

ПО ПОВОДУ ОДНОЙ СТАТЬИ

Алексей НИКОЛАЕВ

Статья Ю. Кремлева «О Десятой симфонии Д. Шостаковича» («Советская музыка», 1957 г. № 4) преследует одну основную цель — отказать творчеству Д. Шостаковича в глубоко-идейном, человечном, волнующем содержании. Подкрепляя свою концепцию довольно подробным разбором Симфонии, Ю. Кремлев, однако, умалчивает о тех существеннейших сторонах музыки, которые не укладываются в его схему.

Возражая Ю. Кремлеву, я отнюдь не пытаюсь подробно анализировать каждую часть Симфонии, равно как и не берусь дать программное истолкование каждого поворота музыкальной мысли композитора. На мой взгляд, симфоническое произведение допускает относительную свободу толкования в пределах определенного объективного содержания. В соответствии с этим мои возражения Ю. Кремлеву будут основываться не на литературном подтексте, а на самой музыке Симфонии — ее общем тоне, характере и настроении.

Критик настойчиво расхваливает композиторское мастерство (вернее, «искусство конструирования») Д. Шостаковича, употребляя такие выражения, как «очень солидная полифоническая техника», «мастерство гармонии», «большое умение интересно чередовать и сопоставлять ритмические фигуры и движения», «глубокие познания в области оркестра». Казалось бы, говорить все это в адрес Д. Шостаковича — значит ломиться в открытую дверь. Но Ю. Кремлеву это понадобилось лишь для того, чтобы свести всю линию развития Симфонии к «господству приемов увеличений, уменьшений, вариаций», к «чередованию и наращиванию звуковых эффектов», к «обычному мастерству обращения со звуками», чтобы прийти, наконец, к общему выводу: «Мало-мальски внимательный анализ образцов показывает их статичность при наличии широко (и, надо сказать, мастерски) развитых приемов драматизации звуков». Иными словами, Симфонии отказано в главном — в содержательности, эмоциональности, драматическом развитии.

В первой части Симфонии Ю. Кремлев обнаруживает две темы: первую, начинающуюся движением струнных басов (т. е. самое начало Симфонии), и вторую — побочную. Обе эти темы характеризуются им как эмоционально неопределенные, неясные, смазанные, растекающиеся (примерно этими же эпитетами определяется почти весь тематический материал Симфонии). Далее автор статьи пишет, что «на протяжении первых двенадцати страниц партитуры композитору удается наполнить и насытить фактуру, а затем разрядить ее до одногласной линии кларнета», но — «развития в подлинном смысле этого слова, т. е. эмоционально контрастного обновления на стр. 3—14 партитуры не происходит».

Автор статьи — молодой композитор, аспирант Московской консерватории.

84

Вырезка из журнала

СОВЕТСКАЯ МУЗЫКА

№ 4

6 — 1957

Как ни странно, но в своем анализе Ю. Кремлев «не заметил» темы главной партии, естественно выросшей из темы вступления, и перенес свою характеристику вступительного раздела Симфонии на весь раздел главной партии. Ю. Кремлева можно понять, ибо коснуться главной партии, обладающей ясностью и выпуклостью мелодического рисунка, — значит нанести сокрушительный удар собственной «концепции», согласно которой Д. Шостакович «не имеет потребности в развитой, выпуклой, эмоционально отчетливой и доходчивой мелодии».

Ю. Кремлев считает статичным весь раздел главной партии. Статика, по его мнению, выражается в том, что к моменту вступления побочной партии «свертывается» вся музыкальная ткань и остается одnogолосная линия кларнета, воспринимаемая критиком как механическое возвращение к «гнетуще неопределенной эмоции» начала Симфонии. Просмотрим, однако, стр. 3—14 партитуры.

Симфония начинается глухим звучанием струнных басов, к ним присоединяются остальные голоса квинтета. Мелодические дуэты высоких и низких голосов чередуются с хоральными эпизодами. Весь этот вступительный раздел звучит сосредоточенно и задумчиво. Но вот вступил кларнет, и зазвучала протяжная, задумчиво-лирическая тема главной партии. Ее подхватывают скрипки, придавая мелодии полноту и силу. Постепенно вступают новые голоса оркестра, в музыке возникает и усиливается напряженное беспокойство. Наконец, в мощном *tutti* возвращается тема главной партии, но ей придан новый характер — она звучит гордо и победно, поддержанная другой, контрапунктирующей мелодией (унисон валторн и виолончелей).

Это — кульминация всего раздела, предвосхищающая динамическую вершину всей части. Затем начинается спад, и вот снова звучит тема главной партии в ее первоначальном изложении (соло кларнета). Но ведь после грандиозной волны это уже не может восприниматься слушателем как механическое повторение!

Мысль о том, что Десятая симфония (как и другие симфонические сочинения Д. Шостаковича) лишена музыкального развития, становится «лейтмотивом» статьи Ю. Кремлева. К числу эпизодов Симфонии, в которых господствует «гнетуще неопределенная эмоция», Ю. Кремлев относит и изложение побочной партии в репризе первой части. Между тем именно здесь побочная партия эмоционально преобразуется. Два кларнета, поддерживаемые легким *pizzicato* струнных, начинают лирический мажорный дуэт. Это один из наиболее выразительных моментов Симфонии. И особенное значение получает он по контрасту с драматическим напряжением разработки и яркой динамической репризой, в которых Ю. Кремлеву угодно видеть лишь «совокупность увеличений, уменьшений и варьирований».

Примечательно, что для большинства «экспозиционных» моментов у Ю. Кремлева находятся эмоциональные характеристики (как правило, негативного плана), в то время как все моменты образной трансформации основных тем воспринимаются им не более как искусные ораторские приемы. Трудно сказать, что толкает критика на путь такого анализа, — отсутствие ли чутья к данному музыкальному стилю, или желание во что бы то ни стало подогнать живую музыку под заранее predeterminedную схему...

Ю. Кремлев тенденциозно упрекает Д. Шостаковича в «пристрастии» к некоторым оркестровым краскам. «Д. Шостакович, — пишет критик, — систематически (и очень умело) пользуется флейтой пикколо для омертвления при посредстве ее механического свиста эмоционального содержания музыки». В авторитетные свидетели Ю. Кремлев призывает М. Глин-

ку, назвавшего флейту пикколо «дрянным инструментом, без интонации». Ю. Кремлеву следовало бы привести еще одно место из того же труда Глинки, касающееся обычной большой флейты: «На самых низких нотах — характер мистический». Почему бы на этом основании не обвинить Д. Шостаковича в мистицизме, выбрав из его симфонических произведений все места, исполняемые флейтой в низком регистре (начиная с побочной партии первой части Симфонии)?

Достается от Ю. Кремлева (уже не в связи с Десятой симфонией) и «мертвенным звукам ксилофона». Того и гляди, под угрозой отлучения окажутся и другие инструменты оркестра — к примеру, фагот или, что еще вероятнее, контрафагот, — как инструменты, не способные выражать радостные и светлые чувства растущих сил добра и человечности и потому «несозвучные» нашей эпохе...

Д. Шостакович, как и любой композитор, пользуется богатейшей палитрой оркестровых красок. И если критик «извлечет» из большого произведения или ряда произведений несколько тембров и произвольно припишет им «упадочный характер», то вряд ли это будет содействовать научности музыковедческого анализа.

Говоря о второй части Симфонии, Ю. Кремлев пускает в ход свой старый козырь, побитый уже три года назад на дискуссии в Союзе композиторов, — расхождение критиков в программном истолковании музыки скерцо: то ли это «огненный вихрь» войны, то ли воплощение «неуемных жизненных сил». Неужели Ю. Кремлеву все еще не ясно, что достоинства музыки определяются вовсе не присочинением того или иного сюжета! Говоря о «неопределенности содержания» второй части, Ю. Кремлев, сам того не замечая, дает ей довольно правильное эмоциональное толкование, сопоставляя ее со сценами набата и веча из «Псковитянки» и «Князя Игоря», с «Сечей при Керженце». В специальной сноске Ю. Кремлев, правда, говорит об «искривлении тематических традиций прошлого». Думается, однако, что если бы речь шла о композиторе, пользующемся симпатией критика, то можно было бы упомянуть не об «искривлении», а о «претворении» или даже о «вдумчивом преломлении» этих традиций.

В связи с третьей частью Симфонии Д. Шостаковича Ю. Кремлев поднимает вопрос о неоклассицизме. Правда, не будучи в состоянии обнаружить проявления неоклассицизма в музыке этой части, Ю. Кремлев переносит огонь на цикл 24 прелюдий и фуг для фортепиано, где, по его выражению, «неоклассицизм положительно свирепствует». «Нельзя ведь возрождать искусство И. С. Баха, — пишет критик, — не возрождая вместе с тем всей совокупности присущей ему образности (в частности религиозной)».

Вот уже много лет передовые советские и зарубежные музыковеды убедительно доказывают, что истинное содержание музыки Баха значительно шире ее «религиозной оболочки». Что же касается «Хорошо темперированного клавира», то говорить о «религиозной образности» этого произведения просто нелепо. А ведь цикл Д. Шостаковича — не бледный сколок с Баха, а глубоко оригинальное произведение как по образности, так и по музыкальному языку. Выходит, однако, что одного только названия «прелюдии и фуги» достаточно, чтобы обвинить композитора не только в неоклассицизме, но и... в возрождении религиозной образности!

Столь же легко расправляется Ю. Кремлев и с финалом Десятой симфонии, отмечая суетливость музыки, пестроту красок и общую статичность. Быть может, финал и не лучшая часть Симфонии. Сам композитор в одном из выступлений признал, что в финале не хватает контрастной темы. Но это не меняет существа дела. Сосредоточив смысловой

центр Симфонии в первых трех частях и сгустив их трагическое звучание, композитор, может быть, достиг большей силы воздействия, чем если бы он создал традиционный фанфарно-торжественный финал, финал «преодоления».

Ю. Кремлев подвергает резкой критике характер тематизма Д. Шостаковича. В нем усматриваются два основных признака — ограниченность интонационного «ядра» и эмоциональная неясность, «смазанность». Здесь Ю. Кремлев снова тенденциозен — он берет только один круг тем Д. Шостаковича и закрывает глаза на все остальное. Если же не судить предвзято, то стоит только просмотреть ряд крупнейших сочинений композитора, чтобы найти множество мелодий широкого дыхания, глубоко выразительных, рельефных по рисунку. Такова, например, та же «не замеченная» Ю. Кремлевым главная партия первой части Десятой симфонии, такова побочная партия первой части Седьмой, тема Largo из Пятой, тема Интермеццо из Квинтета.

Любой объективно мыслящий музыкант, знающий творчество Д. Шостаковича, вспомнит еще немало подобных примеров. Наряду с мелодиями такого рода у Д. Шостаковича, действительно, есть и темы лаконичные, броские, основанные на характерном интонационном обороте. Но с каких пор это стало признаком музыкальной неполноценности? Таков тематизм Баха (признанный, правда, Ю. Кремлевым «несовершенным»), таков тематизм Бетховена (творчество которого, увы, также не полностью признается Ю. Кремлевым).

Что же касается неопределенных тематических границ у Д. Шостаковича, то следует прежде всего выяснить, что подразумевать под «тематическими границами» в симфоническом произведении. Разомкнутость и развивающийся характер симфонических тем — явление, типичное не только для Д. Шостаковича, но и для любого другого симфониста — от Моцарта до Чайковского. Для симфонического произведения определение «тематических границ» совсем иное, чем, скажем, для куплетной формы, — здесь следует говорить о более общей логике формообразования. А в этом отношении точность и выверенность «тематических границ» в произведениях Д. Шостаковича безупречна.

Весь ход рассуждений Ю. Кремлева, как мы уже выяснили, направлен на то, чтобы объявить Десятую симфонию Д. Шостаковича произведением бессодержательным, статичным, однотонным, бесконфликтным. Но так как из самой музыки Симфонии этого не следует, Ю. Кремлеву приходится время от времени пускаться в сбивчивое теоретизирование. Отказывая, например, Симфонии в «подлинном развитии», критик вводит иное понятие — «внешний драматизм формы», основанный на динамическом, тембровом или ритмическом раздувании того или иного тессиса.

Говоря в различных аспектах о мастерстве композитора, Ю. Кремлев сводит это мастерство лишь к умелому искусству конструирования, к «драматизации звуков». Сам критик сознательно сужает понятие композиторского мастерства: «Если под мастерством понимать умение обращаться с наличным звуковым материалом, искусство конструирования, то Десятая симфония — произведение выдающегося мастерства (как, впрочем, и многие другие произведения Д. Шостаковича)».

Ну, а если трактовать понятие мастерства в его единственно правильном значении — как способность наилучшим образом выразить задуманное? Какова будет в этом случае оценка Ю. Кремлевым мастерства Десятой симфонии? На это читатель прямого ответа не получает, ибо тогда критику труднее было бы уклониться от серьезного разбора музыкального содержания Десятой симфонии. А так у критика есть

благовидный предлог останавливаться только на тех музыкальных образах, которые кажутся ему неясными, туманными, а весь остальной музыкальный материал свести к «драматизации звуков», расточая при этом комплименты профессиональному умению Д. Шостаковича...

Ю. Кремлев не делает здесь последнего шага — он не решается произнести слова «формализм», но «понятливый» читатель к такому выводу прямо подводится. Действительно, если композитор, как получается по Ю. Кремлеву, пишет большое симфоническое произведение только для того, чтобы поупражняться в «приемах драматизации звуков», то его, конечно, следует причислить к «лику» формалистов. Сам критик не решается так далеко идти в своих выводах и поэтому балансирует, с одной стороны, восхваляя формальное мастерство Д. Шостаковича, с другой, — опорочивая результат этого мастерства. Таким образом, творчество Д. Шостаковича изображается в виде ящика с двойным дном — сверху «композиторское мастерство», а снизу — идейная опустошенность, художественная неполноценность...

Десятая симфония Д. Шостаковича получила широкое общественное признание в нашей стране и за рубежом, и не только у «профессионалов», но и у «слушательской массы» (терминология Ю. Кремлева). Об этом свидетельствуют бесчисленные высказывания, появившиеся и появляющиеся в советской и мировой печати. А вот Ю. Кремлев относит Десятую симфонию к произведениям, «слава которых формируется по преимуществу профессионалами, зачастую вразрез со складывающимся мнением рядовых слушателей». Выходит, что от Ю. Кремлева ускользнуло идейное и художественное содержание этой Симфонии, волнующее, захватывающее многих и многих слушателей, которые видят в Симфонии отражение жгучих проблем современности.

Безусловно, есть и профессионалы и рядовые слушатели, которым Десятая симфония может не нравиться. Но такова судьба многих значительных произведений. Чайковскому (в высоком профессионализме которого не усомнится и Ю. Кремлев) не нравился Брамс, Шопен не любил музыку Шумана, а Скрябин не признавал Бетховена. Ставит ли это под сомнение значимость и объективную ценность творчества Брамса, Шумана или Бетховена?

Пропаганда выдающихся произведений классической, советской и современной зарубежной музыки за последнее время заметно улучшается. Хочется верить, что в ближайшем будущем совместными усилиями исполнителей и концертных организаций будет сделано еще больше. Речь идет не только о дальнейшем расширении репертуара, но и о завоевании массовой аудитории. Далеко не последняя роль принадлежит в этом трудном деле музыкальной критике.

Критические выступления Ю. Кремлева свидетельствуют о том, что он легче обнаруживает свои антипатии, нежели симпатии. Его эстетические позиции если не исключают, то принижают не только многое из современной музыки, но и значительную часть классического наследия. Это — частные, субъективные мнения критика. С ними можно и не спорить. Но Ю. Кремлев высказывает их публично, и здесь-то обнаруживается вся слабость эстетического кредо Ю. Кремлева, ибо такие его выступления вызывают противодействие со стороны всех, кому дороги замечательные произведения прошлого и современности, на которые обрушивается несправедливая, не опирающаяся на саму музыку, а потому беспомощная в своей аргументации критика. Вместе с тем Ю. Кремлев отпугивает «слушательскую массу» от всего симфонического творчества замечательного советского композитора, и в этом вред подобных «разносных» разборов.

Музыкальная критика может оставаться уважительной, будучи в то же время страстной и даже пристрастной. Обвиняя композитора в субъективизме, критик, сам того не замечая, произносит субъективнейший приговор произведению.

В речи на Втором Всесоюзном съезде композиторов тов. Д. Шепилов сказал: «Каждый художник вносит свое в создаваемую искусством картину мира, у каждого своя творческая манера, и всемерная поддержка индивидуального своеобразия каждого художника должна способствовать обогащению музыкального искусства в целом».

Д. Шостакович принадлежит к художникам, остро чувствующим величайшие и порой трагичные коллизии современности. Не признать этого не может и сам Ю. Кремлев. Явно противореча самому себе, он указывает в конце статьи: «Что же ценится в этой музыке? (в Десятой симфонии.— А. Н.). Ценится то отражение отдельных сторон современной мировой действительности, которое удалось Д. Шостаковичу и в котором он является художником правдивым и ярким». Разве это не высшее достижение, о котором может мечтать каждый художник?

Личные вкусы всякого критика, естественно, не могут даже приближаться к «целостному, всестороннему охвату» всего разнообразия музыкальных стилей и композиторских индивидуальностей. Но элементарная объективность самого критического метода должна быть ему присуща и в тех случаях, когда речь идет о произведении, не пользующемся его чисто вкусовой симпатией. Тогда бы не пришлось ни прибегать к перепалкам ради подтверждения своей концепции, ни противоречить самому себе в ряде принципиальных положений.