

«Одиннадцатая» Шостаковича

Письмо из Ленинграда

В обстановке необычной торжественности: в тишине, позволяющей чувствовать всю глубину звука, слушали 3 ноября ленинградцы новую симфонию Шостаковича. В зале сидели и старые люди, лично пережившие трагедию 9 января; и молодежь, знающая ее только по книгам; и незримо присутствовал сам бессмертный город, воздвигнутый Петром на воде и граните и освященный именем Ленина. Первая часть симфонии, представляющая как бы грандиозную экспозицию — расстановку противоборствующих сил, — названа композитором «Дворцовая площадь», — как мне кажется, с совершенной художественной точностью.

Очень медленно и очень длительно поднимаются из оркестра щемящие, вдруг сразу кажущиеся знакомыми, протяжные звуки. Память приводит вас старый Петербург, раннее снежное утро, безлюдье на площади и — давно уже похороненное где-то в глубине пережитого, но пробужденное опять магией искусства — чувство отчужденности и страха. Те, кому до революции пришлось жить и работать в царской столице, Петербурге, — жить пасынком и работать «в поте лица», — не могут не узнать в медленных звуках адаagio это гнетущее чувство страха и отчужденности. В родном городе — ты не дома; броня самодержавия, словно скользкие, жесткие чешуйки рептилии, скрывает стены дворцов, решетки скверов, отчуждая и отдаляя их от тебя, от народа. Призрак Гроховой, рыжее пальто шника, чугунное лицо часового в полосатой будке; бычий, налитый кровью, неподвижный взгляд раскормленного городского; четкий и мертвенный шаг взвода, марширующего куда-то на смену; удар колокола — не «малиновый», как в Москве, не добный и жирный, а какой-то тощий и тонкий, словно «картин пролотил», — вот обязательные слагаемые утренних впечатлений торопившегося на работу петербуржца. Зримо и с потрясающей силой воскрешают первые звуки симфонии этот облик царского Петербурга в пустынное снежное утро. Звуки становятся голосами, оркестровые тембры получают живую видимость — отныне, подобно тому, как сухая стучалка маршеобразной темы из Седьмой симфонии срослась в вашем представлении с нашествием гитлеровских полчищ, это протяженное адажио навеки срастается с памятью о царизме.

Но под скользкой чешуей рептилии — прекрасный плененный город. Его строгие линии поруганы, его красота растлена, его ритм обезображен, и руки народа, создавшего эту красоту, в цепях, а сердце сжато холодом. Но город есть, есть русский народ, и под глубиной услышанных вами звуков, за их произвительной поверхностью чувствуете вы иную, живую реальность. Ее поднимают флейты. Простая, не стыдящаясь быть прекрасной мелодия запевает над пустыней звуков. Хотя эта мелодия возникает совсем безоружная, совсем нагая в своей душевной доверчивости, и ей как будто не устоять перед мертвящей силой отрицания, музыка, — и это везде и всюду у Шостаковича, как основное качество его большого творчества, его необыкновенного дара полифонического развития темы, — музыка убеждает вас в ее грядущей победе.

Здесь мне хочется сделать маленькое отступление. Нет, на мой взгляд, ничего более ошибочного, нежели представление о том, будто «отрица-

тельное» в музыке Шостаковича изображается сильнее, чем «положительное». Почерк композитора, его неотъемлемая особенность — не столько в красках или мелодии, сколько в своеобразии развития темы, в оригинальности его «синтаксиса», если сравнить музыку с искусством речи. И вот именно характер развития, развертывания всего потенциала музыкальной мысли у Шостаковича отличается такой непреодолимой логикой, так мощно-энергичен, несравненно бодр и позитивен, что в любой его теме, даже и посвященной скорби или гибели, энергичное развитие самой этой темы всей своей логикой, всей надежностью железного ритма, всей бодрящей остротой гармонии всегда производит на слушателя глубоко оптимистическое, укрепляющее и взбадривающее действие. Так в Седьмой симфонии победа воплощена вовсе не в финале, а уже в самом характере разблужающего развития бездушной темы гитлеризма. Так и в трагической второй части Одиннадцатой симфонии, уже в теме расстрела происходит ее оптимистическая трансформация.

Медленно набирается безоружный народ на площадь. Он несет иконы, хоругви, портреты «царя-батюшки». Он полон веры в «заступника». А там, откуда глядят холодные стены дворца, идет другое медленное движение. Народ безоружен, но его много, он растет, нарастает, он — масса, и перед ним, безоружным, встает во дворец ужас. Чувство страха переместилось. В ясное безлюдное утро звуки Дворцовой площади рождали страх у одиноких прохожих. На площади, перед живой, шевелящейся массой народа — страх проникает во дворец, в душу коронованного палача. Начинается сцена расстрела безоружного народа, и с поразительным, баховским мастерством, словно многогрудием гигантского органа, — железная сцепленность фуги, встающая над морем звуковых красок, провозглашает обреченность палача перед лицом истекающих кровью жертв. Из отчаяния родится прозрение. Над усыпанной трупами площадью чисто, капельно, звук за звуком падают нотки — не скорби, не сострадания, а ясности исторического прозрения.

Третья часть начинается тихим похоронным маршем революционной песни «Вы жертвою пали в борьбе роковой». Композитор, всегда цитирующий необыкновенно лаконично и тут же видоизменяющий цитируемую мелодию, — здесь как бы нарочито точен и подробен. Почему? Мне кажется, он разворачивает перед слушателями все удивительное своеобразие этого русского «реквиема», так не похожего ни на один классический похоронный марш. В самом деле, — вспомним скорбные звуки Шопена, затаенное горе второй части (Allegretto) бетховенской Седьмой симфонии, часто исполняемой на похоронах, ведь в них главное — это тема величавого примирения с необходимостью смерти, как закона природы. Недаром похоронные марши были атрибутом обряда похорон, как сама панихида. Но революционная русская песня не панихида, в ее скорби есть воззвание к оставшимся в живых, она не примиряет и не провожает, а дает обет над гробом. Длительным изложением песни Шоста-

кович как бы призывает нас обратить на это внимание и, — по окончании подробной цитаты, вдруг, неожиданным поворотом, начинает развивать заложенную в мелодии революционную мощь. Не зря ужас проницает в царский дворец. Не зря погнала фуга, неотвратно сцепляя их в роковую обреченности, — скованные строки темных царских слуг. Не зря вновь и вновь возникает в оркестре видение Дворцовой площади — из тупо-угрожающего в первой части оно становится все яснее, прозрачнее и отчетливее, и сквозь «чешуйки» самодержавия проступают чистые очертания расстреливаемых линий Зимнего...

Четвертая часть «Набат», в которую органично переходит третья часть симфонии, сливается с огромной силой все исторические голоса великой, пережитой нами эпохи, вылившаяся в революционных, рожденных народными массами песнях. Она ставит перед нами проблему исторических синтезов в музыке. Кто знает, сколько забытых песен, рожденных безымянным народным творчеством, сколько мелодий, порожденных особым массовым фольклором на войне, в революциях, в ссылах, в тюрьмах, в битвах, получило свое бессмертие в крупнейших симфониях прошлого? Кто, кроме людей моего поколения или чуть помоложе, помнит сейчас наши революционные песни, так любимые рабочей и студенческой молодежью полвека назад! А ведь пройдет еще полвека — и забвение унесет их, — унесло бы их из памяти, если б не гений музыки, вобравший и синтезировавший голоса страдающего, борющегося, живого человечества, прокладывающего дорогу народам из прошлого в будущее...

Затаив дыхание, слушали ленинградцы вдохновенную повесть о таком далеком и все же недавнем прошлом своего родного города. Казалось, сам бессмертный город слушает ее за стеной, вспоминая не только 1905 год, но и зори революции, голос родного Ильича с бровевика, выстрел «Авроры», — первые отблески пламени, начавшего свой огненный путь по России именно отсюда, с этих воспетых Пушкиным, величавых гранитов. И я не помню ни одного концерта, который окончился бы таким нескончаемым, единодушным триумфом, какой устроили ленинградцы своему любимому композитору.

Рассказав о концерте, необходимо упомянуть о высоком искусстве дирижера Е. А. Мравинского. В этот вечер он поистине превзошел самого себя. С огромнейшим мастерством он расценил перед слушателями большое историческое полотно симфонии, все четыре части которой исполняются без перерыва. Но расценивая, он в то же время обнажил перед нами глубокую органичность переходов одной части в другую и нерасторжимо связал их в одно могучее целое. Нельзя было не наслаждаться точностью и изяществом его дирижерского жеста, глубиной и продуманностью его трактовки. Ленинградский оркестр играл с необычайным одушевлением, словно отдыхая на предельной чистоте оркестровки, типичной для симфонизма Шостаковича. Кристально-прозрачные гармонии, при всей остроте их, были радостью для исполнителей. И слушателям передавались та естественность, то вдохновение, с каким каждый голос в оркестре вливал себя в общий могучий поток симфонии.

Русская музыкальная классика обогатилась еще одной жемчужиной.

Мариятта ШАГИНЯ.