляется недооцененной и не освещенной в достаточной мере связь оркестровки Д. Шостаковича со школой Н. Римского-Корсакова (непосредственно — через ученика Н. Римского-Корсакова и учителя Д. Шостаковича — М. Штейнберга). Для Д. Шостаковича характерны рационализм оркестровых замыслов, чрезвычайная выверенность динамических и тембровых соотношений с постоянной «прозрачностью» и избеганием оркестровой «стихии».

Можно также говорить о мастерстве фактуры и формы у Д. Шостаковича. В его фактуре особенно приметны два момента: большая эрудиция (т. е. очень широкое знание употреблявшихся ранее всевозможных

приемов) и вместе с тем очень свободное распоряжение этими приемами. Тот или иной прием как бы всегда оказывается наготове.

Фактура, тембр, динамика и ритм являются главными определяющими стимулами конструирования форм у Д. Шостаковича в смысле распределения, сопоставления, нарастания и убывания звуковых выразительных средств (роль гармонии и мелодии в данном плане гораздо менее значительна).

Все сказанное нами можно наблюдать в течении музыки Десятой симфонии.

Очень интересно, например, построение первой части. Достоинство удивления, скажем, как на протяжении первых двенадцати страниц партитуры композитору удается наполнить и насытить фактуру, а затем разрядить ее до одноголосной линии кларнета, вливающейся в переход к побочной вальсообразной теме. Не менее примечательны очень разнообразные по оттенкам изложения побочной партии (и в экспозиции, и в репризе), колеблющиеся между шепотом и громогласием, между тусклыми и яркими тембрами.

Во второй части Симфонии мы встречаем фактурно-тембровое мастерство «вечного движения», позволяющее внимать этому движению со слуховым любопытством в поисках новых и новых деталей.

В третьей части нельзя не полюбоваться на умело и тонко рассчитанные в смысле звуковых эффектов фактурно-тембровые сопоставления — куски формы. Очень, например, освежает переход от сумрачной затаенности первой темы (струнный квинтет) к звонкой звучности второй (излагаемой деревянными духовыми). А далее целый ряд впечатляющих фактурно-тембровых эффектов: трио флейты и кларнетов, октавная связующая линия струнных басов, многократно возвращающееся соло валторны и т. д. и т. п. Из всех частей Десятой симфонии третья особенно примечательна фактурными контрастами и переходами, выполненными не только с большой изобретательностью, но и с очень пластичным ощущением конструкции целого.

Яркие, своеобразные фактурные контрасты-сопоставления мы находим и в финале Симфонии — с той, однако, разницей, что здесь целое конструируется гораздо менее рельефно, менее пластично и как бы более случайно.

Мастерство построения фактуры и формы, присущее Десятой симфонии (как и другим сочинениям Д. Шостаковича), является качеством, особенно ценным профессионалами. Не может, в частности, привлекать внимания «скупость», лаконичность избранных основных тематических средств, которые служат Д. Шостаковичу для внушительных по размерам конструкций.

Указанные качества служат весьма большой притягательной силой для многих профессионалов — любителей музыки Д. Шостаковича, часто аргументирующих свою любовь тем, что «это так хорошо сделано».

Но было бы, конечно, близоруким, при всей притягательности подобных формальных достоинств, полагать в них исчерпывающую причину популярности музыки Д. Шостаковича среди известных слоев слушателей. Пытаясь объяснить подобную популярность, никак нельзя миновать главные вопросы — вопросы содержания.

Всякая музыка определяется и строится музыкальными темами, мелодическими образами (об этом в свое время красноречиво писали еще А. Серов и Ц. Кюи). Десятая симфония Д. Шостаковича, конечно, не составляет исключения — ее музыкальные темы оказываются основой всей концепции.

В первой части Симфонии две основные темы. Первая из них начинается движением струнных басов\*.

По своему эмоционально-образному характеру эта тема очень неопределенна. Ее интонационные основы — какие-то неясные блуждания. М. Мусоргский, бывший, как известно, великим мастером интонационных характеристик людей и психологических ситуаций, использовал в качестве лейтмотива совершенно аналогичное движение по тонам уменьшенных трезвучий в романсе «Над рекой» (из цикла «Без солнца»), чтобы охарактеризовать мучительные эмоции героя.

Но не только неопределенность обращает внимание в первой теме Симфонии. Очевидны и еще два очень характерных ее качества, как будто друг другу противоположных, но естественно уживающихся. С одной стороны, тема коротка, интонационное ядро ее очень невелико, у нее нет развитого выпуклого рисунка. Налицо как бы эскиз. С другой стороны, тема и не замкнута, а, напротив, стремится к растеканию, к неясности и смазанности своих границ.

Эта два качества очень существенны, поскольку они постоянно присутствуют в музыкальных темах Д. Шостаковича. Нетрудно видеть и их исторические истоки. Тематическая короткость, столь любимая Д. Шостаковичем, идет от воспитавшей его школы Н. Римского-Корсакова. Что же касается неопределенности тематических границ,

---

\* Стр. 3 партитуры. Здесь и дальше (в тексте) мы ссылаемся на страницы партитуры, изданной Музгизом (Москва, 1956). См. также авторское переложение для фортепиано в четыре руки (Москва, 1955). Говоря об основных темах, мы, конечно, имеем в виду крупные тематические фазы, а не отдельные тематические образования.

то она связана и с традициями вагнеризма (воспринятыми, преимущественно, через Малера), и с любовью к старым приемам полифонии\*.

Если мы теперь обратимся к развитию первой темы, первого тезиса, нам представится знаменательный факт. Выше мы говорили о пластичности, мастерской умелости этого развития. Тем более примечательно, что развития в подлинном смысле этого слова, т. е. эмоционально-контрастного обновления на стр. 3–14 партитуры не происходит. Просто нарастает количество, появляются некоторые оттенки, но когда цикл (перед приходом побочной партии) замкнулся, мы остаемся при том же, что было с самого начала, — т. е. в неизменном русле гнетуще неопределенной эмоции. Поэтому-то и все развитие стр. 3–14 может заметить и оценить только специалист, так как это развитие музыкальных звуков, а не образа. Образ остается статичным, интонационное содержание его — узким и замкнутым.

Вторая тема первой части Симфонии (стр. 14) вновь отмечена характерными чертами первой. Она, во-первых, эмоционально неопределенна, во-вторых, имеет короткую мелодическую основу и, в-третьих, обладает неясными, растекающимися границами. Показательно сравнить эту вальсообразную тему с очень близкой к ней в некоторых отношениях (хотя далеко не во всем) темой средней части Вальса-каприза Э. Грига (ор. 37, № 2). Тема Грига тоже носит характер неопределенности (и, вдобавок, таинственности, сказочности — благодаря радужным переливам гармоний). Но у Грига эта тема противопоставлена совершенно иной по складу, волевой и решительной первой теме Вальса. У Д. Шостаковича же эмоционально неопределенная вторая тема приходит на смену столь же неопределенной первой теме. Ясно, что тем самым весь фундамент первой части Симфонии оказывается зыбким, и на нем нельзя построить ничего рельефного. Дальнейшее подтверждает это обстоятельство.

В разработке первой части Симфонии Д. Шостакович блещет своим обычным мастерством обращения со звуками. Как, например, пронзительно и ярко звучит тутти на стр. 27, как умело найдено дальше оживляющее движение шестнадцатых (со стр. 31), а еще дальше — остинатные потоки восьмых у струнных!

Но никакому мастеру звуковых построений не под силу сделать невозможное — добиться подлинного, действительно-контрастного

---

\* Тут, в сущности, нет даже и противоречия, поскольку Малер, выросший на основе традиций Вагнера, стремился, однако, к полифонической индивидуализации голосов, к линейности (что, вдобавок, наметилось и у самого Вагнера — в «Мейстерзингерах»).

образного развития там, где нет его предпосылок. Мы опять встречаем не настоящее развитие, не появление новых обогащающих и преобразующих качеств, а только совокупность увеличений, уменьшений и варьирований. Разработка не выводит из тесного, тягостного круга навязчивых идей, выраженных экспозицией, она только акцентирует их отдельные стороны. Очень ярким примером такого акцента могут служить стр. 38–41 партитуры, где мы находим излюбленный Д. Шостаковичем прием «вдалбливания» в сознание слушателя короткой попевки или даже отдельной ноты (в данном случае ноты «до» с ее вводным тоном).

Когда же музыка постепенно стихает (к побочной партии репризы), мы вновь можем констатировать, что остались при эмоциях, выраженных уже началом Симфонии. Правда, автор говорил то тихо, то громко, то сдержанно, то вызывающе, он говорил как очень искусный оратор, превосходно владеющий своим голосом, но он говорил на разные лады все время одно и то же. Тут и секрет того обстоятельства, что рядовым слушателем формальная конструкция первой части Симфонии не может быть отчетливо воспринята. Слушатель воспринимает форму только через содержание, через ясные контрасты и образную выпуклость музыки. Специалист может воспринять форму и по чисто звуковым ее приметам.

Кода первой части Десятой симфонии содержит любопытную колористическую находку — дуэт двух флейт пикколо. Но в другом смысле этот дуэт (излагающий тематический фрагмент, впервые появившийся на стр. 6 партитуры) угнетает своей подчеркнутой мертвенностью (точно отдаленные механические свисты). Как не вспомнить метких слов Глинки о флейте пикколо: «дрянной инструмент, без интонации»\*. В самом деле, флейта пикколо не обладает тем, что Римский-Корсаков назвал областью выразительной игры». Между тем Д. Шостакович систематически (и очень умело) пользуется флейтой пикколо для омертвления при посредстве ее механического свиста эмоционального содержания музыки: чтобы убедиться в этом, достаточно просмотреть партитуры Десятой симфонии и других сочинений Д. Шостаковича\*\*.

\* М. И. Глинка. Литературное наследие, том 1, Л.; М., 1952, стр. 345.

\*\* Аналогично по смыслу пристрастие Д. Шостаковича к резким мертвеным звукам ксилофона. Но оркестровка Д. Шостаковича вообще культивирует по преимуществу туманно-неопределенные или резко-угловатые, а то и кричащие звуковые эффекты. Моменты сочной, певучей звучности в ней редки. И это, конечно, не фактор оркестровки как таковой, а фактор оркестрового воплощения тематического материала.

Обзор первой, определяющей части Десятой симфонии заставляет настойчиво задуматься о мелодическом характере музыки Д. Шостаковича. Многие критики (да и апологеты) Д. Шостаковича отказывали ему в развитом «мелодическом даре». Но тут неправильна самая постановка вопроса. Есть лишь музыкальное дарование вообще. Нельзя говорить о «мелодическом» или «гармоническом» даре как изолированном факторе музыкального творчества\*. Музыкальное дарование направляется в ту или иную сторону не в силу «природных» качеств, а в зависимости от эмоционально-образного содержания творчества. Шопен или Шуберт, Глинка или Чайковский были великими мелодистами не потому, что имели какой-то таинственный «мелодический дар», а потому, что содержание их творчества, полное сердечных, горячих, душевных чувств, искало соответственной мелодии и не могло обходиться без нее. Д. Шостакович в таких своих произведениях, как Десятая симфония, не имеет потребности в развитой, выпуклой, эмоционально отчетливой и доходчивой мелодии, так как объектом выражения здесь являются не цельные, сердечные и глубокие чувства, а некие обломки, осколки чувств, нервно следующие один за другим. Отсюда и весьма характерный мелодический склад, упорно и систематически избегающий ясных, рельефных линий, состоящий весь из мелких зигзагов: едва наметится тонально-ритмическое ядро мелодии, как сразу же распадается\*\*.

Вторая часть Десятой симфонии (скерцо<sup>2</sup>) не выводит из круга неопределенности, созданного первой частью. Недаром критики Десятой симфонии с самого начала диаметрально разошлись в оценке содержания скерцо: одни видели тут «огненный вихрь» войны, а другие — воплощение «неуемных жизненных сил». Такое расхождение оценки кажется парадоксальным. А между тем оно вполне закономерно, так как музыка скерцо не дает отчетливого, односмысленного образа.

Главенствующая тема (излагаемая впервые гобоями и кларнетами после краткого вступления струнных, играющего впоследствии «антифонную» роль) опять-таки неопределенна по эмоции, коротка и не имеет ясных тематических границ, так как расплывается в беге секвенционных фигур. Антифонные отклики (с повышенной четвертой ступенью си-бемоль минора) еще более затуманивают

---

\* Иначе пришлось бы, например, признать, что Г. Эйслер имеет мелодический дар своих массовых песнях и утрачивает его в романсах атонального склада.

\*\* Или налицо обратное — механическая остинатность.

образ. Сразу возникает некий образный хаос. При внимательном вслушивании мы улавливаем в нем отголоски ряда впечатлений русской музыкальной классики. Мерещатся то набат и сцены веча из «Псковитянки», то набат из «Князя Игоря», то «Сеча при Керженце» \*<sup>3</sup>. Но всякие ясные контуры стерты. Поневоле думаешь так: если главная тема скерцо выражает народность (попевки ее очень русские), то почему общий тон эмоции так суетлив и нервозен, почему народная тема становится (как и другие темы Симфонии) навязчивой идеей? Если же перед нами образ натиска враждебных сил, то при чем тут народная тема?

Ответ может быть только один: скерцо Десятой симфонии представляет нерасчлененный, эмоционально хаотический отклик на действительность, в котором смешиваются самые различные элементы.

Столь же неопределенна и вторая тема скерцо, появляющаяся на басу соль (стр. 78). Вначале она вполне механична, но затем в ней выступают несколько более активные, стонущие интонации. Что выражает эта тема — натиск или смятение, насилие или скорбь — остается опять-таки неясным.

Соответственно складывается и изложение всего скерцо. Развития опять-таки нет, образ остается статичным, хотя налицо вновь большое мастерство чередования и наращивания звуковых эффектов, динамики и т. д., придающих музыке скерцо видимость движения. Но действительного движения — развития нет, так как нет жизненной контрастности, жизненного полнокровия, богатства и разнообразия эмоций. Поэтому и форма скерцо (не схема, а реальная образная форма) представляется разомкнутой, «оборванной». Вот скерцо прекратилось вскриком тутти, и мы чувствуем себя не ушедшими от его начала, так как уже на первых страницах скерцо была дана эмоция какой-то нервно-хаотической и образно-неопределенной тревоги, которая впоследствии усиливалась и ослаблялась, прибывала и убывала, но не сдвинулась никуда.

---

\* Мы не раз ссылаемся на «прототипы» тем Д. Шостаковича. Это не для того, чтобы уловить те или иные «заимствования», но для того, чтобы указать на очень важный принцип его творчества: соединение традиционности со своеобразной аберацией. Тематические традиции прошлого постоянно живут в творческом сознании Д. Шостаковича, но вместе с тем они постоянно искривляются, приобретая гротескно-скептические формы. Этот метод родственен гротеску «Золотого петушка» Римского-Корсакова. Кстати сказать, музыка шестивия Додона предвещает многие жестко-угловатые темы Д. Шостаковича.

Скерцо дает и пример излюбленной Д. Шостаковичем стилизации жанров. Перед нами быстрый, стремительный марш. Он ровно настолько марш, чтобы признать его маршем, но в нем нет образной четкости и определенности настоящих маршей. Думается, это стремление Д. Шостаковича к жанровой стилизации\* вытекает из инстинктивной потребности обрести опору в хаосе эмоций\*\*. Но стремление останавливается на полдороге, остается незавершенным.

Третья часть Десятой симфонии, пожалуй, наиболее привлекательна из всех благодаря присущим ей чертам сравнительной ясности. Это, однако, не позволяет ей решительно выйти за пределы выше охарактеризованных качеств музыки Д. Шостаковича.

Первая тема третьей части (стр. 111) вновь коротка, разомкнута и не отличается образной определенностью. Очень явственны ее неоклассические приметы, тенденция возрождения тематических приемов музыки XVIII века.

Нельзя не коснуться тут очень существенного вопроса о неоклассицизме в музыке вообще. Этот вопрос, как известно, не нов. В середине XIX века, когда романтики и неоромантики использовали, казалось, до предела ресурсы непосредственной эмоциональности и когда стала очень ясно вырисовываться опасность «истощения» эмоциональных сил, — началось развитие неоклассицизма в самых различных его формах, ориентирующихся то на моцартианство, то на старую полифонию, то на французский клавесинизм. Все это были попытки так или иначе найти рациональную точку опоры. А в XX веке (особенно после всех эпигонов вагнеризма) неоклассическая тенденция не только не ослабела, не выветрилась, не угасла, но, напротив, окрепла и расширилась. Надо сознаться, что музыкальной эстетикой вопрос о положительных и отрицательных сторонах неоклассицизма покуда далеко не решен. Несомненно, однако, что тенденции неоклассицизма оказываются действенными лишь тогда, когда берутся подлинно ценные традиции классики, естественно сливающиеся с художественными задачами современности. В противоположном случае, т. е. при сколько-нибудь формальном использовании традиций (как надежных приемов или художественного «убежища»), музыка утрачивает живой нерв, становится сухой и надуманной. Несомненно также, что ориентация на те или иные

---

\* Т. е. к использованию жанровых признаков без «плоти и крови», жанра как такового.

\*\* Аналогичным было стремление позднего Скрябина к кристаллическим формальным схемам.

стороны классики, на те или иные ее явления и имена неравноценна: скажем, бетховенская традиция несравнимо более жизненна, чем традиция старой полифонии.

В творчестве Д. Шостаковича неоклассическая тенденция издавна очень сильна, причем композитор особенно тяготеет к традициям полифонии и, отчасти, к моцартианству (вспомним, например, финал Первого квартета или коду Квинтета). Нельзя отрицать наличие среди неоклассических тем Д. Шостаковича ряда изящных и тонких образцов. Тем не менее неоклассицизм Д. Шостаковича зачастую все-таки служит средством рассудочной (охраняющей от эмоционального хаоса) стилизации. Такого рода неоклассицизм достаточно парадоксально сочетается с современной манерой мышления, отнюдь не образуя с ней естественного целого.

В данном плане особенно показателем цикл 24 прелюдий и фуг для фортепиано, где неоклассицизм положительно свирепствует. В этот цикл вложено очень много труда и мастерства, но художественный результат совершенно закономерно неполноценен. Нельзя ведь возрождать искусство И. С. Баха, не возрождая вместе с тем всей совокупности присущей ему образности (в частности, религиозной). Несостоятельная в самом замысле попытка мстит за себя и постоянно приводит к обескровленности музыки, сколь бы ни была она хитроумна по своим конструкциям.

С неоклассической стилизацией мы имеем дело и в начале третьей части Десятой симфонии. Музыка тут изящная, но в силу неопределенности эмоционального содержания не может вызвать рельефных образов. Вряд ли можно уловить тут что-либо, кроме элементов какого-то неясного и эмоционально нейтрального размышления.

Вторая тема (стр. 113) вторгается неожиданно. В чем смысл ее упорных интонационных и ритмических повторений, ее восточной окраски — остается неясным<sup>4</sup>. Но это опять своего рода навязчивая идея, упорство которой в репризе становится особенно настойчивым.

Есть еще третья основная тема — лейтмотив валторны на трех нотах ми — ля — ми — ре — ля. Этот лейтмотив особенно любопытен, так как он вносит фактор пасторальности и, следовательно, пейзажности<sup>5</sup>.

Поэтические образы природы (равно как и образы любви) редки в симфоническом творчестве Д. Шостаковича.

Тут, в третьей части Десятой симфонии, природа все же проглядывает. Но нельзя не заметить, что валторновое соло, много раз нарочито неизменно повторяющееся, служит тоже больше приемом напоминания, чем живым интонационно-образным началом. И это

неизбежно приводит к эмоциональному омертвлению, схематизации музыки\*.

Таковы три тематических устоя третьей части: сдержанное размышление, настойчивый призыв и пасторальные отголоски валторны соло. Смысл целого неясен, но композитор, по-видимому, и не стремился к ясности. Как и в первой, как и во второй частях, он культивирует здесь неясность, неопределенность, как и в тех частях, он не дает вывода, исхода. Музыка третьей части длится при посредстве обычных приемов, мастерски примененных. Это усиления и ослабления, чередуемые с краткими переходами, ритмические оживления звучности (таков поток восьмых у струнных басов на стр. 172). Но образ (или совокупность образов) опять-таки остается принципиально статичным. Когда в конце обрывки первой темы у флейты и пикколо (опять нарочито мертвенные тембрально) исчезают на загадочно звучащей гармонии, мы чувствуем, что весь смысл третьей части в этом движении к «ничему», которое даже более (а не менее) неопределенно по образному смыслу, чем начало части.

Ясно, что после трех частей, наполненных неясными, неопределенными, так сказать, сбивчивыми образами, задача финала становилась особенно трудной.

Композитор и не смог разрешить ее сколько-нибудь убедительно (что признают и поклонники Десятой симфонии).

Вступление финала вновь неопределенно — и даже в большей степени, чем какая-либо из предыдущих тем Симфонии. Это подлинная лирическая прострация, где нет ни мелодического, ни ритмического, ни гармонического костяка и где главное искусство состоит в том, чтобы не сказать ничего рельефного, чтобы все время уклоняться в стороны.

После указанного вступления задача финала еще более усложняется. Композитор пытается решить ее разом (стр. 147), установив ми мажор и дав задорную тему в духе интонационно-модернизированного Моцарта. Но противопоставить подобную паутинку тяжелому

---

\* Подобная схематизация типична для Д. Шостаковича. Очень хороший пример мы имеем в прелюдии фа-диез мажор (№ 13) из второго тома 24 прелюдий и фуг для фортепиано. Это очень изящная и тонкая пастораль. Но вслушаемся в нее внимательно. Сразу станет ясным, что перед нами не эмоционально насыщенная картина природы (вроде «Утра» Грига или антракта к третьему действию «Кармен» Бизе), но эмоционально нейтральные звуковые арабески. Наивно думают критики, полагающие, что та или иная музыка Д. Шостаковича слабо воспринимается массовым слушателем в силу сложности ее «языка». Дело не в этом, а в присущей подобной музыке охлажденности эмоций композитора.

грузу неясностей и недоговоренностей предыдущих частей — значит наверняка уронить груз.

Композитор, видимо, чувствует это и стремится усилить действие финала, насытив его максимальной суетливостью и пестротой красок. Но это еще очевиднее обнаруживает неясность общей концепции, усугубляет статичность музыки финала (где Д. Шостаковичу изменяет даже умение интересно и остроумно чередовать ритмы). Не спасает положения ни возврат темы вступления (на фоне тремоло литавр), ни последующее каноническое соединение первой темы «в увеличения» — с той же темой в первоначальном ее виде, ни очень колоритный оглушительный свист деревянных (во главе с флейтой пикколо) перед концом (будто на эстраде появились огромные мальчишки с пальцами во рту). Финал (как и вторая часть) стилизует (местами) склад быстрого марша — но также без тематической и ритмической рельефности и четкости.

Нет спора — крайне суетливая музыка финала на время заслоняет перед нами вопросы, выдвинутые предыдущими частями. Но, прослушав Симфонию до конца и затем пытаюсь отдать себе отчет в ее содержании, мы видим, что оно осталось неясным, что все поставленные вопросы отнюдь не получили решения, что такое решение даже не намечилось.

Делать на основании Десятой симфонии выводы о всем творчестве Д. Шостаковича, конечно, неправомерно. Однако Симфония, безусловно, содержит часть определяющих тенденций его творчества.

За последнее время ряд критиков усиленно выдвигает Д. Шостаковича как якобы художника, сильного своей конфликтной концепцией действительности. Десятая симфония не оправдывает такого взгляда.

Очень наивно отождествлять, скажем, радужные краски с бесконфликтностью, а мрачные или тусклые — с конфликтностью (ведь «Остров мертвых Бёклина отнюдь не более конфликтен, чем какой-нибудь из женских портретов Ренуара!). Суть конфликтности заключается не в той или иной эмоциональной настройке, а в наличии ясно оформленных жизненных контрастов, противоборствующих образов, в движении к определенным выводам.

Таких контрастов, образов и выводов нет в Десятой симфонии, поскольку вся ее музыка отличается неопределенностью. Нет в Десятой симфонии и подлинного развития — в силу господства приемов увеличений, уменьшений, вариаций, а не факторов появления новых качеств. Правда, внешний драматизм формы данной Симфонии (основанный на динамическом, тембровом или ритмическом раздвигании того или иного исходного тезиса) может вначале обмануть.

А внешний драматизм неизбежен там, где односторонность взгляда на мир сочетается с тревожностью и нервностью эмоций. Ведь драматизм подлинный всегда требует многостороннего охвата жизненных явлений, т. е. возможно целостной (хотя бы и очень сжатой, обобщенной) картины мира. Такого рода драматизм в Десятой симфонии отсутствует. Мало-мальски внимательный анализ ее образов показывает их статичность при наличии широко (и, надо сказать, мастерски) развитых приемов драматизации звуков\*.

Как и всякое одностороннее произведение, Десятая симфония обладает лишь небольшой убеждающей силой. Убеждать по-настоящему могут лишь произведения, воплощающие жизнь широко, щедро, ибо жизнь всегда убедительна. Но если убеждающая сила Десятой симфонии невелика, то ее резонирующая сила в плане некоторых эмоций значительна.

Ныне все более ясной становится иррациональность какой-либо унификации советского искусства — хотя бы в плане требования от каждого произведения или художника целостного, всестороннего охвата жизни.

Но надо называть вещи своими именами, так как любые заблуждения в эстетических оценках (даже при лучших намерениях), всегда пагубны.

Д. Шостаковича не раз обвиняли в субъективизме. Действительно, его произведения (и в их числе Десятая симфония) нередко проникнуты какими-то загадочными и непонятными непосвященным слушателям ассоциациями. Но если бы музыка Д. Шостаковича сводилась к субъективизму, она никогда не завоевала бы себе многочисленных (хотя и не массовых) ценителей во всем мире.

Что же ценится в этой музыке? Ценится то отражение отдельных сторон современной мировой действительности, которое удалось Д. Шостаковичу и в котором он является художником правдивым и ярким.

Мы знаем все тяготы, переносимые трудящимися в капиталистических странах. Мы пережили жесточайшую мировую войну с неисчислимыми людскими бедствиями. Мы были у нас, в СССР, свидетелями принесшего огромный вред культ личности.

Мировая история за последние десятилетия развивалась так, что привела к подавлению в отдельных людях простых, естественных, радостных и светлых чувств, душевной яркости и гармонии.

---

\* О том, что развивать музыку и развивать музыкальные звуки — не одно и то же, хорошо писали еще А. Серов, Ц. Кюи и др.

Это подавление и разрушение чувств, превращение их в обломки и осколки, конечно, временно, но оно серьезно и глубоко. Именно такое подавление выражено рядом произведений Д. Шостаковича (в частности Десятой симфонией), и именно в этом музыка Десятой симфонии с ее психической угнетенностью и изломанностью является правдивым документом века.

Но только в этом. Претендовать на целостное выражение современного мира, в котором растущие силы добра велики и непобедимы, суля в будущем расцвет свободной радостной человечности, — претендовать на такое выражение ни Десятая симфония, ни родственные ей произведения не могут.

Всякие попытки представить музыку таких произведений в качестве целостных отражений действительности неизбежно обречены на провал.

Понимая всю образную ограниченность произведений, подобных Десятой симфонии (и, разумеется, не отождествляя эту ограниченность со взглядами композитора), мы в то же время не должны проявлять к таким произведениям нетерпимости. Мы должны найти им истинное место среди современного искусства. А это зависит в равной мере и от порицателей, и от апологетов Десятой симфонии. Нетерпимым следует быть только к попыткам представлять одностороннее — многосторонним, однобокое и ограниченное — целостным.

К примеру сказать, никак нельзя вычеркнуть Ф. Достоевского или К. Гамсуна из истории искусства. Достоевский правдиво показал многие стороны человеческой психологии. Гамсун, в частности, верно обрисовал болезненно-мучительные стороны любви (в «Пане» или «Виктории»). Но и Достоевский, и Гамсун — художники односторонние: всякое намерение рассматривать их как целостных выразителей человеческого, как светочей его, привело бы к многочисленным и глубоким ошибкам эстетических суждений и требований.

Только учитывая односторонность Д. Шостаковича в Десятой симфонии и родственных ей произведениях, мы сможем избежать ошибок. И чем меньше мы будем претендовать на понимание таких произведений как правдивых и объективных в целом, тем вернее мы поймем то, что в них действительно правдиво. Это единственный путь к прекращению крайних споров о композиторе, неотъемлемо вошедшем в музыкальную культуру нашего времени.

