

О ПОДГОТОВКЕ
МОЛОДЫХ СПЕЦИАЛИСТОВ

Конкурс на лучшую статью

Мир музыки Дмитрия Шостаковича, как и сама жизнь художника, — это огромный и самобытный пласт в русской и мировой культуре XX в. Его изучение, осмысление нуждается сегодня в новых подходах, в новом уровне обобщений, в совместных усилиях ученых и публицистов, в комплексной работе разных научно-творческих организаций и издательств. Этим вопросам было посвящено рабочее заседание кафедры советской музыки и музыкальной критики совместно с главным редактором журнала «Советская музыка» Ю. С. Коревым при участии проректора М. А. Овчинникова.

Наряду с этим в первом семестре текущего учебного года на спецкурсе критики у музыковедов 4-го курса был проведен внутренний конкурс на лучшую журналистскую статью, связанную с именем Д. Шостаковича. Студенты могли избрать любой аспект из бесконечного множества возможных, главными требованиями были — свой взгляд на избранную тему для размышлений, свободная литературная форма, лаконизм и стройность композиции.

Лучшей работой кафедра признала статью А. Власова «Так кто же прав?», предлагаемую далее вниманию читателей «СМ». Положительно отмечена также статья М. Зейфер «Из газет: «Система цен требует пересмотра». А система ценностей?».

Кафедра благодарит всех участников этого конкурса, в том числе Ю. Москву, М. Чебуркину, Н. Самойлову за их совместный вклад в важное творческое начинание.

ТАК КТО ЖЕ ПРАВ?

Пятая симфония Шостаковича — одно из вершинных достижений композитора в симфоническом жанре. В этом произведении с наибольшей полнотой воплотилось не только мировоззрение автора, но даже в большей мере — его мироощущение. Мало кто из современных композиторов сумел воплотить трагические коллизии нашего века, поиски человеком своего места в разорванном мире, утверждение себя в нем как Личности. Сам Шостакович писал: «Мое новое произведение можно назвать лирико-героической симфонией. Ее основная идея — переживания человека и всеутверждающий оптимизм. Мне хотелось показать в симфонии, как через ряд трагических конфликтов большой внутренней душевной борьбы утверждается оптимизм как мировоззрение».

Такова «авторская воля». На этом можно было бы закончить «общую характеристику содержания» и «перейти к рассмотрению отдельных частей», то есть пойти по наезженной колее музыковедческого анализа. Но тогда от нас ускользнет главное в произведении, то, что делает его шедевром: дух времени не только на уровне миропонимания, но и на уровне мироощущения (во многом бессознательном, непонятном), запечатленный в самой структуре сочинения.

Общезвестен факт возрастания в XX веке роли некогда «периферийных» выразительных средств музыки: темпа, динамики, тембра, агогики и т. д. И малейшие отклонения в ту или иную сторону способны привести к парадоксальному, прямо противоположному авторским декларациям воздействию. Именно по отношению к Шостаковичу должно говорить о множественности смыслов, заключенных в произведении. И не может быть единственно верной интерпретации такого сочинения, как Пятая симфония. Текст, видимо, содержит основания для полярно противоположных трактовок.

Сравним три исполнения симфонии — Мравинским, Кондрашиным и Бернштайном. Сам Шостакович признавал трактовку Мравинского идеальной, полностью соответствующей авторскому замыслу. Памятуя об этом, зададим себе вопрос: следуют ли два других дирижера за Мравинским? А если нет, то не

исказают ли они замысел симфонии?

Нет нужды сравнивать исполнения такт за тактом. Достаточно встать в важнейшие этапы развития идеи. Различия ощущаются с самого начала, но их немного, это пока малые детали (впрочем, приводящие к большим последствиям).

Мравинский понимает главную тему как образ напряженной внутренней борьбы, его исполнение проникнуто динамизмом, силой, каждый двусмысленный мотив «звучит» интенсивной внутренней жизнью. Симфония в буквальном смысле обрушивается на слушателя. Когда Мравинский с оркестром Ленинградской филармонии приезжал в Москву в 1982 г., мне посчастливилось слышать (и видеть!) их исполнение Пятой. И до сих пор перед глазами старый больной человек, сидящий (!) перед оркестром. Его движения предельно скупы, левая рука почти всегда лежит на колене, а правая только отсчитывает такт... Но оркестр настолько понимает маэстро, что, кажется, силой одного взгляда он заставляет музыкантов делать все именно так, как нужно ему. Этот поразительный контраст скупого внешнего выражения и колоссальной внутренней силы создает еще один «узел напряжения» в восприятии, рождает дополнительный эмоциональный отклик, заставляет преклоняться не только перед гениальным автором и его грандиозным произведением, но и перед равновеликим им исполнением.

У оркестра Московской филармонии во главе с Кондрашиным главная тема полна смятения, сомнения, тревоги. Непрерывное образное и динамическое нарастание не дает успокоиться ни на миг, будит мысль, как бы заставляя искать вместе с дирижером ответы на великие вопросы.

А Бернштейн словно переводит борьбу в план внешний, превращает душевные искания в сопротивление обстоятельствам. В его исполнении есть какая-то объективная отстраненность, в которой подчеркнуто линейное, поступательное движение, и каждый мотив-крик становится лишь клеточкой этого процесса, не имеющей своего внутреннего напряжения. Противоречие между нисходящими и восходящими мотивами сглаживается.

Вторая, побочная тема — недо-

стижимый идеал в интерпретации и ленинградцев, и москвичей. На фоне «покачивающегося», почти тянущего долгие аккорды сопровождения (струнные и арфа) звучит прекрасная задумчивая мелодия — подлинное откровение Шостаковича. Бернштейн же переносит акцент на ритмическую фигуру сопровождения, что придает образу земную, «здешнюю» окраску. Может, именно здесь следует искать корни трактовки Бернштейном и последующих частей? Не поэтому ли и его вторая часть почти однозначно воспринимается слушателем как «народный праздник»?

Мравинский и Кондрашин, напротив, продолжают в этой части развитие основного конфликта. Но если первый понимает ее все же как праздник, на фоне которого разворачивается душевная драма героя (так, что невозможно даже определить, то ли это триумф злых сил, то ли все-таки народное гулянье с «вкраплением» пронзительных масок или даже химер воображения), то второй рисует почти «шабаш ведьм».

Все три дирижера сходятся в трактовке 3-й части — образа высокой философской лирики Шостаковича, только понимают они ее по-разному. Если у русских музыкантов это очередной этап «драмы идей», то у Бернштейна — островок чистой, даже чуть-чуть мистической лирики, тот идеал, которого так не хватало в побочной первой части.

И, наконец, финал, вызывающий столько споров, столько разноречивых суждений. И ленинградский, и московский оркестры начинают 4-ю часть довольно медленно, давая очень большое ускорение. Для обоих дирижеров финал символизирует вторжение внешних обстоятельств в размышления героя. Поэтому кода, исполняемая почти в первоначальном темпе, не есть окончательное и безоговорочное «утверждение оптимизма», скорее наоборот, очередной этап борьбы. Скрипки, альты, виолончели, флейты, гобои, кларнеты, фаготы настойчиво «вдвигаются» на протяжении 33 тактов одну и ту же ноту — мучительная попытка самоутверждения, так и не состоявшегося... Окончательное решение конфликта выносится за рамки повествования, предоставляется Слу-

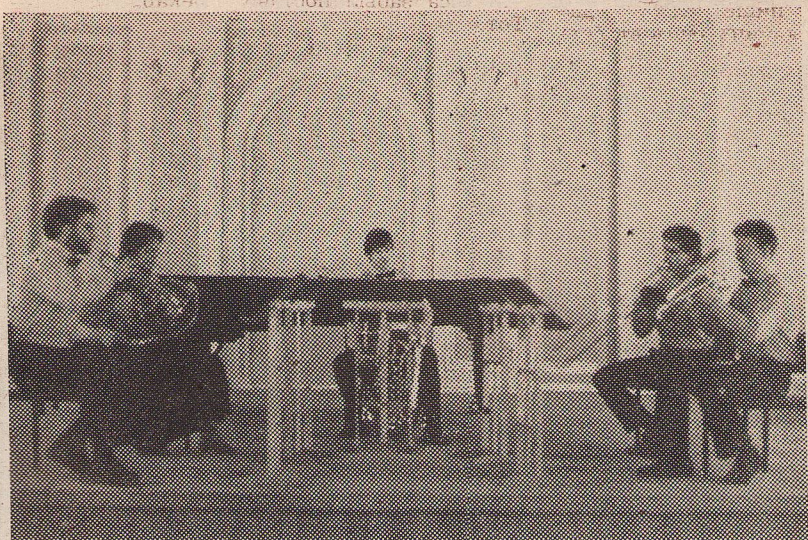
шателю. Это величайшее доверие и величайшая ответственность, ведь каждый волен понять по-своему. Возникает «веер» смыслов. Не только слушатель вступает в диалог с произведением, и дирижер вступает в диалог с произведением, но и слушатель — с дирижером.

Бернштейн же реализует словесную декларацию Шостаковича во всей полноте. Финал у него — символ созидательной деятельности в конфликтном мире. Дирижер начинает эту часть в непостижимо быстром темпе и дает еще и постоянное ускорение. В результате кода воспринимается действительно как жизнеутверждающая, оптимистическая концовка. Победные фанфары меди звучат в «громчайшем» темпе.

С чем же связано такое различие интерпретации? С индивидуальностью дирижера? С особенностями национального характера музыкантов-исполнителей? Думается, ведущими оказываются культурно-национальные традиции. После Чайковского с его лирико-трагедийным психологическим симфонизмом (кстати, нелишне вспомнить и различия в понимании финала его Пятой Мравинским и Рождественским, Бёмом и Караяном) такая трактовка произведений Шостаковича соотечественниками более чем закономерна. Бернштейн же, воспитанный на более рациональной западной традиции, подходит к симфонии как бы с позиций нормативного сонатно-симфонического цикла с его миром смыслов, идей и образов.

Так кто же прав? И может ли быть единственно верная, раз и навсегда канонизированная, «обронзовевшая» трактовка? Отражаясь в бесчисленных зеркалах разных индивидуальностей, эпох, национальностей, произведение многократно воспроизводит себя, каждый раз рождаясь заново, становясь из вещи в себе и для себя — вещью для нас. И каждый раз в нем открываются неведомые глубины, если это действительно ПРОИЗВЕДЕНИЕ и действительно ИСПОЛНЕНИЕ. Без бесконечного культурного диалога опус мертв. А если умрет Пятая симфония Шостаковича, не оскудеет ли мы духовно?

А. ВЛАСОВ.



В соответствии с договором о творческом содружестве гостями Московской консерватории были студенты и педагоги Берлинской Высшей музыкальной школы им. Ганса Эйслера.

Фото В. ВАЛИЕВА.